



HAL
open science

Luchino Visconti et l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires : fondements de l'imaginaire et fatalité

Emma Ait Aattou-Behrend

► **To cite this version:**

Emma Ait Aattou-Behrend. Luchino Visconti et l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires : fondements de l'imaginaire et fatalité. Littératures. Université de Strasbourg, 2020. Français. NNT : 2020STRAC011 . tel-03141193

HAL Id: tel-03141193

<https://theses.hal.science/tel-03141193>

Submitted on 15 Feb 2021

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.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE 520

CHER

THÈSE présentée par :

Emma AIT AATTOU-BEHREND

soutenue le **18/09/2020**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **Littérature comparée**

**Luchino Visconti et l'adaptation
cinématographique d'œuvres littéraires :
fondements de l'imaginaire et fatalité**

THÈSE dirigée par :

M. PESENTI ROSSI Erik Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. MILESCHI Christophe Professeur, Université Paris X

M. URBANI Bernard Professeur émérite, Université d'Avignon

AUTRE MEMBRE DU JURY :

M. WERLY Patrick Maître de conférences, Université de Strasbourg

Luchino Visconti et l'adaptation cinématographique
d'œuvres littéraires : fondements de l'imaginaire et fatalité

En Italie, le cinéma prend vraiment son essor peu avant la Première Guerre Mondiale. Cette nouvelle industrie y connaît un élan considérable grâce à la multiplication des salles obscures.

Le néoréalisme serait né entre le *Toni* de Jean Renoir et l'*Ossessione* de Luchino Visconti. Et c'est autour des adaptations cinématographiques d'ouvrages littéraires de Visconti que notre étude s'attache, au gré des focalisations, inspirations et transpositions du réalisateur milanais. Ainsi, l'œuvre colossale du comte de Lonate Pozzolo se mue en banque de données à la source inépuisable.

Acteur / Actrice / Adaptation / Aristocratie / Beauté / Communisme / Dandysme /
Enfance / Famille / Fatalité / Féminité / Focalisation / Film / Gémellité / Histoire /
Homosexualité / Identification / Inconscient / Inspiration / Italie / Littérature /
Mélodrame / Mémoire / Musique / Naturalisme / Néoréalisme / Névrose / Politique /
Projection psychanalytique / Réalisme / Roman / Théâtralité / Tragédie / Transgression /
Transposition

Luchino Visconti and the film adaptation of literary works :
construction of imaginary and fate

In Italy, cinema evolved rapidly right before World War I. This new art also grew up thanks to the multiplication of movies theaters.

Neo-realism might be born between Jean Renoir's *Toni* and Luchino Visconti's *Ossessione*. And this study is about the film adaptation of literary works of Visconti, following the focalizations, inspirations and transpositions of the director from Milan. This way, by analysing his incredible work of art, we will be able to observe how rich the Earl of Lonate Pozzolo's films are.

Actor / Actress / Adaptation / Aristocracy / Beauty / Childhood / Communism / Dandyism / Family / Fate / Femininity / Film / Focalizations / History / Homosexuality / Identification / Inspiration / Italy / Literature / Melodrama / Memory / Music / Naturalism / Neo-realism / Neurosis / Novel / Psychoanalytic projection / Realism / Theatricality / Tragedy / Transgression / Transposition / Twinship / Unconscious

Sommaire

Sommaire	7
Remerciements	15
Introduction	17
Première partie : Les adaptations	25
Chapitre I : Focalisation	27
1/ Genèse	29
1.1.1. Points de vue	29
1.1.2. Retranscription	36
1.1.3. Fidélité et écarts	39
2/ Les acteurs	43
1.2.1. Jeunes premiers	43
1.2.2. Alain Delon	47
1.2.3. Les actrices	51

3/ Choix des œuvres	55
1.3.1. Le roman	55
1.3.2. Le mélodrame	58
1.3.3. La famille	62
Chapitre II : Inspiration	67
4/ Le comte de Modrone	69
2.4.1. Une vie de château	69
2.4.2. Le remords	72
2.4.3. Alliances	75
5/ Jean Renoir	79
2.5.1. Biographie	79
2.5.2. Filmographie	82
2.5.3. Néoréalisme	86
6/ Engagement politique	89
2.6.1. Totalitarisme	89
2.6.2. Communisme	91

2.6.3. L'enfermement	94
Chapitre III : Transposition	101
7/ L'Italie	103
3.7.1. Racines	103
3.7.2. Un décor	105
8/ Les époques	109
3.8.1. Au fil des siècles	109
3.8.2. Reproduction historique	111
9/ Les statuts sociaux	115
3.9.1. Les classes populaires	115
3.9.2. Les bourgeois	119
3.9.3. Les aristocrates	121
Deuxième partie : <i>Mort à Venise</i>	125
Chapitre IV : Le lien proustien	127
1/ Similitudes	129
4.1.1. L'éducation	129

4.1.2. La mère	135
4.1.3. Homosexualité	142
2/ De Balbec au Lido	147
4.2.1. L'église, l'hôtel et la plage	147
4.2.2. Une peinture de Whistler	150
4.2.3. Luxe, calme et volupté	151
3/ Le temps retrouvé	161
4.3.1. La mémoire	161
4.3.2. Les regrets	164
Chapitre V : La sonate de Venise	167
4/ Gustav von Aschenbach	169
5.4.1. Le compositeur	169
5.4.2. Sagesse	172
5.4.3. L'artiste	176
5/ Gustav Mahler	179
5.5.1. Le chef d'orchestre	179

5.5.2. Symphonies	182
5.5.3. Alfried	185
6/ Gémellité	189
5.6.1. Du dandysme	189
5.6.2. Thomas Mann	191
5.6.3. Identification	195
Chapitre VI : Tadzio	197
7/ La magnificence	199
6.7.1. Un visage	199
6.7.2. Androgynie	202
6.7.3. Fantômes	204
8/ L'amour ineffable	207
6.8.1. La rencontre	207
6.8.2. Passion blanche	210
6.8.3. Divinité	214
9/ La mort	217

6.9.1. Névrose	217
6.9.2. Asexualité	220
6.9.3. Éternité	223
Troisième partie : La Fatalité	227
Chapitre VII : L'inéluctable	229
1/ L' <i>anankè</i>	231
7.1.1. Définition	231
7.1.2. Mythologie	235
7.1.3. Tragédie	237
2/ Déterminismes	241
7.2.1. Psychologique	241
7.2.2. Physiologique	245
7.2.3. Historique	251
3/ Destin	255
7.3.1. Le temps	255
7.3.2. La Providence	256

7.3.3. Les astres	258
Chapitre VIII : Fatalité shakespearienne	269
4/ Les Damnés, « Notre <i>Macbeth</i> »	271
8.4.1. Théâtralité	271
8.4.2. La lignée du mal	274
8.4.3. Transgressions	277
5/ Roméo et Juliette	281
8.5.1. L'amour tragique	281
8.5.2. L'amour impossible	285
8.5.3. L'amour contrarié	288
6/ Hamlet	291
8.6.1. Mécanismes (<i>fatum</i>)	291
8.6.2. La chute (<i>hybris</i>)	294
8.6.3. Complexe (<i>Edipe</i>)	298
Chapitre IX : Fatalité hugolienne	303
7/ Les misérables : la fatalité sociale	305

9.7.1. Les travailleurs / <i>La Terre tremble</i>	305
9.7.2. Les frères / <i>Rocco</i>	311
9.7.3. Les amants / <i>Ossessione</i>	316
8/ Les condamnés	321
9.8.1. Marginalité / <i>L'Étranger</i>	321
9.8.2. Malheur / <i>Senso</i>	325
9.8.3. Malédiction / <i>L'Innocent</i>	328
9/ Esmeralda	333
9.9.1. L'émeraude	333
9.9.2. L'enfant	336
9.9.3. L'égérie	341
Conclusion	345
Entretiens	349
Filmographie de Visconti	361
Bibliographie	367
Index	391

Remerciements

Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à Monsieur Erik Pesenti Rossi, professeur à l'Université de Strasbourg, membre du laboratoire de recherche CHER (Culture et Histoire dans l'Espace Roman), qui m'a apporté son soutien et ses encouragements. Je le remercie aussi pour sa disponibilité et ses précieux conseils.

J'adresse mes sincères remerciements à l'ensemble des membres du jury ainsi qu'à Madame Carole Egger, directrice du CHER, qui m'a chaleureusement reçue au sein de l'unité de recherche. Mes remerciements s'adressent également à l'ED 520.

J'exprime ma gratitude aux membres de la famille Visconti di Modrone. Avec amabilité, ils m'ont accordé un entretien dans leur demeure à Milan.

J'aimerais remercier Giorgio Treves, assistant réalisateur de Luchino Visconti, pour le temps qu'il m'a consacré et les réponses apportées à mes questions.

Merci à l'équipe de recherche de l'Université de Rome III qui m'a accueillie durant un semestre. Ce séjour m'a permis de collecter de nombreuses informations sur le cinéma italien et sur Visconti.

Je remercie la Fondation Gramsci de m'avoir donné accès aux archives sur Luchino Visconti et l'Académie de la Mode de Rome où des ouvrages dédiés aux costumes de Piero Tosi m'ont été présentés.

Enfin, un grand merci à ma famille. Merci de m'avoir soutenue tout au long de ce projet. Merci à ma grand-mère Hannelore.

Introduction

Le cinéma entretient un rapport de réciprocité avec la littérature. Un lien unit intimement les mots et les images. Des écrivains tels que Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet ont participé à créer une harmonie entre les deux systèmes en décidant d'adapter eux-mêmes leurs écrits. Déjà, Malraux, Cocteau ou encore Giono empruntaient ce chemin bien qu'ils firent en sorte de réécrire leurs textes selon les exigences qu'impliquent la réalisation cinématographique. « Par un glissement insensible et continu, [Marguerite Duras] passe des mots sur pages aux images sur un écran. Le mot "écriture" cesse presque d'être une métaphore. Subsiste le texte ; mais parlé et non plus écrit, fragilisé par son passage à travers la voix humaine, il tend à s'abolir aussitôt que produit sans plus laisser de traces. »¹

L'image n'est que le prolongement de l'écrit. Le film s'inscrit alors dans la continuité du livre. Le passage de l'œuvre littéraire à l'œuvre cinématographique, le passage des mots aux images est possible grâce à l'interaction qui existe entre les deux systèmes qui sont, rappelons-le, fondateurs de l'imaginaire social. « Le cinéma, dit Jean-Paul Sartre, peint les hommes au milieu du monde et conditionnés par-lui. »² La littérature et le cinéma mènent ensemble vers une perspective de communication et sont un moyen d'expression indispensable. Ils créent à eux deux un monde régi par des signes qui se mêlent et se complètent.

¹ Madeleine Borgomano, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Aix-en-Provence, Albatros, 1985, p. 9.

² Jean-Paul Sartre « L'Art cinématographique », *Les Écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 151.

Il sera important, en amont, de porter une réflexion sur la notion de l'adaptation d'œuvres littéraires au cinéma et d'illustrer le propos par divers exemples. Il conviendra aussi de se poser les questions suivantes : l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires n'est elle pas juste la réécriture de quelque chose de déjà fait ? Peut-on parler de création ? Le fait d'être fidèle à l'œuvre adaptée, remet-il en cause le travail du cinéaste, ou s'il s'en détache, cela détériore-t-il la beauté et le sens du récit primaire ?

Luchino Visconti di Modrone comte de Lonate Pozzolo (2 novembre 1906, Milan – 17 mars 1976, Rome) est un personnage ambivalent aux richesses multiples dont les œuvres filmiques ont révolutionné l'univers de l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. Il sera donc intéressant de s'attacher à la biographie de Luchino Visconti, à son histoire personnelle et à l'évolution de sa carrière cinématographique. Nous évoquerons les origines aristocratiques du cinéaste milanais, son enfance au sein d'une famille riche et célèbre, sa jeunesse marquée par l'univers de l'opéra et du mélodrame ; monde qui influença grandement son œuvre. En retraçant le parcours de l'artiste, nous nous apercevrons que les rencontres faites au cours de sa vie avec de jeunes intellectuels de son époque furent décisives dans sa carrière, dans les fondements de sa pensée ainsi que dans sa conception du cinéma. Son amitié avec Jean Renoir l'amena à considérer la réalisation cinématographique comme la mise en scène d'un récit réaliste de la vie quotidienne du peuple, de ses drames. Les premiers films du cinéaste italien sont d'ailleurs considérés comme néoréalistes bien qu'ils soient empreints d'un esthétisme saisissant.

Le point central de ce travail de recherche sera l'étude analytique et comparée des œuvres littéraires adaptées au cinéma par Luchino Visconti. Il s'agit d'une thèse transversale et comparatiste qui tente de reconstituer l'univers mental de Visconti. Les adaptations filmiques du cinéaste italien représenteraient, en effet, un seul et même univers esthétique. L'accent sera donc mis sur l'aspect comparatiste des œuvres viscontiennes ; nous introduirons également d'autres ouvrages littéraires, d'autres films

dans cette étude comparatiste. Il est alors utile d'analyser la manière dont le cinéaste a transposé les œuvres littéraires à l'écran, de connaître la vision qu'il avait et qu'il souhaitait transmettre de ce transfert. Contrairement à certains réalisateurs et scénaristes qui montrent une fidélité sans faille aux ouvrages originaux qu'ils 'calquent' sur grand écran, Visconti opère dans ses adaptations de véritables modifications changeant par là même le sens initial du texte, sans l'altérer, souvent le sublimant, au point de créer une œuvre nouvelle. Nous sommes pleinement dans le processus de création.

La problématique du sujet, à savoir l'analyse du point de vue de Luchino Visconti, a été construite dans le but de comprendre le fonctionnement de sa fonction d'adaptateur mais aussi de nous donner l'occasion de partir à la recherche de ce qui fonda son imaginaire. Toutes les adaptations cinématographiques de textes littéraires signées par le cinéaste contiennent plusieurs étapes qu'il est intéressant d'étudier. On se souvient, par exemple, de *Mort à Venise*, où le réalisateur – également scénariste comme pour la plupart de ses films – met en lumière la relation Aschenbach/Tadzio au point de supprimer des chapitres du livre éponyme. On remarque que, grâce au choix de l'acteur, des décors, des symboles, des plans, ou encore de la musique, Visconti arrive à focaliser l'attention du spectateur sur le jeune Tadzio tout en permettant à la beauté du personnage de s'exhaler. On observe que le cinéaste adopte un certain point de vue sur son héros, plus ou moins fidèle à l'œuvre, le met en scène d'une manière propre à la vision qu'il a de lui et qu'il veut en émettre. Ce film est la transposition à l'écran de l'ouvrage de *La Mort à Venise* et inspiré d'une autre nouvelle de Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*. Par ailleurs, on constate que le personnage principal qui est écrivain dans l'ouvrage de l'écrivain allemand devient musicien dans l'œuvre filmique. Ces changements orientent le sens de l'œuvre initiale vers un autre chemin, empreint de sens et de codes à découvrir.

Le corpus de la thèse se compose des œuvres littéraires adaptées à l'écran par Luchino Visconti : *Les Amants diaboliques (Ossessione, 1943)* d'après le roman de James Cain *Le Facteur sonne toujours deux fois*, film polémique dénonçant la misère des classes populaires ; *La Terre tremble (La Terra trema, 1950)*, œuvre cinématographique aux allures de documentaire, tirée du roman *I Malavoglia* de

Giovanni Verga ; *Senso* (1954), premier film en couleurs de Visconti, librement inspiré d'un récit de Camillo Boito et perçu comme une trahison du néoréalisme ; *Les Nuits blanches* (*Le Notti bianche*, 1957) d'après le roman homonyme de Dostoïevski, œuvre filmique dont l'esthétisme de sa photographie remarquable joue sur les différentes tonalités du clair-obscur ; *Rocco et ses frères* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), inspiré du roman *Le Pont de la Ghisolfa* de Testori, une histoire sombre de succès et d'aspiration, celle d'une famille originaire d'Italie du Sud qui émigre à Milan ; *Le Guépard* (*Il Gattopardo*, 1963) d'après le roman homonyme de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, film qui reçut la Palme d'or à Cannes et qui fut hautement salué par les critiques et les cinéastes européens de l'époque ; le sketch *Le Travail* extrait de *Boccaccio '70* (*Boccaccio '70*, 1962) et inspiré de la nouvelle de Maupassant *Au bord du lit* ; *L'Étranger* (*Lo Straniero*, 1967) d'après le roman homonyme d'Albert Camus ; *Mort à Venise* (*Morte a Venezia*, 1971) d'après la nouvelle homonyme de Thomas Mann et *L'Innocent* (*L'Innocente*, 1976) librement inspiré du roman homonyme *L'Innocente – L'Intrus* en français – de Gabriele D'Annunzio, œuvre cinématographique empreinte de mélancolie. Ce corpus est également composé des trois œuvres que Jean Renoir a adaptées aux côtés de Visconti : *Les Bas-fonds* (1936), *La Tosca* (1941) et *Partie de campagne* (1946). Nous remarquerons combien la rencontre avec Renoir fut déterminante dans les choix artistiques du cinéaste italien. Il faut savoir qu'en 1936, Visconti, encore méconnu du grand public, débute sa carrière aux côtés du maître du cinéma français, déjà l'auteur de nombreux films muets dont l'adaptation du célèbre roman d'Émile Zola *Nana*. Visconti sera marqué à jamais par le réalisme teinté d'impressionnisme de Jean Renoir. *Les Bas-fonds*, par exemple, pièce de théâtre russe de Maxime Gorki, est un film dont le réalisme s'avère prenant ; un trait caractéristique du travail de Jean Renoir. *Partie de campagne* est inspiré, quant à lui, de la nouvelle éponyme *Une partie de campagne* de Maupassant. La touche impressionniste de l'adaptation rappelle les tableaux d'Auguste Renoir, le père du réalisateur. *Tosca*, opéra en trois actes de Giacomo Puccini, n'a pu, en raison de la Seconde Guerre Mondiale, être achevé³. Cette influence permanente du cinéma de Renoir, nous la remarquerons dans plusieurs œuvres filmiques de Visconti.

³ Carl Koch l'a finalisé en 1941.

De plus, une partie de ce travail sera consacrée au long-métrage *Mort à Venise* et à son lien profond avec *La Recherche* qui fut pour Visconti une véritable et intarissable source d'inspiration. Les thèmes de la mort, du paradis perdu, du souvenir, entre autres, sont en effet omniprésents dans la filmographie du cinéaste. Son projet d'adapter le roman de Proust à l'écran (et *La Montagne magique* de Thomas Mann) n'a pu se concrétiser mais il s'agira tout de même d'analyser de quelle manière le roman de Proust a inspiré ses autres adaptations cinématographiques. Nous évoquerons également l'adaptation de Raul Ruiz *Le Temps retrouvé* et observerons les correspondances qui subsistent entre ce film et la vision obsédante qu'avait Visconti du roman *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

Dans une première partie, nous évoquerons les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires de Luchino Visconti. Il s'agira d'effectuer une étude comparative des œuvres composant le corpus, de les réunir puis de les dissocier quand il le faudra ; toutes répondant aux mêmes lignes de lecture. Nous observerons de quelle manière Visconti utilise les ouvrages littéraires qu'il transpose à l'écran, la façon dont il mêle plusieurs sources d'inspiration pour adapter une seule et même œuvre littéraire. Les questions de points de vue, de retranscription et de fidélité seront abordées dans cette seconde partie tout comme les questions relatives aux choix du cinéaste italien se reportant aux acteurs et aux œuvres transposées à l'écran. Au cours d'un chapitre, les acteurs seront effectivement mis en lumière, les actrices aussi, et des questionnements autour de l'espace scénique de chaque adaptation filmique d'ouvrage littéraire surgiront. Nous évoquerons, en outre, les thèmes principaux présents dans les films du cinéaste italien, à savoir le thème du roman, du mélodrame, de la famille notamment. Dans une autre étape constituant cette première partie, nous tâcherons d'explorer les sources d'inspiration qui eurent été le point d'appui des diverses transpositions opérées par Visconti. Nous verrons que le milieu familial dans lequel le comte évolua ainsi que le contexte politique de ses jeunes années influencèrent grandement ses mises en scène à travers lesquelles il prit bien souvent position. Lors d'un troisième chapitre, nous ferons intervenir la notion de transposition en mettant l'accent sur le développement des sujets de prédilection de Luchino Visconti, ces

éléments qui nous paraissent s'inscrire comme toile de fond de chaque adaptation filmique d'ouvrage littéraire viscontienne.

Une deuxième partie sera consacrée au film *Mort à Venise* car il serait selon nous l'exemple parfait de ce que représente une adaptation cinématographique d'œuvre littéraire chez Visconti. Cette œuvre filmique fait intervenir tous les leitmotifs viscontiens. Nous commenterons la manière dont le cinéaste focalise l'attention du spectateur sur un personnage plutôt qu'un autre, puise son inspiration dans l'œuvre proustienne, transpose son récit filmique dans un décor qui lui est cher : l'Italie. Nous évoquerons dans un premier temps les similitudes entre Visconti et Proust. Nous ferons ensuite intervenir d'autres références littéraires afin d'étudier avec précision ce qui offre au film *Mort à Venise* cette saveur subtile de 'temps retrouvé'. Aussi, comparerons-nous la photographie du film à une peinture de Whistler et parlerons du motif musical qui subsiste dans l'adaptation. La figure de Gustav Mahler fera son entrée, personnage emblématique devenu lieu d'inspiration et de transposition pour Visconti. Nous verrons qu'une chaîne continue se crée, allant de Marcel Proust à Luchino Visconti en passant par Thomas Mann et le compositeur. Nous nous intéresserons également au personnage d'Alfried qui fait une apparition remarquée dans le long-métrage, d'autant qu'il n'existait dans l'ouvrage initial. Enfin, c'est autour de Tadzio que notre étude s'orientera. Image de la beauté, de l'amour, de la perfection et de la mort, l'éphèbe possède plusieurs dimensions que nous pensons importantes à relever. À travers trois poètes, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, nous procéderons à une analyse de *Mort à Venise* et de ses paradigmes supposés.

Une troisième partie s'ouvrira sur un aspect peu commenté de l'œuvre de Visconti : la Fatalité. D'après nous, elle imprègne chaque adaptation cinématographique d'œuvre littéraire du cinéaste italien. Il est vrai que le sens de la tragédie, l'aspect théâtral des mises en scène de Visconti sont admises et reconnues, cependant, nous tenterons d'aller au-delà. Nous plongerons dans les abysses de ce qui d'après nous seraient les fondements mêmes de l'imaginaire de Visconti et démontrerons combien la fatalité s'invite dans les œuvres composant notre corpus. Nous soutiendrons qu'une

fatalité puisant ses sources de l'Antiquité à nos jours, à la fois divine et rationnelle, serait à la base de chaque œuvre filmique du réalisateur. Nous reviendrons sur les définitions précises des termes « anankè » et « déterminisme » à partir de connaissances philosophiques, psychologiques, théologiques et symboliques.

Les composantes essentielles du cinéma viscontien se situeraient ainsi du côté de la fatalité. Nous spécifierons le genre de fatalité inscrite dans les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires de Visconti, nous démontrerons que la fatalité shakespearienne et celle présente dans les textes de Victor Hugo y occupent une place cruciale.

Première partie :
Les adaptations

Chapitre I
Focalisation

1/ Genèse

Un film est l'expression d'une vision unique, plus il est personnel, donc, et plus il s'approche du statut d'œuvre d'art. Ce qui signifie qu'il résistera plus longtemps à l'épreuve du temps.

MARTIN SCORSESE

1.1.1. Points de vue

Les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires revêtent des aspects multiples, toujours en adéquation avec l'esprit de l'adaptateur. En effet, la transposition d'un livre à l'écran prend forme selon la volonté du réalisateur, du scénariste, qui décident de la manière dont la transposition est envisagée puis quel point de vue adopter. Car, dans maintes adaptations, le regard de la caméra diverge de celui du narrateur littéraire et le sens de l'œuvre peut alors en prendre un tout autre. L'ouvrage primaire devient un matériau dont se sert le cinéaste afin de transmettre sa vision qu'il a du texte, ou de créer une œuvre nouvelle, à travers celle transposée cinématographiquement. D'ailleurs, il s'agirait plus de transposer que d'adapter car « adapter » signifierait dénaturer quelque peu l'œuvre originelle. Benoît Jacquot parle d' « adopter »⁴ un livre à l'écran. Le livre serait plutôt un support sur lequel l'imaginaire

⁴ Benoît Jacquot, *Détours et métissages*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2008, p. 85.

d'un artiste viendrait se greffer à l'œuvre écrite.

Il est vrai que, selon ce principe, l'ouvrage adapté à l'écran deviendrait une œuvre à part entière, certes profondément rattachée à sa source, mais dont les données nouvelles modifient infailliblement la matière première. Et ce, même si le cinéaste reste amplement fidèle au livre qu'il adapte à l'écran car les représentations visuelles, proches des descriptions décrites par un auteur, traversent, avant l'œil de la caméra, le regard de son nouveau créateur. L'œuvre littéraire subit donc un changement, plus ou moins conséquent, se trouve incisée bien souvent de part et d'autre, afin de donner naissance à un projet jusqu'alors inédit. Pourtant, il peut exister plusieurs adaptations d'une même œuvre écrite, et les différences qui subsistent inévitablement entre elles soutiennent cette idée d'œuvre unique, bien qu'appartenant à une matrice identique. C'est la genèse qui donne l'impulsion créatrice, supplémentaire à celle déjà générée par l'auteur, ou allant vers un possible contresens.

Prenons l'exemple du *Facteur sonne toujours deux fois* de James M. Cain. Ce roman américain aux allures sombres et policières fut publié en 1934, date depuis laquelle il fut l'objet de plusieurs adaptations. Pour commencer, le film de Luchino Visconti *Ossessione*, ou intitulé *Les Amants diaboliques* dans sa version française, fut réalisé en 1943. Il narre l'histoire littéraire sous un angle assez personnel. De multiples transpositions ont été effectuées, notamment un changement de lieu conséquent entre l'œuvre filmique et le livre, également des modifications dans le récit filmique qui s'éloigne du récit littéraire. Plus étonnant encore, on relève l'apparition de nouveaux personnages dont la figure de l'Espagnol, expression même de divers motifs explorés par Visconti ; l'homosexualité se trouve notamment abordée à travers ce protagoniste. De ce fait, le cinéaste propose son propre point de vue, la focalisation qu'il souhaite choisir, toujours en rapport avec l'ouvrage de l'auteur américain. L'Italie, nouveau décor devenu dans le film un personnage à part entière, assure un regard inédit sur *Le Facteur sonne toujours deux fois* auquel l'adjonction d'un titre différent convoque des données entièrement nouvelles autour d'un best-seller de la littérature outre-Atlantique. Par ailleurs, la proximité entre la date d'édition du livre et la réalisation du film permet de prendre conscience de la capacité de Visconti, celle d'être en mesure de mettre en

corrélation deux univers se trouvant dans une temporalité voisine. Une étrange connivence s'établit entre la Californie frontalière au monde hispanique décrite par James M. Cain, et l'Italie viscontienne filmée à la manière néoréaliste.

Peu après l'adaptation de Visconti, vint en 1946 *Le Facteur sonne toujours deux fois* de Tay Garnett, film hautement fidèle au roman de James Cain. En effet, l'intrigue prend place en Californie à la fin des années 1930. Tout comme dans le livre, l'action se déroule autour de la station essence et du restaurant appartenant au mari de la belle et jeune Cora – les prénoms ont été préservés contrairement au film viscontien où tout est italianisé – ainsi qu'autour de l'amant, mécanicien à ses heures, qui s'improvise, selon le scénario de l'auteur américain, auteur d'un homicide volontaire, accusé de deux meurtres à la fin du film/roman. Tay Garnett ne se sert donc pas du roman *Le Facteur* en tant que simple canevas d'une adaptation sur laquelle il broderait des éléments extérieurs à l'œuvre initiale, inventés. Il en retrace tous les contours, et tisse fil par fil son intrigue aux côtés de celle de James Cain. Les deux œuvres se répondent alors, le film est l'écho du livre. Notons que seul un passage de l'adaptation cinématographique semble diverger du roman, celui où Franck, le personnage principal faisant partie du duo infernal, évoque l'injustice qui s'abat sur lui. En outre, n'ayant pas tué Cora, il proclame son innocence tout en acceptant la sentence. Il reste le meurtrier du mari de Cora, Nick. Il s'exclame :

C'est tout à fait comme, oui, comme lorsque vous attendez une lettre que vous avez hâte d'avoir, et vous êtes attentif dans la crainte de ne pas entendre sonner, mais le facteur sonne toujours deux fois, il a sonné deux fois pour Cora, il sonne deux fois pour moi aussi. À vrai dire, vous l'entendez toujours sonner la seconde fois, même si vous êtes loin de la porte d'entrée.

Dans le roman de Cain, les deux phrases ci-dessus n'existent pas. Il ne subsiste aucune allusion directe au titre, titre qui serait métaphorique, le facteur pouvant représenter la fatalité. Le destin a frappé deux fois pour les personnages, la première fois comme un avertissement, la seconde fois comme une sentence. Dans l'ouvrage littéraire, les confidences qui se font à travers un journal intime destiné à être lu par le Père

O'Connell s'avèrent différentes :

Je n'ai jamais rien avoué, c'est vrai. On m'a dit qu'on ne pend jamais un type qui n'a pas fait d'aveux. Je ne sais pas. À moins que le père O'Connell ne me vende, ils ne sauront jamais rien de moi. J'obtiendrai peut-être ma grâce.⁵

Le spectateur peut porter un regard plus clément et attendri sur le protagoniste qui, en portant lui-même un regard sur ses actes, accède quelque peu au pardon. Nous remarquons que la focalisation se fait à différents niveaux, entre divers récepteurs. En outre, la phrase finale déclamée par le personnage principal propose une explication du titre donné à l'œuvre de James Cain, *Le Facteur sonne toujours deux fois*. Le cinéaste fait un travail d'analyste et pose son point de vue sur l'œuvre littéraire en un mode concret et efficace. Cette modification qui pourrait paraître ne comporter aucune grande importance se révèle être profonde de par la contenance du message qu'elle véhicule. À travers les paroles de l'acteur, c'est tout le regard du cinéaste sur le roman qui transparaît. Il faut savoir qu'un remake de ce film a été réalisé en 1981 par Bob Rafelson, long-métrage sorti sur les grands écrans en 1981. Cette adaptation n'inclut pas la fin du livre de l'auteur américain mais lui reste en grande partie fidèle.

Enfin, il faut évoquer un film français sorti en 1939 se positionnant en tant qu'adaptation cinématographique du *Facteur sonne toujours deux fois*, il porte le nom : *Dernier Tournant*. Réalisé par Pierre Chenal, le récit filmique reprend l'histoire de James Cain ainsi que les prénoms des personnages littéraires. Nous pouvons nous pencher sur le titre, point d'appui de ce que nous pouvons appeler 'la focalisation' du réalisateur. Non pas parce que l'accent serait mis sur « le dernier tournant » expression faisant fort probablement référence à la mort accidentelle de Cora en voiture, mais parce qu'il serait à l'image de ce sur quoi le regard de Pierre Chenal se serait arrêté, l'événement du récit littéraire déterminant selon l'adaptateur du roman. Par conséquent, il s'agit bien de l'accident de voiture et de la mort de Cora qui sont montrés du doigt par le réalisateur et l'œil de sa caméra, le dernier tournant comme sentence irréversible du meurtre commis par les deux amants diaboliques. Franck se trouve alors vivement

⁵ James Mallahan Cain, *Le Facteur sonne toujours deux fois*, Paris, Gallimard, 1936, p. 150.

puni, Cora en perd la vie, et le titre du film sonne comme sonnerait le glas du jugement dernier dans l'histoire de ces deux pécheurs. Il prend des allures de morale qui pourrait résonner de la manière suivante : toute action punissable sera punie par les lois de l'existence. Nous pensons que l'accident, nommé par la périphrase « le dernier tournant », contiendrait tout un symbolisme relatif au mécanisme de punition envers l'adultère, le crime, le mensonge. Le point de vue de ce cinéaste, dans cette adaptation, est finalement d'exprimer que tout crime ou entorse à la loi commune est punissable et sera puni tôt ou tard. La chute est annoncée ici dès le départ et le titre donné pourrait être qualifié de synecdoque.

Penchons-nous à présent sur deux autres adaptations de Luchino Visconti, à savoir *Senso* et *Les Nuits blanches*, réalisées à trois années d'intervalle. Il est intéressant d'observer à travers ces deux œuvres filmiques les focalisations pour lesquelles Visconti opte, par le biais, en particulier, le récit filmique et le choix de la narration. Pour *Senso*, la comtesse Livia qui dans le texte de Camillo Boito tenait le récit d'une main gansée d'arrogance, se trouve être dans l'adaptation filmique une narratrice exemplaire. Elle relate dans le film par le biais de brefs récits en voix off les événements qui l'ébranlent, confie par l'utilisation de courtes phrases son désespoir amoureux au spectateur et garde une part d'objectivité dans son rapport à l'histoire qu'elle vit. Livia chez Visconti semble moins dupe, plus courageuse, elle s'inscrit dans le film telle une véritable héroïne romantique, la prétention démesurée qui sévissait chez Boito en moins. Puis, changement significatif, Silvia ne soutient plus les Autrichiens dans l'œuvre filmique de Visconti mais se trouve être sympathisante de sa patrie, l'Italie. Si l'on retrace les événements contenus au sein du récit filmique, l'on s'aperçoit qu'il contient des modifications notables, notamment grâce au traitement des données contenues dans le texte de Camillo Boito – indications dont se sert Visconti afin de souligner son point de vue à lui – d'une manière spécifique, focalisant l'attention du spectateur sur certains aspects des personnages et de l'histoire. Gaetano Tramontana l'exprime clairement :

Par rapport au récit de Boito, Visconti amplifie de façon appuyée le côté historique et les scènes de guerre, ces dernières, presque inventées, donnent au film un aspect de grande fresque historique. Ces mêmes scènes contiennent des références historiques fortes, cela comprend l'ajout de la composante patriotique rattachée au personnage de Livia, et l'invention du personnage de Roberto Ussoni.⁶

L'on sait donc que Luchino Visconti a voulu mettre très nettement en avant l'aspect historique du livre *Senso*. Effectivement, le film débute par un placement de l'action dans un contexte historique précis. Ainsi, on lit :

Venise – Printemps 1866. Les derniers mois d'occupation autrichienne du Veneto. Le gouvernement italien a signé une alliance avec la Prusse et la guerre de libération est imminente.⁷

Tandis que dans la nouvelle de Camillo Boito, après un long monologue intérieur cynique de la comtesse, l'on trouve des phrases éparpillées dans le texte s'apparentant à de simples indications contextuelles, qui se fondent dans le récit de la principale intéressée. Il n'est donc pas rare de trouver chez Visconti des phrases prononcées en voix off d'un style qui s'inscrit dans celui de la citation qui suit :

De vagues rumeurs de guerre commençaient à se répandre, suivies des habituelles nouvelles contradictoires et des traditionnels démentis : on mobilise, on ne mobilise pas, oui, non [...] Nous étions à la mi-avril, et désormais les préparatifs se faisaient au grand jour [...] L'Italie allait passer les Autrichiens au fil de l'épée.⁸

⁶ Il s'agit de notre traduction. Texte original : « Rispetto al racconto di Boito, Visconti amplifica notevolmente i riferimenti storici e le scene di battaglia, queste ultime, praticamente assenti dal soggetto, conferiscono al film una dimensione di grande affresco storico. Le stesse scene subirono l'accentuato riferimento storico comprende l'aggiunta della componente patriottica in Livia e l'invenzione del personaggio di Roberto Ussoni. » Gaetano Tramontana, *Invito al cinema di Visconti*, Mursia, Milan, 2003, p. 71.

⁷ Notre traduction. Texte original : « Venezia – Primavera 1866. Gli ultimi mesi dell'occupazione austriaca del Veneto. Il governo italiano ha stretto un patto di alleanza con la Prussia e la guerra di liberazione è imminente. »

⁸ Camillo Boito, *Senso, Carnet secret de la comtesse Livia*, traduit de l'italien par Jacques Parsi, Arles, Actes Sud, 2008, pp. 27/28/29.

La plupart des informations apportées par Livia dans son carnet secret comme le précise Boito, ne sert qu'à insérer le propre ressenti de la comtesse face aux événements extérieurs, ou de parler d'elle-même, d'évoquer son lien avec cette même bataille :

Mon mari, qui avait été l'un des représentants de la noblesse tyrolienne à la diète d'Innsbruck, fut invité avec moi aux repas et aux réunions du lieutenant impérial.

Tout commença ce soir-là, le 27 mai. Mon cousin, Roberto Ussoni, l'un des organisateurs de la manifestation, était un des chefs du mouvement de libération clandestin à Venise. Je redoutais pour lui les conséquences de cet affrontement. Je devais l'aider.⁹

Alors que Visconti tente d'attribuer plus de force de caractère à son personnage principal, plus de respectabilité à travers son combat politique. La comtesse Livia devient définitivement, sous la caméra du cinéaste italien, un être passionné, voire poétique. Les interventions en voix off nous le confirment tout en prouvant le recul, le regard intelligent que le personnage féminin porte sur ses propres actes :

Je m'étais liée à lui pour l'éternité. Pour lui j'avais trahi les miens en pleine bataille pour réaliser un rêve insensé.

Quant aux *Nuits blanches*, adapté du roman de Fédor Dostoïevski *Souvenir d'un rêveur*, il contient divers mouvements de caméra permettant à Visconti de focaliser l'attention du spectateur sur un point plus qu'un autre, tout en suivant le récit littéraire qui, déjà, mettait sous les feux des projecteurs l'histoire contée par un narrateur qui s'exprime au « je ». Finalement on ne quitte jamais véritablement la focalisation sur le héros incarné par Mastroianni, le personnage féminin interprété par Maria Schell entrant toujours dans le cadre où se trouve déjà le personnage masculin. C'est ensuite grâce à un travelling que le spectateur a accès à l'histoire de Natalia, histoire de Natenska dans le roman, qui est typographiquement mis en aparté. Chez Visconti, le passage d'un récit à un autre s'effectue par une sorte de glissement. Un travelling

⁹ *Ibid.*, p. 12.

permet de passer d'un personnage à l'autre, comme si le premier remettait les rênes de la narration au second, et l'on observe un retour à la narration première, celle de Mario, par un travelling partant de Natalia, à un élargissement du plan, à un fondu enchaîné, puis à l'image de Mario. La voix off se révèle être inexistante, sauf lors du récit de Nastenka devenue Natalia où la voix de l'actrice se superpose aux images qui narrent des événements passés.

1.1.2. Retranscription

Une œuvre écrite transposée à l'écran pose la question de la fidélité à laquelle s'engage, ou non, un cinéaste. Car réinterpréter un livre, lui attribuer des images, s'avère un travail de réflexion subjectif qui dénote le mode de pensée particulier de l'adaptateur. Chacun peut retranscrire à sa manière la vision de ce qu'il lit, et l'ouvrage littéraire passe donc à travers un filtre, celui de l'esprit de son nouveau possesseur. Parler de nouveau créateur paraît possible car l'œuvre transposée prend un nouvel aspect, elle passe par le ressenti de l'artiste qui décide de la restituer à l'écran selon sa vision du texte littéraire. Ce ressenti est propre à celui qui adapte, l'œuvre transposée devient individuelle. Pourtant, bien souvent, le fait d'adapter un livre à l'écran permet de vulgariser l'ouvrage littéraire, de le livrer au grand public, de le rendre parfois plus accessible qu'il ne l'était pour le lecteur potentiel ; de le faire connaître.

D'un point de vue 'déontologique', l'on peut se demander si adapter cinématographiquement l'ouvrage d'un écrivain laisserait des possibilités de prendre

des libertés, de retranscrire à sa guise une œuvre déjà achevée, de lui donner en quelque sorte une suite, une autre finalité, une continuité dans le temps ; bien qu'elle soit déjà acquise dès la publication de l'écrit. La notion de respect de l'œuvre se plaçant en position première peut être évoquée. Transposer selon ses certitudes, ses craintes, ses envies un livre requiert de l'agilité afin de ne pas altérer de trop l'œuvre originelle. Cependant, bon nombre de cinéastes modifient volontairement – ou involontairement – le sens premier de l'œuvre littéraire transposée, lui donnent un sens nouveau. Il ne s'agirait pas de dénaturer un livre lorsqu'on l'adapte à l'écran, car l'œuvre une fois publiée deviendrait publique, l'objet de tous, et une fois les droits cédés à la personne qui s'engage à en faire l'adaptation cinématographique, son essence se trouve confiée au talent de son nouvel acquéreur. L'importance résiderait ensuite dans la rencontre, dans l'harmonie et la correspondance entre l'œuvre adaptée et sa réalisation, qu'elles soient voisines ou antagonistes. Car une certaine complémentarité devrait se créer. Le film serait un ajout, un atout au sens premier de l'ouvrage retranscrit. Une possibilité supplémentaire de voir et d'interpréter le texte d'un écrivain. Le cinéaste et l'auteur entrent en communion.

Dans le cas de Luchino Visconti, la retranscription du livre à l'écran reste un thème essentiel : la majeure partie de l'œuvre du cinéaste repose sur des œuvres littéraires. Ces restitutions sont faites en fonction du point de vue du cinéaste sur l'œuvre adaptée, comme le démontre par exemple l'insertion de musique dans les films, ou encore le choix des costumes qui, pour la plupart, se veulent chez Visconti fidèles à l'époque et au style du livre transposé à l'écran. Le choix de la langue fait également partie du procédé de retranscription et il est intéressant d'observer quels films ont subi un changement de langue par rapport à l'œuvre originelle – souvent pour passer à l'italien¹⁰ – et ce que cela apporte à l'adaptation cinématographique qui devient une œuvre nouvelle en un certain sens. Il est vrai que le principe même de films d'époque reste de retranscrire à l'écran une certaine période historique, souvent grâce aux décors

¹⁰ L'italianisation des textes littéraires s'inscrit de façon récurrente dans l'œuvre viscontienne ; Visconti parlait et lisait le français.

et aux costumes. C'est le cas du *Guépard* de Visconti où chaque acteur est vêtu selon les codes et le contexte historique lors duquel se déroule l'action, à savoir le Risorgimento. Signés par le maestro Piero Tosi, les costumes du film *Le Guépard*, dont la sublime robe blanche portée par Claudia Cardinale lors du bal, enchantent, ravissent, et offrent un charisme supplémentaire aux acteurs, une aura.

Aussi, chaque objet paraît être sélectionné au détail près, placé dans l'espace scénique d'une façon révélatrice. Ils deviennent des indications temporelles puis relatives à la caste de chaque individu. Ils s'inscrivent à l'écran comme des éléments précieux pour le spectateur, tout en provoquant un émerveillement tant le réalisateur attache de l'importance à la retranscription d'un moment de l'histoire en lien avec le texte premier. Même la musique participe à cet effet, tout en embrassant les sentiments des personnages principaux, en l'occurrence la comtesse Livia dans l'analyse de Gaetano Tramontana ci-dessous :

Dans *Senso*, avec la longue séquence d'ouverture sur le *Trovatore* de Verdi à la Fenice, le réalisateur semble se confier, fournir un moyen d'interprétation de son œuvre. Il ne s'agit pas seulement d'un incipit aux effets grandiloquents avec la musique de Verdi qui échauffe l'âme des patriotes italiens mais il est question de l'introduction d'une histoire construite selon la structure du mélodrame italien, qui s'exprime à travers les airs de Livia prise par sa passion amoureuse avec Franz, à travers les cœurs des révoltés de la bataille de Custoza remportée par les Autrichiens.¹¹

On se souvient de l'éternelle composition de Mahler qui enveloppe d'un voile brumeux et mortuaire toute l'œuvre filmique de Visconti *Mort à Venise*. Le film d'époque, retranscription de tout un univers, tout un monde appartenant au passé, est un genre qu'affectionna grandement le cinéaste.

¹¹ Notre traduction. Texte original : « In *Senso*, con la sua lunga sequenza d'apertura sulla rappresentazione del *Trovatore* di Verdi alla Fenice, è come se il regista lanciasse la sua confessione, fornisse uno strumento d'interpretazione alla sua opera. Non si tratta solo di un incipit a effetto con la musica di Verdi che scalda gli animi dei patrioti italiani ma è l'introduzione ad una storia costruita secondo la struttura del melodramma italiano, che si snoda fra le arie di Livia in preda alla sua passione amorosa i duettino fra lei e Franz, i cori dei rivoltosi, della battaglia di Custoza e degli austriaci vincitori. » Gaetano Tramontana, *op. cit.*, p. 75.

1.1.3. Fidélité et écarts

La question de la fidélité à une œuvre littéraire lors du processus de l'adaptation cinématographique reste légitime. Retranscrire à la lettre le récit d'un roman pourrait parfois être perçu comme une fade copie, à moins que le cinéaste sache transposer les mots, grâce à divers procédés audiovisuels, en images, ou dans l'idée d'une certaine perfectibilité de l'œuvre littéraire initiale. Luchino Visconti s'impose en maître dans le domaine de l'adaptation cinématographique de romans et nouvelles de multiples écrivains, européens le plus souvent, américain pour James Cain. Cela dit, nous constatons que le traitement du livre, support premier pour le réalisateur, diverge. Tantôt, Visconti prouve une fidélité exemplaire à l'ouvrage qu'il transpose à l'écran, tantôt Visconti prend une distance considérable par rapport à l'objet/livre. Il n'est alors pas rare de remarquer combien le récit littéraire 'colle' au récit filmique, combien les images sont des représentations directes de ce que furent les mots, sans passer par la phase de retranscription.

Les Nuits blanches de Dostoïevski est ce que nous pourrions qualifier de reproduction fidèle. Pour ce film de 1957, seul le décor diffère des paysages de Saint-Petersbourg – dans le film l'action se déroule à Livourne¹² – bien que l'atmosphère soit particulièrement en osmose avec celle du roman de Dostoïevski. En ce qui concerne *L'Étranger*, la fidélité est encore plus frappante. Tout paraît minutieusement retranscrit à l'écran par Visconti. Par contre, si l'on prend l'exemple de *L'Innocent* adapté de *L'Intrus* de Gabriele D'Annunzio, on observe que Tullio n'est plus le narrateur du film de Visconti, alors qu'il s'exprimait à la première personne chez l'auteur italien. D'autres divergences sont également notables entre ce film et le livre dont il tire son histoire. Quant au long-métrage *Mort à Venise*, il étonne par sa justesse et la

¹² Les décors furent entièrement construits dans les locaux de Cinecittà, à Rome, Teatro 5.

retranscription novatrice du texte de Thomas Mann que Luchino Visconti offre. Ainsi, le récit filmique se trouve une fois de plus calqué sur le récit littéraire et bien qu'il subsiste de nombreux changements entre le film et le livre, il n'ont que peu de conséquences, d'impact sur le récit premier. Le cinéaste converge dans le sens de Thomas Mann, les personnages du film répondent avec exactitude à ceux présents dans la nouvelle. Tazio sur l'écran semble comme sorti du roman.¹³

Néanmoins, certaines œuvres filmiques viscontiennes s'inscrivant comme adaptations de textes littéraires se placent en marge des films dits fidèles. Plus encore, c'est comme si Visconti, en collaboration très souvent avec Suso Cecchi d'Amico, en avait inventé de nouvelles. Le récit littéraire prend le statut de simple canevas sur lequel des broderies insoupçonnées viendraient être cousues. *Les Damnés* se mute alors en un surprenant, insensé presque, *Macbeth* shakespearien.¹⁴ Notons que les textes de Thomas Mann et de Fiodor Dostoïevski furent également des sources d'inspiration pour ce récit extravagant sur fond de nazisme. La déchéance, la chute des Dieux¹⁵ comme l'évoque le titre dans sa version italienne, rappelle bien *Les Buddenbrook*. Nous sommes dans le processus d'inspiration, dans une focalisation autre de celle de l'écrivain dont le livre a été transposé à l'écran. Seules des bribes perdurent, une idée générale. On peut parler d'écarts, parfois considérables, au point de ne pas faire le lien entre l'œuvre primaire et son adaptation.

Les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires de Luchino Visconti pourraient se regrouper en plusieurs camps : celles fidèles, celles étrangères à leur source car d'une autre nature que le texte adapté, celles quelque peu dénaturées mais qui suivent la trame romanesque. On distingue alors *Le Guépard*, *L'Étranger*, *Les Nuits blanches* pour leur exactitude quant aux romans transposés à l'écran. *Mort à Venise* reste un cas à part car il se veut d'une fidélité imparable au texte de Thomas Mann tout en intégrant de nombreux éléments non évoqués dans la nouvelle de l'auteur allemand. Ils sont ajoutés par Visconti qui prend le parti de relater à travers son film les volontés

¹³ Il existe quelque chose de parfait, de hautement réussi dans l'adaptation qu'en fait Visconti. Nous y reviendrons plus tard dans l'étude.

¹⁴ Friedrich devient alors Macbeth et Sophie, Lady Macbeth.

¹⁵ *La Caduta degli dei*, réalisé en 1969 par Visconti avec Helmut Berger dans l'un des rôles principaux.

et inspirations mêmes de l'ouvrage *La Mort à Venise*. *La Terre tremble*, *Le Travail* et *Senso* sont d'un point de vue global fidèles à l'ouvrage sur lequel s'est basé le cinéaste, à part l'aspect politico-historique hautement mis en lumière dans les trois œuvres. La critique sociétale qui s'attache à ces deux œuvres – l'on compte également *Rocco et ses frères* – est omniprésente, elle dénonce la misère sociale, la hiérarchisation des classes, une réflexion sur le travail, les rapports hommes/femmes, les inégalités, et pour *Senso*, les tourments de la population italienne résistante durant le Risorgimento. Enfin, il existe dans l'œuvre filmique de Luchino Visconti des adaptations non contraires aux romans dont elles prennent leur source mais inscrites dans un schéma divergeant sur certains aspects, souvent de par leur espace scénique. On pense aux *Amants diaboliques*. *Les Damnés*, nous l'avons fait remarquer, est un film à part dont la large marche de manœuvre a permis au cinéaste italien et à son équipe de réinventer quasi-totalement, et de manière presque inédite, un classique shakespearien.

2/ Les acteurs

La beauté masculine toujours impressionne et parfois paralyse. Souvent, les réalisateurs de cinéma ne savent qu'en faire. Ni comment l'utiliser. Même si elle file et si elle se fane. Lorsqu'elle ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même, elle rend mièvres ceux qui la possèdent. Même un jeune premier romantique en a vite assez de se faire cataloguer sirupeux, tant il passe pour un héros fleur bleue à l'eau de rose. Aussi, s'il est malin, chercher-t-il à s'en jouer.

HENRY-JEAN SERVAT, *Alain Delon, l'insoumis (1957-1970)*

1.2.1. Jeunes premiers

Les films de Visconti sont tous sans exception un véritable nid à talent. Chaque œuvre cinématographique regorge de jeunes acteurs au talent prometteur, en révèle bon nombre, les sort de l'anonymat. Déjà, lors de ses mises en scène au théâtre, et à l'Opéra, à la Scala notamment, de grands noms du cinéma d'aujourd'hui et d'hier débutèrent auprès de Luchino Visconti. On pense à Marcello Mastroianni, acteur dans deux des adaptations filmiques d'œuvres littéraires du cinéaste. Ayant travaillé à de multiples reprises au théâtre, dans un premier temps, sous la direction de Luchino Visconti, Mastroianni compte à son actif avant de tourner *Les Nuits blanches* pas moins de quarante films. Sa quatrième apparition au cinéma, il l'a faite dans *Les Enfants nous*

regardent (1944), film réalisé par De Sica. Entre *Les Nuits blanches* et *L'Étranger*, il tourne deux films avec Fellini, dont le très célèbre *Dolce Vita* (1960) ce qui plus que tout autre œuvre filmique le place en tant qu'acteur incontournable du septième art. Dès lors, son image de grand séducteur se grave dans la mémoire des spectateurs, et Visconti, lors du tournage de *L'Étranger*, regrette que le personnage de Meursault, étant interprété par Marcello Mastroianni, soit trop imbibé de Mastroianni lui-même. D'ailleurs, ce film représenta pour le réalisateur, et ce jusqu'à sa mort, un cuisant échec. Notons qu'Alain Delon avait été pressenti pour jouer ce rôle. Aussi, dire que Mastroianni à l'époque des *Nuits blanches* est un jeune premier serait fortuit, pourtant, c'est au théâtre sous la direction de Visconti qu'il fait véritablement ses premiers pas. D'autre part, les rôles qui lui sont attribués le positionnent en jeune premier, notamment auprès de la jeune Natalia, où le personnage de Mastroianni possède le statut de personnage principal et fil conducteur du récit filmique.

Peu d'acteurs font véritablement leurs débuts dans un film de Visconti, tous ou presque ont déjà une filmographie assez remplie ; cependant, leur rôle interprété sous la caméra viscontienne est une mise en lumière de taille. Une focalisation s'opère par ce biais, la lumière est projetée sur ces acteurs tenant la plupart du temps des rôles de jeunes premiers, de personnages principaux. On pense à Roger Hanin, déjà aperçu dans vingt-cinq films avant *Rocco et ses frères*, et parmi cette filmographie déjà étoffée l'on inclut deux prestations dans *À bout de souffle* et *Le Fric* de Godard. Sa carrière connaît un renouveau auprès de cinéastes italiens, tels que Visconti et Risi. L'apparition dans le long-métrage de Visconti est néanmoins fort remarquable et se démarque des rôles de truands auxquels il fut souvent rattaché, dans de nombreux polars français, bien qu'il le soit en quelque sorte dans *Rocco*. Il est vrai que son rôle de mentor malhonnête dans *Rocco* ne se détache guère véritablement des personnages qu'il est habitué à interpréter, par contre, la dimension que lui confère Visconti, de par les jeux de regards et le duel avec Delon lui offre une place de choix. C'est le cas également pour l'acteur français Bruno Cremer, que l'on retrouve dans *L'Étranger* sous la figure du prêtre venu proposer à Meursault de faire pénitence. Avant de tourner sous l'œil de la caméra viscontienne, Cremer compte à son actif une dizaine d'œuvres cinématographiques, et

ce rôle si intense que lui offre Visconti permet à sa carrière de prendre une dimension internationale en jouant pour Costa-Gavras ou Orsini.¹⁶ Tomas Milian, quant à lui, interprète à l'âge de vingt-cinq ans le comte Ottavio aux côtés de Romy Schneider devenue Pupe. Le sketch *Le Travail* extrait de *Boccace 70* est le début – sept films ont été tournés avec cet acteur – d'une longue carrière à travers le monde, où un succès retentissant l'attend dans de nombreuses productions italiennes.

Il existe dans les films de Visconti des figures qui s'associent à de jeunes premiers dans le sens où ils occupent une place privilégiée. Certains, ne se trouvent pas répertoriés en tant qu'acteurs. Et pourtant, ils ont brillé le temps d'un film sous la caméra de Visconti. On pense aux pêcheurs siciliens, Antonio Micale, Alfio Fichera, mis en scène dans *La Terre tremble* ; qui n'étaient pas de vrais acteurs avant ce film-là, plutôt des figurants, des gens du peuple, auxquels le réalisateur encore débutant donna la parole. Parfois, l'on oublie que certains comédiens ont vu leur carrière prendre de l'ampleur après avoir tourné auprès de Visconti. Il semble en être question pour Terence Hill, Mario Girotti de son vrai nom, qui avant de devenir une figure emblématique du western spaghetti, tourna dans une trentaine de longs-métrages italiens. *Le Guépard* en fait partie et se classe en seizième position au sein de sa filmographie. Renato Salvatori devient pour sa part une vedette internationale grâce à son personnage dans *Rocco*, bien qu'il ne tourna presque qu'auprès de réalisateurs italiens, le rôle de Simone Parondi lui offrit une renommée mondiale. Massimo Girotti également, après huit films à son actif dont *La Tosca* de Carl Koch, film avorté de Jean Renoir auquel Luchino Visconti participa en tant qu'assistant réalisateur, connaît un franc succès avec son interprétation de Gino Costa dans *Les Amants diaboliques*, première œuvre réalisée par Visconti. Alors associé au courant cinématographique néoréaliste, le comédien, par le biais du cinaste italien, en devient à son tour l'initiateur.

Puis, viennent les grandes vedettes, parfois inconnues jusqu'alors, qui se démarquèrent dans une œuvre filmique de Visconti. On pense à Helmut Berger, muse

¹⁶ Le rôle de Brisseau dans *Noces blanches* et de Maigret assurèrent sa popularité en France et en Italie, celui notamment d'Antonio Espinosa, aux côtés de Michele Placido, dans la série *La Piovra* (1989).

du cinéaste qui après un passage dans *La Ronde* de Vadim (1964), fut 'capté' par Luchino Visconti, filmé une première fois dans *Les Sorcières*, puis trois années plus tard, dans *Les Damnés*. Ludwig reste son rôle le plus marquant.¹⁷ Il y a également les acteurs à l'époque grandement célèbres dans les pays anglophones, et outre-Atlantique. Burt Lancaster¹⁸, Dirk Bogarde pour ne citer qu'eux. Lancaster épouse à merveille le rôle principal de Don Fabrizio Salina, créé par Lampedusa puis revisité par Visconti. Ayant débuté sa carrière cinématographique en 1946 dans *Les Tueurs* aux côtés du 'plus bel animal du monde', Ava Gardner, Burt Lancaster s'est toujours démarqué de par sa prestance. L'acteur tourne dans des productions monumentales et remporte l'Oscar du meilleur acteur en 1960 pour son rôle de Richard Brooks dans *Elmer Gantry le charlatan*. Quant à Bogarde, acteur anglais, il se distingue de par sa « distinction souveraine », « sa présence fascinante » et son « jeu raffiné »¹⁹. Enfin, une catégorie à part semble se dessiner dans l'œuvre filmique viscontienne. Une catégorie représentée par Björn Andrésen, celle des nouveaux visages, encore inconnus²⁰ du grand public. Son rôle de Tadzio l'éternise à jamais dans la mémoire du cinéophile. Finalement, peu sont les acteurs qui viennent du milieu théâtral et qui ont suivi une formation artistique, seul Giancarlo Giannini de *L'Innocent* fut diplômé.

La réflexion à porter sur le choix d'acteurs, célèbres ou non, se situe dans le fait de savoir si ce choix interagit dans la conception même d'un personnage issu d'une œuvre littéraire. Lorsque Visconti choisit Björn Andrésen pour interpréter le Tadzio de Thomas Mann, il décide d'offrir un visage neuf au personnage de fiction. C'est à partir d'une base que nous pourrions qualifier de neutre, et plus à même d'épouser les

¹⁷ Sa présence dans *Le Jardin des Finzi-Contini* (1970) réalisé par De Sica fut également déterminante. Sa carrière se trouva ralentie après le décès de Visconti. Helmut Berger s'est d'ailleurs lui-même déclaré être veuf depuis.

¹⁸ Nous trouvons qu'il subsiste chez Burt Lancaster quelque chose du personnage proustien Charlus. En effet, la biographie de l'acteur évoquant son côté masochiste et sa participation au film *Kiss the Blood off My Hands* (1948).

¹⁹ Expressions attribuées par Lefèvre et Lecourbe dans l'ouvrage *Trente ans de cinéma britannique* et reprises dans le *Dictionnaire du cinéma – les acteurs*, Robert Laffont 2007, de Jean Tulard (l'auteur ajoute d'ailleurs qu'il n'y a « nulle exagération » dans les termes énoncés).

²⁰ Björn Andrésen avant *Mort à Venise* a tourné un seul film avant celui de Visconti en 1970, une année auparavant : *En Kärlekshistoria* en 1970, de Andersson.

contours des descriptions données par l'auteur allemand au cœur de sa nouvelle *La Mort à Venise*. Le Tazio visuel peut se fondre dans l'image que le lecteur avait de lui et pour laquelle Visconti décide d'opter. Lorsqu'un acteur compte plusieurs films à sa filmographie, le personnage qu'il interprète est imprégné de tous les rôles endossés. Le personnage littéraire traduit à l'écran a dès lors cette première transformation, adjonction d'éléments extérieurs à ceux cités dans la source littéraire. Ainsi, quand Marcello Mastroianni joue Meursault, c'est à la manière de Mastroianni, tout en évoquant, de ces personnages incarnés auparavant, les fantômes.

1.2.2. Alain Delon

Véritable révélation sous la direction de Luchino Visconti, Alain Delon n'en est pas à son premier succès lorsqu'il tourne dans *Rocco*. En effet, le film *Plein soleil* sorti en 1959, une année avant le long-métrage de Visconti *Rocco et ses frères*, lui permet de briller et de démontrer ses qualités d'acteur. Vient ensuite *La Piscine* (1969) aux côtés de sa partenaire Romy Schneider, qui assoit sa carrière cinématographique et l'érige en star absolue :

Dès qu'il ramène sa gueule d'amour sur un écran, Alain ne fait pas qu'être beau et se taire. Il exhibe des sentiments. Après avoir, lors de ses premières apparitions joué les gentils poupons ayant gommé le vécu qu'ils trimbalent pour se présenter lisses, il révèle une authentique ambiguïté. À partir de *La Piscine*, il affiche sa vraie nature.²¹

²¹ Henry-Jean Servat, *Alain Delon, l'insoumis (1957-1970)*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 30.

Avec une force de caractère sans précédent, le jeune Alain Delon fougueux et mystérieux fait battre le cœur épris de Luchino Visconti qui en serait tombé amoureux dès leur rencontre²² :

Une énergie mélancolique. Une fissure grave. Des cicatrices intérieures. Ce qui fait son charme dans la vie constitue sa force à l'écran. Sous une solidité évidente, il se met à douter en permanence. Il le cache comme s'il voulait qu'on ne sût jamais à qui on avait affaire.²³

Alain Delon a immédiatement capté l'attention du réalisateur qui, en le voyant, aurait vu en lui Rocco :

Olga Horstig présente Delon à Visconti le 9 mai 1959, à Londres, au Royal Opera House, lors de la première de *Don Carlo*, l'opéra de Verdi dont il est le metteur en scène. Visconti regarde le jeune homme quelques instants, puis se tourne vers son agent et lui glisse à l'oreille : « J'ai vu Rocco. » Delon possède, selon le mot de Visconti, cette « mélancolie de qui se sent forcé de se charger de haine quand il se bat, parce que, d'instinct, il la refuse ». Visconti décèle en Delon un talent brut qu'il va s'efforcer de polir, avec d'autant plus de force et de sévérité que l'acteur, encore docile, a vocation à l'accompagner longtemps dans sa carrière.²⁴

Son personnage de Tancredi dans *Le Guépard* colle parfaitement à la présentation qu'en fait Lampedusa. Le beau visage du neveu princier fut dès lors à jamais gravé dans l'histoire du septième art. Visconti le disait dessiné par Botticelli :

Pendant le tournage de *Plein soleil* où il assiste René Clément, Dominique Delouche contemple un jour Alain Delon avec un peu plus d'instance [...] « On ne t'a jamais dit que tu avais un visage dessiné par Botticelli ? » Delon se met alors à rougir : « Si. » Dominique Delouche : « Visconti ? » Delon :

²² Alain Delon resta longtemps sous l'emprise et le « despotisme » de Visconti. Il refusa même le rôle premier du film *Laurence d'Arabie*, selon la volonté du cinéaste.

²³ *Ibid.*

²⁴ Samuel Blumenfeld, « "Le Guépard", Visconti ébloui », *Le Monde*, juillet 2018, p. 20.

« Oui. »²⁵

Le couple que Delon forme avec Claudia Cardinale est reconnu comme l'un des plus beaux ayant existé au cinéma, au même titre que celui créé par Ava Gardner et Burt Lancaster.

D'idole, Alain Delon est passé à icône, en grande partie grâce à sa collaboration avec Visconti, et son physique sculptural, légendaire, ses yeux d'un bleu azur vertigineux, sa douceur farouche accompagnée de son air gentiment moqueur. Ce charme intemporel le propulse au rang d'acteur mythique :

Derrière l'acteur prenant peu à peu sa dimension mythique, les traits de caractère de l'homme, pourtant, affleurent. En douceur et en profondeur. Ils composent la matière de sa vie et la matière de son jeu. À jamais liés à sa jeunesse.²⁶

Il apparaît à deux reprises dans les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires de Luchino Visconti. L'une dans le rôle principal et éponyme *Rocco et ses frères* où il incarne l'un des frères Parondi en proie à l'autodestruction de sa famille puis à la vocation de boxeur subie.

L'autre apparition remarquable de Delon a été immortalisée dans le film *Le Guépard* où il ne tient pas véritablement le rôle principal mais où il brille de mille feux en neveu du lion Burt Lancaster. Ces caractères taillés à la perfection par Visconti pour le jeune Delon, permettent aux ouvrages adaptés de bénéficier de toute la splendeur, la fraîcheur d'un grand acteur en herbe. Alain Delon révèle aux yeux du grand public la personnalité délicieuse de Tancredi, déjà adorée de son oncle Salina. Cependant l'on peut voir que la focalisation reste la même dans le film *Le Guépard* que

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Henry-Jean Servat, *op. cit.*, p. 30.

dans le roman de Lampedusa. Si nous analysons par exemple la véritable²⁷ entrée en scène de Tancredi, dans le roman et dans le film, elle reste identique. C'est par le biais du miroir dont se sert le Fabrizio Salina, miroir dans lequel est déjà réfléchie l'image du prince, qu'apparaît pour la seconde fois au lecteur et pour la première fois au spectateur, le visage du neveu :

Le matin suivant, le soleil illumina un prince tout ragaillardi. Ayant pris son café, il se faisait la barbe devant la glace, en robe de chambre rouge fleurie de noir [...] Tandis que celui-ci se rasait la joue droite, il vit apparaître dans la glace derrière lui, le visage d'un jeune homme, un visage maigre, distingué, sur lequel se lisait une crainte ironique. Il ne se retourna pas et continua sa besogne.²⁸

L'on assiste à la même séquence dans le long-métrage de Luchino Visconti *Le Guépard*. Alain Delon n'est alors pas plus mis en lumière dans le film que dans le roman de Lampedusa, cependant la beauté gracile de l'acteur illumine l'écran à elle seule. Delon fait irradier Tancredi dans le film. Notons qu'il se démarquait déjà dans l'œuvre littéraire d'une part, grâce à l'affection que lui porte le prince, d'autre part, grâce aux nombreuses descriptions contenues dans le roman et faisant de lui un jeune être à part, engagé, dont la beauté et la prestance sont soulignées par Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

²⁷ Tancredi est annoncé dans le roman plusieurs lignes avant la séquence présentée ci-dessus, son nom est évoqué et on peut lire : « Peu après la sortie de la propriété Salina, on apercevait à gauche de la villa à moitié en ruine des Falconeri, qui appartenait à Tancredi, le neveu et pupille du prince. » Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, traduction de Fanette Pézard, Paris, Le Club de la Femme, 1966, p. 39.

²⁸ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 46.

1.2.3. Les actrices

L'actrice sous la direction de Luchino Visconti est une figure adulée, adorée, captée dans différentes postures, divers états. Visconti la sublime à chaque pellicule. Chaque actrice ayant tourné dans l'un de ses films recèle des vertus insoupçonnées et leurs personnages incarnés qui prennent leur source au centre d'œuvres littéraires se trouvent transcendés. Tour à tour, elles illuminent l'écran, le morcellent par leurs états d'âme et font chavirer les cœurs les plus glacés. Certes, la Cora de James M. Cain est imposée par le narrateur dans le texte de manière intense, et ce personnage féminin possède de nombreux pouvoirs. Chez Visconti, Cora devenue Giovanna est entourée d'un magnétisme rare. La présence scénique de Clara Calamai impressionne. La force du personnage semble redoubler. Son vingtième film, *Les Amants diaboliques* la classe en héroïne néoréaliste ; ensuite son apparition dans *Les Nuits blanches*, où elle incarne une prostituée attachante, la place au palmarès des actrices italiennes populaires.

Maria Schell est une actrice d'origine autrichienne à qui de nombreux rôles à la sensibilité excessive furent confiés. Douée de certaines ressources pour endosser ce genre de personnages, elle n'en fut pas moins d'un talent confirmé, celui que l'on est en particulier amenés à voir dans *Les Nuits blanches*. Là encore, nous pouvons constater la palette d'émotions dont se sert le cinéaste italien qui a recours par le biais du choix de ses actrices à divers registres exprimés de différentes manières par chacune d'entre elles. Les émotions sont manifestées selon la sensibilité propre à chacune et l'on ne peut nier que Maria Schell excelle dans le domaine de la sensibilité. C'est un personnage absolutiste, craintif, naïf, utopiste que Visconti lui propose d'interpréter, elle l'endosse parfaitement. Natalia approche l'ingénuité, tout comme Nastenka l'embrassait dans le roman sentimental de Dostoïevski.

Quant à Alida Valli, elle apparaît sous des traits bien plus conviviaux dans son rôle de la comtesse Livia Serpieri que ne l'était le personnage féminin principal de la nouvelle de Boito, *Senso*. Brune désespérée, elle tient à merveille son rôle de romantique désarçonnée par un soldat autrichien qu'elle aime jusqu'à la délation. Actrice d'origine italo-autrichienne, elle fit ses débuts à l'âge de quinze ans dans *Les Deux sergents* (1936) et obtint son premier rôle dans le film *Le Féroce Saladin* de Mario Bonnard en 1937. Adulée par le public italien, elle se démarque de par sa beauté et son talent que Luchino Visconti sut employer à bon escient. C'est en 1954 qu'il lui offre la possibilité d'incarner la comtesse à l'écran, rôle qui l'impose aux yeux des cinéphiles. On retrouve également, dans cette panoplie de stars féminines internationales, Anna Karina, née Hanne Karin Blarke Bayer²⁹. Originaire du Danemark, elle brille sous la caméra viscontienne et sous le soleil poignant qui sévit dans *L'Étranger*, aux côtés de Marcello Mastroianni. Elle devient une nymphe lorsqu'elle se baigne dans l'une des scènes de l'adaptation du livre de Camus ; dans le roman Meursault la rencontre sur la plage le lendemain du décès de sa mère. Face au jeu de l'acteur italien, elle rayonne, d'une lumière pâle, froide et intense.

Romy Schneider fait partie de cette prestigieuse liste d'actrices, qu'elle-même fait resplendir un peu plus. Sa présence dans le court-métrage *Boccace 70* offre à l'œuvre filmique de Visconti une tout autre valeur. Romy Schneider dans le rôle de la femme d'*Au bord du lit*, jadis présente dans la nouvelle de Guy de Maupassant, offre du prestige à ce personnage. *Le Travail* devient un écrin renfermant un trésor ; une actrice hors pair, dont la beauté et le talent irradient. Cette mise en lumière d'un personnage littéraire sans véritable intérêt, prit sous la direction de Luchino Visconti une autre dimension, bien plus considérable. L'épouse qui demande à son mari de l'argent en échange de leurs ébats amoureux se transforme en cocotte mondaine, à la beauté imposante, dont l'aura s'empare de l'espace scénique dans son intégralité.

En outre, la candeur farouche, incandescente de la jeune Claudia Cardinale, alors âgée de vingt-quatre ans dans *Le Guépard*, épouse à la perfection l'image que le lecteur ait pu avoir de l'Angelica Sedara, fille du maire et création littéraire de

²⁹ Coco Chanel lui suggéra le nom d'artiste Anna Karina.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Dans l'adaptation filmique homonyme du roman, Claudia Cardinale donne de la vigueur au personnage littéraire déjà fort en tempérament. Bien que sa psychologie ne soit qu'ébauchée dans le texte littéraire – sa beauté est surtout mise en exergue ainsi que son appartenance au clan des nouveaux riches – Angelica possède grâce au jeu troublant de l'actrice Sicilienne, à son regard noir et profond, aux tenues délicates ornées de dentelles dessinées par Piero Tosi, de l'envergure. Notons que Claudia Cardinale fait également une apparition remarquable dans *Rocco et ses frères*. Elle y incarne le rôle de Ginetta.

Dans un autre registre, c'est Annie Girardot qui exprime ses blessures, celles de sa propre existence, transportées dans le long-métrage *Rocco* à travers le personnage de Nadia, celle qui subit les pires outrages. Luchino Visconti utilise les failles personnelles de l'actrice afin que le rôle incarné soit plus vivace, mélancoliquement douloureux. Née d'une mère sage-femme et d'un père qui ne la reconnaît pas puis meurt lorsqu'elle est âgée de seulement deux ans, Annie Girardot échappe à la carrière d'infirmière en se dédiant totalement à sa passion théâtrale. Femme entière au caractère bien trempé, la sensibilité de l'actrice émeut. Après de nombreuses années de formation au Conservatoire, La Comédie Française l'embauche. Annie Girardot, sur les planches, devient une actrice accomplie.³⁰ Elle enchaîne toute sa vie les rôles au cinéma, et au théâtre, même lorsqu'elle est atteinte de la maladie d'Alzheimer. Jean Cocteau la décrit comme ayant « le plus beau tempérament dramatique de l'après-guerre ».³¹ Renato Salvatori et Annie Girardot entretinrent une histoire d'amour sans fin, teintée de violence. Le jour du mariage des deux acteurs, qui se sont rencontrés sur le tournage de *Rocco et ses frères*, Luchino Visconti et Jean Cocteau firent partie des témoins.

Les inconnues de *La Terre Tremble*, femmes et filles des pêcheurs d'Acì Trezza, remplissent comme il se doit leur fonction de figurantes dans cette œuvre filmique néoréaliste de Luchino Visconti. Plus encore, elles apportent une âme et de la

³⁰ Annie Girardot remporta le César 1977 de la meilleure actrice pour *Docteur Françoise Gailland* en 1977. Elle reçut en 1999 les insignes de chevalier de la Légion d'honneur.

³¹ Armelle Heliot, « La belle carrière d'Annie Girardot sur les planches », *Le Figaro*, 28 février 2011.

vie à ces expériences douloureuses et injustes vécues par les pêcheurs siciliens. Visconti montre leur courage et leur labeur, il leur rend hommage. Le texte *Les Malavoglia* les présentait telles des femmes travailleuses, presque effacées. Leur nom, pour la plupart, subit cet effacement, marque d'une identité gommée :

La Grande tissait quelques rouleaux de toile, allait aussi au lavoir pour le compte des autres³²

Les personnages féminins de Verga représentent un groupe dominé par les hommes. Lorsque 'Ntoni les décrit, il le fait de manière dépréciative :

Les belles filles ici ne sont pas dignes de leur passer les chaussures, à celles de Naples.³³

Luchino Visconti leur a donné un visage, souriant bien des fois mais exprimant également la rudesse de leur vie de femmes de pêcheurs, à Aci Trezza. Sur l'île des pêcheurs sicilienne, la masculinité domine. Cependant, Visconti crée un espace plus grand pour ces femmes éreintées par leur existence.

³² Giovanni Verga, *Les Malavoglia*, Paris, Gallimard, 1988, p. 104.

³³ *Ibid.*, p. 101.

3/ Choix des œuvres

Il y a des livres comme des films qui vous embarquent.

FRANÇOIS TRUFFAUT

1.3.1. Le roman

Tous les films de Luchino Visconti ne sont pas à proprement parler des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires. Cependant, la majorité en font partie, onze au total, sans compter la participation du cinéaste italien aux côtés de Jean Renoir pour *Une partie de campagne*, *La Tosca* et *Toni*. Si l'on retrace brièvement le parcours cinématographique de Visconti, l'on observe que dès ses débuts, le thème du roman fut déjà présent. L'adaptation sur écran du *Facteur sonne toujours deux fois* de James M. Cain – idée soufflée par Jean Renoir – est le commencement d'une lignée de films dont la source primaire est l'œuvre littéraire. Ainsi, après *Les Amants diaboliques* en 1943, viennent *Les Malavoglia* devenu *La Terre tremble* en 1948, puis six ans après *Senso* adapté du *Carnet secret de la comtesse Livia* par Camillo Boito. En 1957, *Les Nuits blanches* est adapté du roman éponyme de Dostoïevski. Ensuite parvient à l'écran *Rocco et ses frères*, en 1960, contenant diverses sources d'inspiration littéraires dont la plus directe reste *Le Pont de la Ghisolfà* de Giovanni Testori. Visconti, participe par ailleurs à la tétralogie de sketches *Boccace 70*, il réalise

Le Travail, inspiré par la nouvelle de Maupassant *Au bord du lit*. *Le Guépard* en 1963, palme d'or au Festival de Cannes marque l'un des points culminants de la carrière du comte de Lonate Pozzolo. S'ensuivent *L'Étranger* et *Les Damnés* qui s'inscrivent dans la lancée de cette ascension fulgurante. Enfin, les adaptations de *La Mort à Venise* de Thomas Mann et de *L'Innocent* de D'Annunzio concluent ce parcours placé sous le signe du roman. Notons que parfois, ce sont des pièces de théâtre qui sont à l'origine du film viscontien, cela est le cas pour *Les Damnés* inspiré par la tragédie shakespearienne *Macbeth*³⁴. En outre, un personnage viscontien à lui seul peut être inspiré d'un personnage romanesque. Tel est le cas de Rocco :

[...] pour créer la figure de Rocco, Visconti s'inspirera à nouveau du romancier russe et de son Mychkin dans *L'Idiot*.³⁵

Ponctuée par d'autres films comme *Bellissima* (1951), *Siamo donne* (1953), *Sandra* (1965) et de documentaires tels que *Jours de gloire* (1945), la filmographie de Luchino Visconti reste spectaculaire. Ses œuvres filmiques reposent effectivement pour la plupart sur des récits fictifs empruntés à la littérature émanant de l'esprit d'un auteur le plus fréquemment célèbre. Une suite de noms d'écrivains à la renommée grandiose se crée : Cain, Verga, Boito, Dostoïevski, Maupassant, Lampedusa, Camus, Shakespeare, Mann, Proust, D'Annunzio, entre autres. Le roman de Testori, moins connu, ne manque néanmoins pas d'intérêt. Ce qu'il est pertinent d'observer, c'est le travail effectué par Visconti lorsqu'il adapte. Il transfigure le texte littéraire en le transposant à l'écran. L'œuvre littéraire devient multiple. Les sources d'inspiration se combinent et prennent une forme complexifiée, résultat de l'addition de différentes composantes. Nous nous rendons compte que Visconti ne touche guère, ou si peu, aux statuts des héros littéraires lorsqu'il leur donne vie à l'écran ; il suit avec précision les

³⁴ Mais également nettement inspiré par *Les Buddenbrook*, *Le Déclin d'une famille*, autre chef-d'œuvre de Thomas Mann.

³⁵ Notre traduction. Texte original : « [...] per abbozzare la figura di Rocco, Visconti si ispirerà di nuovo al romanziere russo e al suo Myshkin dell'Idiota. » Gaetano Tramontana, *op. cit.*, p. 159.

Dans l'article « "Le Guépard", Visconti ébloui » de Samuel Blumenfeld paru dans *Le Monde* en juillet 2018, l'auteur évoque cette source : « Au sein de cette fratrie, Rocco Parondi apparaît comme le joyau, l'ange du bien, détenteur d'une force brute, et pourtant pacifique, qu'il manifeste sur un ring de boxe. Un personnage inspiré du Prince Mychkin de *L'Idiot* de Dostoïevski. », p. 20.

points de vue et autres mises en lumière déjà indiqués dans les ouvrages initiaux.

Le roman semble être pour Luchino Visconti un appui, ou parfois le moyen de mettre en scène des acteurs, des décors, des musiques. La présence de plusieurs romans retranscrivent l'esprit de chacun des écrivains et de leurs œuvres littéraires respectives, se mêlent et s'entremêlent jusqu'à offrir la focalisation que le réalisateur souhaite pour son film ; tout en focalisant l'attention plus sur un détail qu'un autre, plus sur un roman qu'un autre. L'auteur et réalisateur, Gaetano Tramontana écrit :

Le lien fort subsistant entre les histoires viscontiennes et la littérature internationale est certainement l'une des caractéristiques les plus évidentes du cinéma de Visconti. On a déjà évoqué sa préférence pour le roman du XIXe, avec des détours assez fondamentaux par le début du XXe, et sa passion pour Mann et Proust. Une grande partie de ses films a un lien explicite avec le romanesque, et même en l'absence de référence explicite, par exemple dans *Les Damnés*, l'inspiration littéraire y est importante et déclarée par le cinéaste.³⁶

Le roman comme point d'appui possède tout un réseau d'idées appartenant au cinéaste avec des leitmotifs bien précis. Pourtant, Visconti a souvent clamé sa volonté de coller au réel, de se servir du matériel humain afin de créer ses personnages et les histoires auxquelles ils se trouvent intégrés. Ainsi, Visconti affirme :

Au cinéma, ma motivation a été surtout de raconter des histoires d'hommes vivants : d'hommes vivants pris dans le courant des choses, et non pas les choses en soi. Le cinéma qui m'intéresse est un cinéma anthropomorphique. De toutes les tâches que je dois accomplir en tant que réalisateur, celle qui me passionne le plus est donc le travail avec les acteurs ; matériau humain à partir duquel se construisent ces hommes nouveaux, qui demandent à vivre

³⁶ Notre traduction. Texte original : « Il forte legame tra le storie viscontiane e la letteratura mondiale è certamente una delle caratteristiche più evidenti del cinema di Visconti. Si è già avuto occasione di dire come le sue preferenze andassero al romanzo ottocentesco, con sconfinamenti abbastanza fondamentali nel primo Novecento, anche per l'indiscussa passione riservata a Mann e Proust. Gran parte dei suoi film hanno una chiara estrazione romanzesca ed anche in assenza di un riferimento palese, come ad esempio nella *Caduta degli dei*, le ispirazioni letterarie sono notevoli e dichiarate dallo stesso regista. » *Ibid.*, p. 155.

une réalité nouvelle, qu'ils génèrent, la réalité de l'art.³⁷

Le cinéaste aurait alors pris appui sur des récits littéraires qui parlent d'hommes et de femmes happés par le tourbillon de la vie.

1.3.2. Le mélodrame

Le thème du mélodrame s'avère fort présent dans l'œuvre de Visconti, notamment dans ses adaptations filmiques de livres. Rappelons que le terme de « mélodrame » se définit par une « sorte de drame où le dialogue était préparé par une musique instrumentale, accompagnant l'entrée et la sortie des personnages » ou une « pièce de théâtre moderne où l'action, brutale et turbulente, est constamment alimentée par des effets pathétiques ».³⁸ Le réalisateur de *Mort à Venise* emploie la musique comme thème majeur de son film, symphonie de Gustav Mahler devenue si omniprésente qu'elle remplace parfois les dialogues. Gaetano Tramontana explique :

Dans le mélodrame, Visconti trouve la réponse à deux exigences artistiques fondamentales : sa passion pour la musique – corroborée par une connaissance théorique approfondie et une pratique juvénile prometteuse – et

³⁷ Notre traduction. Texte original : « Al cinema mi ha portato soprattutto l'impegno di raccontare storie di uomini vivi : di uomini vivi nelle cose, non le cose per se stesse. Il cinema che mi interessa è un cinema antropomorfo. Di tutti i compiti che mi aspettano come regista, quello che più mi appassiona è dunque il lavoro con gli attori ; materiale umano con il quale si costruiscono questi uomini nuovi, che, chiamata a viverla, generano una nuova realtà, la realtà dell'arte » Luchino Visconti, « Cinema antropomorfo », *Cinema*, Milan, septembre-octobre 1943, pp. 108/109.

³⁸ *Encyclopédie Larousse trois volumes couleurs*, Paris, Larousse, 1965, p. 943.

un répertoire de drames à teintes prononcées qui s'adaptait bien à sa recherche de cas et de situations extrêmes, révélateurs de l'intériorité de l'individu.³⁹

Selon le même auteur, il existerait dans l'œuvre viscontienne deux sortes de mélodrame, l'un plus anglo-saxon, l'autre hérité de la tradition française :

Il faut alors distinguer les deux acceptions du mélodrame : celle de source anglo-saxonne – littéraire et théâtrale, centrée sur le sentimentalisme et sur la narration spectaculaire – et celle d'origine française (le mélo), qui traite les mêmes thèmes en accompagnant la prose par le chant et en enveloppant le tout dans un commentaire musical très didactique.⁴⁰

Il est vrai que la musique reste essentielle pour Luchino Visconti, grand amateur de créations musicales classiques, Verdi en particulier⁴¹. On relève la présence de nombreux airs plus ou moins célèbres dont *La Symphonie n°7* de Bruckner et *Le Trouvère* – qui ouvre le film *Senso* – ainsi que des extraits d'œuvres de Chopin, Mozart, Liszt pour *L'Innocent*. D'autres compositions sonores font également leur apparition dans les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires de Luchino Visconti, des compositeurs italiens tels que Giuseppe Rosati, Piero Piccioni, Nino Rota. Tous les morceaux musicaux choisis se caractérisent par de grandes envolées lyriques à la hauteur des émotions et des actions des personnages :

Dans *Le Guépard*, la phase "mélodramatique" du cinéma de Visconti commence à décliner, il en restera la trace – outre que dans l'activité

³⁹ Notre traduction. Texte original : « Nel melodramma Visconti trova la risposta a due fondamentali esigenze artistiche : la passione per la musica – corroborata da un'approfondita conoscenza teorica e da una promettente pratica giovanile – e un repertorio di drammi a forti tinte che ben si adattava alla sua ricercare di casi e situazioni estreme in quanto rivelatori dell'interiorità dell'individuo. » Gaetano Tramontana, *op. cit.*, pp. 160/161.

⁴⁰ Notre traduction. Texte original : « Vanno allora distinte le due accezioni di melodramma : quella di matrice anglosassone – letteraria e teatrale, centrata sul sentimentalismo e sulla spettacolarità della narrazione – e quella di origine francese (il melo), che tratta gli stessi temi affiancando alla prosa il canto e racchiudendo il tutto in un commento musicale fortemente didascalico. » *Ibid.*, p. 161.

⁴¹ Plusieurs arrangements des opéras de Giuseppe Verdi figurent dans *Le Guépard*.

scénique – dans la caractérisation de certains protagonistes, dans le lien privilégié avec la musique, dans l'opposition dialectique entre les personnages ; mais l'histoire du prince de Salina a déjà un aspect de monologue qui se différencie des expériences précédentes et un procédé contemplatif qui est tout autre, comparé aux grands élans du mélodrame.⁴²

Le caractère mélodramatique intervient souvent dans les histoires d'amour contrariées mises en scène par Luchino Visconti. Aussi, le genre épique construit sur une structure semblable au mélodrame aurait inspiré Visconti pour *Rocco et ses frères* :

Dans *Rocco et ses frères*, en réalité, les motifs tragiques comme le péché, la trahison, le voyage sans retour, tous vécus dans le cercle fermé de la famille Parondi, atteignent leur apogée, ils se fondent sur la structure mélodramatique, mais cette manière de centrer à chaque fois un épisode sur l'un des personnages et la façon dont les épisodes se font écho, tout cela rappelle les cycles épiques.⁴³

Les musiques grandiloquentes accompagnant les sentiments tourmentés des personnages – féminins et masculins – marquent l'empreinte même du mélodrame. L'accent se trouve porté sur les robes flamboyantes des héroïnes éprises, les mouvements du corps rigides ou agités, les visages tuméfiés par la passion amoureuse ; presque toujours destructrice chez le cinéaste italien. La sentimentalité exacerbée des personnages est captée par l'œil de la caméra puis retranscrite au spectateur de façon poignante.

⁴² Notre traduction. Texte original : « Nel *Gattopardo* la fase "melodrammatica" del cinema di Visconti inizia a tramontare, ne resterà traccia in seguito — oltre che nell'attività di palcoscenico — nella caratterizzazione di alcuni protagonisti, nel rilievo riservato alla musica, nelle opposizioni dialettiche tra personaggi ; ma la storia del principe di Salina ha già caratteri monologanti che si distaccano dalle esperienze precedenti e un procedere contemplativo che è tutt'altro rispetto alle grandi tinte del melodramma. » *Ibid.*, p. 162.

⁴³ Notre traduction. Texte original : « In *Rocco e i suoi fratelli*, infatti, i motivi tragici quali il peccato, il tradimento, il viaggio senza ritorno, vissuti tutti nel cerchio chiuso della famiglia Parondi, giungono ad un livello massimo di estremizzazione, si fondono alla struttura melodrammatica, ma la stessa divisione in episodi centrati di volta in volta su uno dei personaggi, il loro richiamarsi a vicenda, non può non evocare i cicli epici. » *Ibid.*, p. 164.

Les costumes signés par Piero Tosi⁴⁴ aident à retranscrire l'émotion qui envahit de nombreux acteurs viscontiens à travers les rôles qu'ils incarnent. Les tissus utilisés pour les robes portées par Alida Valli en comtesse Serpieri paraissent fabriqués à partir de matières plus miroitantes les unes que les autres, satinées à souhait, luxuriantes et représentatives de sa classe sociale, de son amour inconditionnel et imposant.

Autour de ces amours construites sur toile de mélodrame on dénombre : *Les Amants diaboliques*, *Senso*, *Les Nuits blanches*, *L'Innocent*, *Mort à Venise*, *Rocco et ses frères*, *Les Damnés*. Ces histoires sentimentales reposent sur l'impossibilité d'être dans la relation amoureuse, un sentiment inconcevable pourtant vécu. Il peut s'agir également d'une interdiction par la loi et la morale s'opposant à l'amour entre les personnages. Bien que construites à partir d'un amour puissant, ces relations sont presque toutes réduites à néant.

Seuls quelques couples échappent à la déchéance imposée par le récit filmique, issu de récits littéraires, et la mise en scène implacable de Visconti. Le tumulte contenu dans le for intérieur des personnages littéraires transposés à l'écran se déploie notamment dans *La Terre tremble* où nous pouvons ressentir les vicissitudes profondes qui envahissent les pêcheurs et leurs familles. C'est d'ailleurs bien souvent en famille comme dans *Violence et Passion* dont le titre en italien est plus directement évocateur⁴⁵, que les passions se déchaînent. Lieu de catharsis bien souvent au sein des oeuvres filmiques de Visconti, il est rare d'y voir se former des sentiments positifs. La fatalité submerge les personnages du récit filmique, pour beaucoup touchés par un mal dont il est difficile de se détacher.

⁴⁴ Piero Tosi a notamment dessiné les robes pour *L'Innocent*, les tenues que porte Charlotte Rampling dans *Les Damnés*.

⁴⁵ *Gruppo di famiglia in un interno* est le titre dans sa version originale de 1974.

1.3.3. La famille

Le groupe familial tient une place prépondérante dans les ouvrages littéraires adaptés par Visconti à l'écran. Presque chaque histoire choisie évolue selon les codes familiaux inculqués au personnage et sa mise en scène se fait dans l'univers familial au sein duquel le héros évolue. Les exemples les plus frappants sont ceux de *Rocco et ses frères* où le thème central du film se révèle être le lien filial, fraternel qui unit les personnages principaux placés sous l'égide d'une matrone. L'histoire apparaît comme celle de la tentative d'ascension d'une fratrie venue de la Basilicate et vouée à une relative chute. Le lien du sang régit l'intrigue et attache ou défait les frères Parondi tour à tour. L'individu devient groupe, et c'est à l'intérieur de cette communauté que le protagoniste viscontien évolue. Une évolution positive ou négative, selon le climat qui règne, les tensions qui s'expriment de ce cocon pouvant se transformer en un environnement hostile redoutable. Quant aux *Damnés*, film qui relate l'échec retentissant d'une famille fasciste placée sous le signe de la décrépitude et du diabolique, il montre les relations tantôt incestueuses, tantôt meurtrières que partage cette famille du troisième Reich. Le thème de la famille y est évoqué, dans ses plus noirs aspects.

Dans *Le Guépard* ce sont les nobles sentiments qui sont éclairés par la caméra, ceux d'une famille aristocratique prête à ouvrir, par le biais de Tancredi, ses portes aux sculptures dorées à la riche bourgeoisie sicilienne incarnée par Claudia Cardinale en Angelica. Le thème de la descendance s'installe dans le film, tout comme elle l'était déjà dans le roman de Lampedusa. Luchino Visconti lui permet de garder sa place de thème principal, parce qu'en faisant le choix de transposer le récit du *Guépard* à l'écran, il fait le choix de mettre en exergue la notion de postérité, de transmission d'une culture, de chute de tout un art de vivre. Le lien paternel mais aussi filial se trouve,

d'autre part, anéanti dans *L'Innocent* où l'infanticide absout littéralement le concept de famille. Nous pouvons toutefois remarquer la focalisation dans *Mort à Venise*, celle relative au groupe familial s'ajustant à celle de Thomas Mann. Ainsi Tazio et les femmes qui composent sa famille forment un ensemble, quasi-inséparable, dont le pouvoir semble décuplé, un fait que l'on retrouve autant chez l'auteur allemand que chez Visconti.

Il existe tout autant dans les adaptations que nous étudions des familles monoparentales. *Les Nuits blanches* présente Natalia, comme son double littéraire Nastenka, vivant seule avec sa grand-mère, seul être auprès d'elle, et à lui avoir donné une éducation.⁴⁶ Dans *Senso*, Livia ne semble véritablement avoir à ses côtés que son cousin Ussoni⁴⁷. L'épisode *Le Travail* dans *Boccace 70* ne met en scène qu'un couple, noyau même de la famille qu'il compose. Alors, Romy Schneider en Pupe ne possède que son mari et son argent, ainsi que son propre père avec lequel elle n'entretient qu'une relation téléphonique. Par ailleurs, il subsiste au sein de certains longs-métrages des cas de figure où les classes familiales sont inclassables voire inexistantes. Meursault confronté à la mort de sa mère, les œuvres de Visconti et de Camus débutent par cet événement tragique. Cet anti-héros se retrouve seul face au drame, dans une solitude entourée que sa compagne, sous les traits d'Anna Karina, arrive à peine, par légers soubresauts, à l'en extraire. Le couple formant 'les amants diaboliques' se trouve jeté dans une passion sans borne : les amants sont réduits à eux-mêmes, sans attache réelle. D'autant que le fait qu'il n'y ait de gestation, de transmission de la vie, rend la notion de famille inféconde dans le récit littéraire repris par le récit filmique de Luchino Visconti. Notons qu'Aschenbach est un être seul, délaissé, dont les seules personnes représentant son lien à une famille apparaissent lors de flash-backs qui s'apparenteraient plus à des rêves vains d'un bonheur familial inaccessible.

⁴⁶ D'après les divers flash-backs dans le film et le livre.

⁴⁷ Que la comtesse trahit pourtant par amour.

L'on pourrait penser qu'il subsiste de la violence au sein même du groupe familial, dans toutes les adaptations de Visconti. Il y en a assurément. *Les Damnés* est l'exemple de cette agressivité latente et active qui pousse les personnages à se détruire entre eux et à détruire tous ceux qui les entourent. Cela est également le cas dans le cercle familial composé de Pupa et de son époux. *Le Travail* montre une violence sourde et pourtant présente, celle qui désunit un peu plus ce couple déjà morcelé. Néanmoins, la violence affichée dans *Rocco* n'en est pas véritablement, Luchino Visconti s'exprime à ce sujet :

Il y avait de la cruauté et de la violence dans *Les Amants diaboliques* plus que dans n'importe lequel de mes films, il y en avait dans *Senso* ; il n'y en avait pas dans *Rocco et ses frères*, parce que là la violence et la cruauté étaient complètement déterminées par l'histoire, par des circonstances exceptionnelles.⁴⁸

Les personnages de *Rocco* seraient en effet tellement déterminés par les circonstances extérieures qu'ils ne seraient pas maîtres ni auteurs de cette violence qui parcourt le film. Il ne la créent pas, ils en sont victimes. Elle résiderait donc malgré tout au sein de la famille Parondi mais de manière détournée. Les frères sont confrontés à l'échec de l'ascension sociale, de la réalisation de soi. Leur origine sociale et le milieu dans lequel ils évoluent les poussent à être ce qu'ils sont. Gaetano Tramontana explique :

Avec la saga des Parondi la problématique se fait plus complexe [...] au rêve d'ascension sociale, à la critique du système politique et institutionnel qui favorise une structure classique de la société, s'ajoute un regard d'analyse plus mûr sur les classes méridionales, sur leur malaise causé non seulement par le système mais aussi par leur patrimoine culturel qui semblent, chez ces dernières, être un obstacle à une conception moderne, mais pas forcément toujours meilleure, qu'ils se font de l'existence.⁴⁹

⁴⁸ Notre traduction. Texte original : « C'era crudeltà e violenza in *Ossessione* più che in qualsiasi altro mio film, ce n'era in *Senso* ; non ce n'era in *Rocco e i suoi fratelli*, perché la violenza e crudeltà erano completamente determinate dalla storia, da circostanze eccezionali ». Extrait de l'interview de Lietta Tornabuoni parue dans la revue mensuelle *Sipario*, Milan, juin 1995, pp. 91/92.

⁴⁹ Notre traduction. Texte original : « Con la saga dei Parondi la problematica si fa più complessa [...] al sogno di innalzamento sociale, alla critica al sistema politico istituzionale che favorisce una

Les Parondi n'échappent pas à la règle qui régit également les Von Essenbeck. La famille est dissolue.

Bien au contraire, *Mort à Venise* présente une famille unie, celle des Polonais séjournant à l'Hotel des Bains et dont Tazio fait partie intégrante. Objet des regards d'Aschenbach, au fil de la narration de Mann et du récit filmique, nous voyons la famille évoluer avec grâce. Seul le choléra menaçant la ville serait à même de menacer l'unité du groupe familial. Cela rappelle la famille de Visconti, sa mère tant aimée, Carla Erba. Il est certain que le comte de Modrone se soit basé sur des éléments de sa vie pour construire ses films. Gaetano Tramontana parle de la façon, délicate, avec laquelle Visconti a intégré ses souvenirs familiaux au sein de ses œuvres filmiques :

Sa sensibilité prononcée, l'acuité de son observation, le poussent évidemment à chercher aussi dans son propre quotidien des points qui émergeront ensuite dans la reconstruction d'une atmosphère et dans l'appréhension des personnages ; une sensibilité qui le porte, peut-être, à insuffler de lui-même dans ses propres films, à trouver en eux un fond presque cathartique à ses insatisfactions existentielles et artistiques sans jamais pourtant se raconter.⁵⁰

Lieu d'abjection ou lieu de réconfort, le groupe familial, thème cher à Visconti, occupe une place prépondérante dans ses adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires.

strutturazione classista della società, si affianca uno sguardo d'analisi più maturo sulle classi meridionali, sul loro disagio causato non solo dal sistema ma anche da retaggi culturali che sembrano ostacolare in esse una concezione moderna, pur se non sempre migliore, della vita. » Gaetano Tramontana, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁰ Notre traduction. Texte original : « La sua spiccata sensibilità, l'acutezza dell'osservazione, lo spingono evidentemente a trovare anche nella propria quotidianità quegli spunti che emergono poi nella ricostruzione degli ambienti e nella caratterizzazione dei personaggi ; la stessa sensibilità che lo porta, forse, ad infondere di sé i propri film, a trovare in essi uno sfondo quasi catartico alle sue insoddisfazioni esistenziali ed artistiche senza però giungere mai a raccontarsi. » *Ibid.*, p. 177.

Chapitre II
Inspiration

4/ Le comte de Modrone

Nous tenons de notre famille aussi bien les idées dont nous vivons que la maladie dont nous mourrons.

MARCEL PROUST

2.4.1. Une vie de château

Les origines aristocratiques de Luchino Visconti sont connues de tous. Issu de la grande lignée des Visconti di Modrone, l'une des deux familles les plus nobles et renommées de Milan, le jeune Visconti naquit dans un écrin doré :

Au cœur de Milan, à deux pas du Dôme et de la Scala, l'ondulant blason à la guivre sinue encore sur la sévère façade du vieux palais, aujourd'hui vendu, divisé, qui pendant plus de deux siècles a abrité la splendeur d'une famille : les Visconti di Modrone. C'était au 44 via Cerva, aujourd'hui via Cino del Duca, une immense demeure à trois rangs de fenêtres⁵¹

En effet, le comte fut entouré d'art, de musique et de personnalités importantes dès son plus jeune âge. Laurence Schifano décrit l'existence de l'enfant dans ce « refuge au rêve, à l'amour et à la mélancolie, dans cette « Casa Visconti » :

⁵¹ Laurence Schifano, *Visconti, une vie exposée*, Paris, Gallimard, 2009, p. 21.

Le décor, l'ameublement Art nouveau, le rituel des repas, la présence permanente de la musique, jusque dans les noms dont il baptisait les plats – tournedos Visconti à la Beethoven, la *Pathétique*, l'*Appassionata* –, les jeux de société, tout visait à recréer le climat de l'enfance, du bonheur.⁵²

Cette enfance à la félicité sans pareil, et c'est ce qui nous intéresse ici, se trouve retranscrite à travers les livres que Visconti adapta au cinéma. L'univers entier des adaptations que nous traitons tourne autour de l'idée de famille, mais également autour du thème de la noblesse, qu'elle soit de l'ordre du statut social, des dispositions d'un individu à jouir d'un certain rang, ou qu'elle soit l'expression d'une grandeur morale, de la délicatesse des gestes, des paroles. Les personnages viscontiens sont en effet recouverts par le réalisateur d'un voile de dignité, malgré leur décadence imminente. Les décors qui les entourent participent à cela. Nombreuses sont les adaptations cinématographiques de Visconti où les décors évoquent les lieux où le jeune Luchino a grandi. Tout ce qu'il semble avoir vu de ses yeux, vécu, il le livre à l'écran.

Cet art de vivre, on le retrouve tout d'abord chez le prince Salina décrit de la manière suivante dans le roman de Lampedusa, *Le Guépard* :

Le prince frappa des mains. Deux serviteurs entrèrent, portant chacun deux seaux débordants l'un d'eau froide, l'autre d'eau bouillante ; ils firent le va-et-vient plusieurs fois et la baignoire fut remplie. Don Fabrice essaya la température de la main : cela allait. Il fit sortir les serviteurs, se déshabilla, se plongea dans le bain.⁵³

Cette partie du récit n'est pas montrée à l'écran par Visconti. L'extrait suivant est quant à lui transposé sur écran, toutefois de manière légèrement différente :

Sous cette masse disproportionnée, l'eau déborda un peu. Il se savonna, s'étrilla. La tiédeur lui faisait du bien, le détendait. Il était près de s'endormir quand on frappa à la porte [...] Il s'essayait les cheveux, les favoris et le cou

⁵² *Ibid.*, p. 23.

⁵³ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 78.

avec le haut du peignoir, qu'il avait enfin obtenu ; tandis qu'avec l'autre extrémité, le père Pirrone lui frottait humblement les pieds.⁵⁴

Si nous nous attachons au texte avec précision, le jésuite se contente d'essuyer le dos du prince par de nerveux mouvements, accompagnés d'une gêne évidente à la vue de Fabrizio Corbera de Salina dénudé⁵⁵. On se souvient alors des termes appartenant à l'isotopie mythologique et même fluviale, employé par le narrateur du roman de Lampedusa :

Au moment précis où le père Pirrone poussait la porte, le baigneur n'était déjà plus voilé par l'eau savonneuse et pas encore revêtu de son suaire provisoire : il se dressait, entièrement nu comme l'Hercule Farnèse, et de plus tout fumant. L'eau coulait en ruisseaux de son cou, de ses bras, de son estomac, de ses cuisses, on aurait dit le Rhône, le Danube et l'Adige arrosant et sillonnant les sommets alpins.⁵⁶

Les préparatifs du corps semblent dictés avec haute précision à l'acteur Burt Lancaster dans la peau du prince Salina, et il n'est pas étonnant de savoir que le costumier Piero Tosi a fait remarquer, lors d'un entretien autour du film, la ressemblance entre ce personnage et l'attention particulière qu'il porte à son apparence. L'Aschenbach viscontien de *Mort à Venise* en fait de même ; la préciosité de ces gestes indiquent de façon claire au spectateur à quelle classe il appartient. Tandis que dans le récit de Thomas Mann on lisait seulement :

Lorsqu'il revint, il semblait déjà être l'heure de se changer pour le dîner. Il le fit sans hâte, avec soin, comme à son habitude, car il avait coutume de travailler en faisant sa toilette [...]⁵⁷

Le réalisateur filme ce bref passage du récit littéraire d'une manière encore plus

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 78/79.

⁵⁵ Chez Visconti, le prince protège, au milieu de la séquence, son intimité grâce à un paravent. Par contre, l'audacieux « Et écoutez ce que je vous dis, mon père, baignez vous aussi de temps en temps » est présent dans le script.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 95.

développée qu'elle ne l'est chez Mann. Nous remarquons donc une fois encore l'intérêt que porte Visconti à ce cérémoniel quotidien. Aussi, les Von Essenbeck des *Damnés* prouvent leur bon goût et leur préciosité.

Les unités constitutives qui fabriquent le cadre de l'action de *L'Innocent* et de *Senso* corrént à leur tour cet esprit de 'vie de château'. Malgré des intrigues qui séparent les personnages de leur oisiveté aristocratique, les objets qui les environnent et qui ornent leur demeure grandiose furent étudiés, dessinés souvent par Luchino Visconti, le « maître du détail ». Rien n'est laissé au hasard et beaucoup d'éléments, dans les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires viscontiennes rappellent le monde raffiné que le cinéaste a connu lui-même : Visconti a transposé, à travers une mise en scène consciencieuse, des composantes qui lui étaient signifiantes.

2.4.2. Le remords

Il y a dans la vie de Luchino Visconti un événement marquant qui aurait influencé son œuvre, qui l'aurait inspiré en matière de choix de livres qu'il transforma en films. Source d'un remords terrible ne quittant que rarement l'esprit du cinéaste, la mort de son chauffeur qu'il causa indirectement le hantera toute sa vie. Alors qu'il insistait pour se rendre à une course de chevaux, son chauffeur Macerati refusa de l'y accompagner. Le jeune comte insista et se mit au volant de sa Lancia où son chauffeur prit place malgré sa protestation. Un accident survint, Macerati rendit l'âme quelques heures après. La culpabilité est bien présente dans l'esprit du futur metteur en scène, elle

dirigea sans doute consciemment ou inconsciemment les sujets abordés à travers ses adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires. Gaia Servadio dans sa biographie de Luchino Visconti relate les faits ainsi :

Un événement eut un impact considérable sur l'existence de Visconti, quelque chose qu'il ne mentionnera jamais après – un événement qui fut effacé de sa vie, mais pas de sa mémoire, en fait un grand tournant qui forgea son caractère [...] Luchino qui commençait à peine à profiter de son succès, lui qui était apprécié des hommes comme des femmes et qui gagnait un certain niveau de confiance en lui, a été profondément affecté par cette tragédie : il ne pouvait pas échapper à son sentiment de culpabilité, à sa colère contre lui-même, à sa douleur.⁵⁸

Une leçon de vie implacable, qui marqua l'esprit de Visconti à jamais, et qu'il le voulut ou non, inspira ses œuvres les plus personnelles.

Rocco et ses frères se révèle être l'exemple parfait d'un récit interprété par un Alain Delon transmuté en héros du remords. Visconti s'exprime sur le sujet :

Le succès que Rocco, personnage sensible et torturé obtient, relève plus pour lui d'une forme d'autopunition que d'une victoire : il se considère comme responsable des malheurs de Simone. Sa célébrité naîtra de la boxe, sport qu'il déteste car le sentiment qu'il éprouve sur le ring, face à son adversaire, est la haine, envers le monde entier ; une haine dont il a une sainte horreur⁵⁹

Roberto Chiesi dans son ouvrage *Alain Delon* décrit à merveille le personnage de

⁵⁸ Il s'agit de notre traduction. Texte original : « An event had occurred which changed Visconti, something which he never mentioned later – an episode which had been erased from his life but not from his memory, in fact a watershed in the moulding of his character [...] Luchino who was beginning to enjoy his success, was sought after by men and women, and was gaining a certain degree of self-assurance, was deeply affected by this tragedy : he could not escape his sense of guilt, his anger against himself or his anguish. » Gaia Servadio, *Luchino Visconti, a biography*, Londres, Weidenfeld Nicolson, 1982, p. 38.

⁵⁹ Guido Aristarco, *Rocco i suoi fratelli de Luchino Visconti*, Bologne, Cappelli, 1960, p. 212.

Rocco et ses tourments d'adolescent côtoyant des sentiments divers : l'amour, la haine, leurs vertiges respectifs :

Rocco est d'abord le modèle de l'adolescent timide et réservé ; puis, au fur et à mesure que son ascension s'affirme, inévitablement accompagnée de la chute de son frère, l'angoisse et les remords l'envahissent.⁶⁰

Le terme de « remords » est donc bien énoncé. L'auteur poursuit :

Visconti modèle la mélancolie, les ressources expressives et variées de l'acteur, et met en valeur la douceur naturelle du personnage, liée aux tourments et aux combats intérieurs auxquels il se livre, au sujet de son frère.⁶¹

Le remords est rattaché ici au sentiment fraternel, au groupe familial. Loin semble-t-il de l'histoire vécue par Luchino Visconti et de son chauffeur dans la Lancia. Pourtant, c'est cette impression viscérale d'avoir commis, malgré soi, la perte d'une personne appartenant à son entourage qui se fait ressentir dans *Rocco et ses frères* ; Macerati fut le chauffeur de famille durant des années. La certitude d'avoir mené quelqu'un à sa perte, à sa mort sociale ou physique, de la ressentir en soi, de la vivre, Visconti l'exprime probablement à travers son protagoniste Rocco, à travers les amants diaboliques certainement. L'accident de voiture provoquant la chute finale des personnages et la mort de Cora rappelle cet épisode malheureux de la vie de Visconti. C'est en effet l'accident mis en scène dans le premier film du cinéaste qui bouleverse le destin ; le hasard rattaché à une fatalité écrasante s'impose comme un thème fondamental au cœur de l'œuvre cinématographique de Visconti.

⁶⁰ Roberto Chiesi, *Alain Delon*, Rome, Gremese, 2003, p. 14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

2.4.3. Alliances

C'est ce goût pour les voitures de collection qui mena Visconti à ce changement certain dans son existence. Sa passion pour les chevaux fut en outre, durant sa jeunesse, prédominante. Le comte évoluait au cœur d'un cercle particulier, de privilégiés. Les rencontres faites au cours de ces années où l'apologie du luxe semblait être à son paroxysme au sein de son existence, inspira fatalement ses œuvres filmiques à venir. Gaia Servadio dépeint cette période de faste et d'insouciance :

Luchino Visconti avait maintenant vingt-trois ans ; il était riche, il était beau, il était talentueux et il voulait faire ses preuves. Depuis qu'il avait appris à jouer – il était très bon en équitation – il préférait les chevaux au genre humain (ils obéissaient sans discussion, ils étaient magnifiques, ils ne péchaient pas), du jour au lendemain, il décida de se dédier à eux entièrement. Son frère aîné Luigi possédait déjà les capacités d'un cavalier et pensait à se construire une écurie. Luchino mis ce plan au travail.⁶²

Notons que la passion pour les chevaux et les hippodromes est peu présente dans les adaptations. Cependant, un cheval fait une apparition notable dans *Ludwig* dont la cavalière n'est autre que Romy Schneider. L'élégance de l'actrice est mise en exergue, tout comme la prestance du cheval l'accompagnant. Telle une riche héritière, sa présence marquante auprès du roi Louis II de Bavière incarné par Helmut Berger apporte un peu plus d'éclat à ce monde aristocrate recréé par le réalisateur.

⁶² Notre traduction. Texte original : « Luchino Visconti was now twenty-three ; he was rich, he was handsome, he was talented and he wanted to prove himself. Since he had learned only one trade – that of riding, in which he excelled – and horses were preferable to humans (they obeyed without discussion, they were beautiful, they did not sin), overnight he decided to dedicate himself to them totally. His elder brother Luigi was already a skilled horseman and was thinking of setting up a stable. Luchino put this plan into practice. » Gaia Servadio, *op. cit.*, p. 35.

C'est à Paris que Luchino Visconti fait les rencontres les plus déterminantes. Émerveillé par la culture française, il évolue dans les salons les plus prisés, appréciant l'esprit de la Belle époque qui règne encore dans certains faubourgs parisiens. Le cercle amical qu'il fréquente est fascinant, une véritable source où puiser, recueillir des idées, des images :

Dans le but d'acheter des chevaux, Visconti avait déjà voyagé en Angleterre et en France. À Paris, il appelait Madina et Niki et leurs amis fascinants Serge Lifar, Kurt Weil, Jean Cocteau, Giacometti et Coco Chanel.⁶³

La rencontre avec Coco Chanel marque un tournant dans le parcours du jeune homme, amateur de chevaux, d'art, de musique :

Il avait déjà rencontré Coco Chanel à un repas à Cernobbio quand il était encore enfant. Il l'avait également croisée avec son groupe 'de riches' au Lido de Venise [...] Lifar, Misia Sert, la comtesse de Noailles – et ils se pensaient tous uniques, fascinants, merveilleux et précieux.⁶⁴

Les journées somptueuses à l'hippodrome rappellent ainsi le train de vie que menait Coco Chanel, figure emblématique de la mode française et amie de Visconti ; initiatrice de la rencontre déterminante entre Visconti et Jean Renoir. L'ouvrage d'Edmonde Charles-Roux sur Chanel décrit la vie au château de la créatrice :

À Royallieu, lire le journal chaque matin sur la terrasse était un rite indétronable. Tous les quotidiens consacraient une page entière aux courses de chevaux et plusieurs colonnes à une rapide description des dernières tenues portées par les cocottes, les vrais reines du Tout-Paris.⁶⁵

⁶³ Notre traduction. Texte original : « In order to buy horses, Visconti had already travelled to England and France. In Paris he would call on Madina and Niki and their fascinating friends Serge Lifar, Kurt Weil, Jean Cocteau, Giacometti and Coco Chanel. » *Ibid.*, p. 40.

⁶⁴ Notre traduction. Texte original : « He had previously met Chanel when she came to lunch at Cernobbio when he was a child. He also saw her and her 'golden' gang at the Lido in Venice [...] Lifar, Misia Sert, the Vicomtesse de Noailles – and they all thought themselves unique, exciting, beautiful and precious. » *Ibid.*, p. 40.

⁶⁵ Notre traduction. Texte original : « At Royallieu, reading the newspapers every morning on the terrace was an immutable rite. All the daylies of the period devoted an entire page to news of the turf

Les hippodromes étaient également un lieu que la jeune Coco Chanel aimait fréquenter :

Au Grand Prix de Deauville en 1907, les femmes laissèrent leur paddock. Les femmes étaient exclues des champs de courses ; seules les dames de la société pouvaient y faire une apparition glorieuse, vêtues de vêtements blancs et de mousseline suisse, brodés et travaillés avec soin – un cauchemar pour leurs bonnes.⁶⁶

Finalement, ces deux êtres étaient faits pour se rencontrer, telles deux âmes sœurs :

Autant à cause de sa profonde timidité que pour son plaisir personnel, Chanel passa les premiers mois de son séjour à Royallieu sans quitter la résidence. En réalité, tout ce qui entourait le château la rassurait : la beauté du parc, de la maison, le luxe qui dépassait tout ce qu'elle avait pu connaître.⁶⁷

Cette rencontre décisive mena Visconti à faire ses premiers pas en tant qu'assistant réalisateur de Jean Renoir.

and several columns to a minute description of the latest outfits worn by the cocottes, the true queens of le Tout-Paris. » Edmonde Charles-Roux, *The world of Coco Chanel, Friends, Fashion, Fame*, Thomas & Hudson, United Kingdom, 2005, p. 71.

⁶⁶ Notre traduction. Texte original : « At the Deauville Grand Prix in 1907, women leaving the paddock. Kept women were excluded from the enclosure ; only society ladies could make their glorious appearance there, dressed in white linen and Swiss muslin, embroidered and carefully worked – a nightmare for their maids. » *Ibid.*, p. 76.

⁶⁷ Notre traduction. Texte original : « By reason of a natural shyness as much as for pleasure, Chanel spent the first months of her stay at Royallieu without leaving the estate. Actually, everything about the château overwhelmed her : the beauty of the park, the scale of the house and its stables, the luxury that surpassed all she had ever known. » *Ibid.*, p. 72.

5/ Jean Renoir

Pas de secret. Simplement une grande sensibilité et une attention, une écoute fine des êtres et de la vie ; un instinct infallible pour déceler les petites et les grandeurs des humains ; un sens de l'existence que seuls purent manifester les plus grands créateurs.

GUY CAVAGNAC

2.5.1. Biographie

L'élément capital de la biographie de Jean Renoir reste sans conteste son lien de parenté direct avec Auguste Renoir, son père. Jean Renoir (1894-1979), fils de l'illustre peintre impressionniste, grandit dans une atmosphère artistique⁶⁸ où il côtoie les peintres, amis de son père, alors qu'il n'est encore qu'un enfant. Entouré dès le plus jeune âge par les créations d'Auguste Renoir, qui font partie intégrante de son quotidien :

Les tableaux de mon père qui couvraient les murs de notre appartement étaient pour moi une partie indispensable du décor de ma petite vie [...] Je ne regardais pas les tableaux de mon père mais je sentais leur présence. Je savais que si j'en étais privé, cela provoquerait quelque cataclysme, tremblement de terre, inondation, pluie de sauterelles, voire même la

⁶⁸ La littérature tint également une place importante dans la famille Renoir.

disparition de mon père, ma mère et de Gabrielle⁶⁹.

Alors qu'il rêve depuis petit d'être 'grenadier de Napoléon', le jeune Renoir est confronté à la guerre dans les tranchées :

Mon séjour dans les tranchées avait été interrompu par une balle allemande. La blessure qu'elle me fit à la jambe devait avoir une grande influence : je ne m'en remis jamais. Je devais boiter toute ma vie, mais, paradoxalement, je considère ça comme un avantage : un boiteux ne voit pas la vie sous le même angle que quelqu'un qui ne boite pas.⁷⁰

Une blessure durant la guerre qui bouleverse le destin de Jean Renoir. Cet événement modifie le cours de son existence et la vision qu'il en a.

C'est à son retour qu'il fait sa rencontre avec le septième art, vers l'âge de vingt ans, à travers le cinéma de Chaplin :

Je devins un fanatique du cinéma. Charlie Chaplin m'avait converti. J'en arrivais à voir trois grands films par jour, deux séances l'après-midi et celle du soir. Ma blessure à la jambe m'empêchait de faire la marche. Le cinéma se trouvait tout prêt à m'accueillir.⁷¹

Vient ensuite l'étrange legs de la mère mourante au père Renoir, Catherine Hessling, future épouse de Jean Renoir :

Je rencontrais la future Catherine Hessling au cours d'une permission que j'allai passer aux Collettes, la propriété de mes parents aux environs de Nice. Son nom alors était Dédée. Elle était le dernier cadeau que ma mère avait fait à mon père avant de mourir. Mon père rêvait d'un modèle blond pour ses grandes « Baigneuses ». Ma mère s'était adressé à l'Académie de Peinture de

⁶⁹ Gabrielle est sa cousine, âgée d'une quinzaine d'années à cette époque. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 1974, pp. 18/19.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁷¹ *Ibid.*, p. 38.

Nice et y avait découvert Dédée.⁷²

Après être devenue la muse du père, Jean Renoir permet à Catherine Hessling de faire une entrée remarquée dans le monde du cinéma, avec *La Fille de l'eau* dont le montage possède quelque chose d'étonnamment insolite, loin de l'esprit réaliste, plutôt du côté du fantasque. Jean Renoir était attiré par le cinéma aux décors romantiques, ce qui paraît surprenant pour ce futur chef de file du courant néoréaliste, futur mentor de Luchino Visconti :

Les décors de « Jack Sheppard » m'impressionnaient par leur irréalité romantique, notamment celui des quais de la Tamise où les effets de brouillard étaient assurés par des voiles tombant des cintres. Les costumes et les accessoires, aussi bien que les décors, faisaient partie d'un tout, et appartenaient, comme les acteurs, à un monde évidemment faux, mais présentait la caractéristique indispensable à toute œuvre d'art, à savoir l'unité [...] Nous voilà loin du réalisme, et cette façon d'inclure directement le public dans la pièce présageait les audaces de la mise en scène moderne.⁷³

Le cinéma devient dès lors omniprésent dans la vie de Jean Renoir et c'est tout naturellement qu'il se tourne vers la réalisation cinématographique. Cette passion devient une composante de sa biographie, elle en est indissociable. À la manière d'un peintre, Jean Renoir filma ses acteurs, notamment dans *Une Partie de Campagne* en 1936, œuvre à laquelle Luchino Visconti participa en tant qu'assistant et responsable des costumes. La figure paternelle, les peintures impressionnistes sont inscrites dans cette adaptation filmique de la nouvelle homonyme de Maupassant.

⁷² *Ibid.*, p. 42.

⁷³ *Ibid.*, p. 30.

2.5.2. Filmographie

Avec pas moins de quarante films à son actif, Jean Renoir impose vite son style dans le paysage cinématographique français. Militant communiste, il est l'auteur et réalisateur de multiples adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires telles que *Madame Bovary* et *La Bête humaine*, il s'impose en tant que leader du courant néoréaliste français. Malgré certains échecs commerciaux retentissants, Jean Renoir n'a cessé d'offrir au public des œuvres diverses et variées, dont les mémorables films *La Règle du jeu* et *La Grande illusion*, ainsi que de nombreux long-métrages inspirés d'œuvres littéraires. Il est de ce fait pertinent de connaître le point de vue de Renoir sur le métier de metteur en scène. Il s'exprima sur le sujet dans son ouvrage *Faire des films* :

Le cinéaste qui cherche à atteindre une émotion abstraite n'a pas besoin de formes. Il n'a pas besoin du visage des acteurs. Il peut parler directement de cœur à cœur avec le spectateur, en ce qui me concerne, je suis plus en faveur de l'autre méthode, que l'on peut comparer à l'art figuratif en peinture.⁷⁴

Le cinéaste, selon Jean Renoir, doit par ailleurs rester fidèle à son poste de « maître d'œuvre » :

Je pense qu'un bon réalisateur ne doit pas abandonner son rôle de maître d'œuvre pendant l'écriture du scénario et pendant le montage, tout ça étant lié. C'est comme en littérature, vous commencez une ligne, une phrase et vous ne les finissez pas parce que vous ne trouvez pas le mot juste et dans un film, ce mot juste qui vous échappe, vous allez peut-être le trouver dans la salle de montage.⁷⁵

⁷⁴ Jean Renoir, *Faire des films*, Séguier, Paris, 1999, p. 20.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

Il faut savoir que l'un des fils conducteurs de l'œuvre de Renoir-cinéaste, fut le thème de l'eau, comme l'écrit justement Claude-Jean Philippe dans sa préface de son ouvrage *Jean Renoir, Le Jeu et la règle* :

Voilà pourquoi l'eau, le mouvement de l'eau, l'intimité provinciale que les personnages entretiennent avec elle, tient une si grande place dans son œuvre depuis *La Fille de l'eau* jusqu'au *Petit théâtre de Jean Renoir*, en passant par *Boudu*, *Partie de campagne*, *L'Homme du Sud*, *Le Fleuve*.⁷⁶

Jean Renoir, 'le Patron', par le choix de ses acteurs proches du commun des mortels, de sa mise en scène semblable à celle du documentaire, s'érige en maître du réalisme.

Mais arrêtons-nous sur une adaptation filmique d'un livre de Jean Renoir, par exemple celle du roman d'Émile Zola, *Nana*. Il semble utile d'analyser d'un peu plus près les moyens employés par le cinéaste, guide du jeune Luchino Visconti, pour transposer une œuvre littéraire à l'écran. Renoir y traite la question complexe du commerce de l'amour. Lors d'une scène du film, le personnage de Muffat se rend à l'appartement de Nana et, avant même de demander si elle est visible, il remet à la gouvernante une boîte dans laquelle se trouvent glissés quelques billets. Nous voyons ensuite Nana refuser dans un premier temps le cadeau et le repousser d'un geste dédaigneux. Une fois le paquet ouvert par sa dame de chambre et la découverte de l'argent, Nana daigne finalement s'intéresser au présent livré par son amant et laisse transparaître sa joie par un large sourire. Aussi, pour représenter l'ascension sociale de l'héroïne zolienne, Renoir utilise le symbole de l'échelle, et ce dès le début du long-métrage. Jean Renoir présente de manière sans doute moins significative que dans le roman de Zola, l'univers des plaisirs tarifés. Il faut noter que le jeu de l'actrice, sa propre épouse Catherine Hessling, permet au personnage littéraire de prendre une autre dimension.

⁷⁶ Roger Viry-Babel, préface de Claude-Jean Philippe, *Jean Renoir, Le Jeu et la règle*, Paris, Denoël, 1986, p. 6.

Le réalisateur écrit à propos de son film :

Souvent je me demande si ce film n'a pas été fait trop tôt. *Nana*, tourné bien entendu en noir et blanc, demande la couleur, et, puisque nous en sommes aux regrets, demande le parlant. Le contraste entre le luxe et le langage de l'héroïne eût ajouté à son caractère baroque.⁷⁷

Par ses mimiques, ses tressaillements, ses attitudes proches du burlesque, *Nana* devient sous la caméra de Jean Renoir un pantin, une « mouche d'or » gesticulant sans cesse ; un mannequin animé.

C'est donc le réalisateur communiste français qui ouvra les portes du septième art à Luchino Visconti. Tout d'abord, il lui permit d'être stagiaire sur *Toni*, ensuite assistant réalisateur et costumier pour *Une partie de campagne*. *La Tosca* fut également au programme, en collaboration avec Visconti toujours, et Carl Koch, un homme que Jean Renoir jugea admirable :

C'est un homme remarquable ; c'est un des hommes les plus intelligents que je connaisse... au monde ; il est venu au cinéma d'une façon très curieuse : au lieu d'arriver par la technique, comme tant de gens (ce qui, à mon avis, crée toute une race de metteurs en scène d'une grande banalité), il est arrivé au cinéma par l'architecture médiévale.⁷⁸

À cause de la guerre, le projet de *La Tosca* ne put être poursuivi, pourtant, l'envie puissante de Renoir de tourner en Italie et de se confronter au « jeu compliqué du baroque italien » n'est point à remettre en question :

Eh bien, cela a correspondu à plusieurs choses : d'abord à une envie très grande de ma part de tourner en Italie ; ensuite au fait qu'on m'a demandé de

⁷⁷ Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, op. cit., p. 75.

⁷⁸ Jean Narboni, *Jean Renoir entretiens et propos*, avec la collaboration de Janine Bazin et Claude Gauthier, éditions de l'Étoile, 1979, p. 19.

tourner en Italie. Cela se passait avant la guerre, mais les gens se doutaient tout de même un peu de ce qui allait arriver, et beaucoup d'officiels en France désiraient que l'Italie reste neutre ; il s'est trouvé que le Gouvernement italien, et même la famille de Mussolini, ont exprimé le souhait que j'aille en Italie [...] non seulement pour tourner *La Tosca*, mais aussi pour donner quelques leçons de mise en scène au Centre Expérimental de Rome ; ce que j'ai fait.⁷⁹

Ces propos intéressants furent recueillis pour *Les Cahiers du cinéma*, par Jacques Rivette et François Truffaut⁸⁰.

Examinons à présent d'un point de vue vestimentaire *Une partie de campagne*, auquel le jeune comte participa en tant que costumier. Déjà, nous retrouvons le sens du détail, cher à Visconti, qui sera présent tout au long de sa carrière de metteur en scène. Le maillot à rayures horizontales porté par Rodolphe lui permet d'incarner le canotier sans changer d'image alors que le personnage d'Henri est vêtu tout d'abord d'un maillot blanc puis d'une veste aux rayures verticales. Pour finir, après le mariage d'Henriette, il revêt un maillot noir. Nous pouvons interpréter le passage successif d'Henri par trois stades. Le premier, serait celui de l'innocence, de la pureté teintée de naïveté. Le second, une association métonymique avec le personnage de Rodolphe, canotier séducteur. Le troisième stade enfin, celui du deuil et de l'amour perdu. Le choix de couleurs, de formes, de matières possèdent une valeur symbolique offrant au film une dimension supplémentaire. Le choix des costumes possède il est vrai un sens précis dans le récit filmique et Visconti fit une sélection judicieuse, haute en signification. Et ce sens de la précision, nous le retrouverons toujours au cours de sa carrière cinématographique et même théâtrale.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁰ Truffaut aimait appeler Jean Renoir « le plus grand cinéaste du monde ».

2.5.3. Néoréalisme

Jean Renoir s'inscrit bel et bien comme la figure première d'un genre défini par le terme de réalisme, et le film *Toni*, histoire d'un ouvrier italien frappe par son caractère sincère et sans fioriture :

En ne choisissant pas des acteurs de premier plan, Renoir est cohérent avec sa volonté de coller au plus près de la réalité documentaire sans pour autant coller à la réalité extérieure. Beaucoup d'historiens, mais aussi de réalisateurs, dont Luchino Visconti qui était stagiaire sur le tournage, considèrent que ce film est l'ancêtre du néo-réalisme italien.⁸¹

C'est donc à ses côtés que Visconti apprend l'art de « faire des films », de traiter de certains sujets sociaux d'une manière réaliste décrivant la vie de gens simples. *Toni* devient l'emblème d'un néoréalisme naissant, dont le cinéaste italien en devenir est, sans vraiment le savoir, prêt à reprendre le flambeau. Dans le second volume de *L'Histoire du cinéma* aux éditions Garzanti, le développement du néoréalisme est décrit en ces termes :

Pourquoi le néoréalisme, finalement ? Déjà présent au début des années Trente dans la littérature et les arts figuratifs, le terme, selon Visconti, fut appliqué au cinéma pour la première fois en 1943 par le monteur Mario Serandrei, en parlant des *Amants diaboliques*. Après le sens qu'il a pris dans la foulée du succès international de *Rome, ville ouverte*, ce terme est devenu d'usage courant. Plus qu'une école ou un courant artistique, dans le cadre du tournant cinéma réaliste du cinéma d'après-guerre, le néoréalisme – a-t-on dit – est une nouvelle façon de regarder et de refléter la réalité de l'Italie issue de la guerre et de la résistance.⁸²

⁸¹ Roger Viry-Babel, *op. cit.*, p. 74.

⁸² Notre traduction. Texte original : « Perché neorealismo, intanto ? Già usato sin dai primi anni Trenta per la letteratura e le arti figurative, il termine, secondo Visconti, fu applicato al cinema per la prima

Les Amants diaboliques, adapté du roman de James M. Cain, s'inscrit donc comme une œuvre appelée « néo-réaliste », descendante directe du réalisme de Jean Renoir. Visconti traite le sujet des pêcheurs d'Acì Trezza de manière dure, forte, réelle. Avec *Les Amants diaboliques*, les personnages de l'auteur américain se trouvent dépeints par la noirceur, celle de leurs actes, de leur lieu de vie. À l'écran, leur image est captée de manière authentique. Elle colle à la réalité :

Le néoréalisme italien fournit dans l'immédiat après-guerre à la fois une forte impulsion et un précieux terrain de confrontation. C'est sur l'impulsion des œuvres de Rossellini, de Visconti et de De Sica que de nombreux chercheurs, aussi bien en Italie qu'à l'étranger, s'intéressent aux liens entre le cinéma et la réalité.⁸³

Ce néoréalisme, on le retrouve peu après dans une autre adaptation de Visconti, celle de Verga, *Les Malavoglia*. Le réalisateur pousse à l'extrême le réalisme de son œuvre, en choisissant les acteurs qui sont de vrais pêcheurs siciliens. Tous les acteurs ne sont pas des comédiens professionnels mais de simples gens inconnus dont Visconti filme les méandres minute après minute. L'intrigue de *La Terre tremble* fut inspirée par celle du roman, elle est donc fictive. Pourtant, elle étonne de par son naturel, son aspect abrupt. Il s'agit d'un film engagé que signe Visconti, militant pour un genre qui s'emboîte parfaitement avec l'ère que traverse le cinéaste italien : l'après-guerre.

volta nel 1943 dal montatore Mario Serandrei, parlando di *Ossessione*. Dopo il senso assunto nella ribalta internazionale da *Roma città aperta*, esso ha libero corso. Più che una scuola o una corrente artistica, nel quadro di una generale svolta realistica del cinema del dopoguerra, il neorealismo – si disse – è un nuovo modo di guardare e rispecchiare la realtà dell'Italia uscita dalla guerra e dalla resistenza. » Goffredo Fofi, *Histoire du cinéma*, Milan, Garzanti, 1990, p. 127.

On souligne la référence au film de Rossellini, *Rome, ville ouverte* (*Roma, città aperta*, 1945), œuvre majeure du cinéma néoréaliste.

⁸³ Francesco Casetti, « Le Cinéma comme reconquête du réel : le débat du néoréalisme », *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, p. 27.

6/ Engagement politique

Vous ne pouvez changer la vision politique des gens avec un film, mais vous pouvez au moins engendrer une discussion politique.

CONSTANTIN COSTA-GAVRAS

2.6.1. Totalitarisme

C'est dans un contexte de guerre que prend naissance la première œuvre filmique de Luchino Visconti. *Les Amants diaboliques* (1943), premier film jugé néo-réaliste. Le climat régnant en Italie inspira le choix de cette action qui sonne comme un écho aux événements qui délabrèrent l'Italie ainsi qu'une grande partie de l'Europe. Les thèmes bruts tels que la trahison, l'adultère, le meurtre, également le rôle de la police dans l'affaire, menèrent le film à se confronter à la censure. Des passages furent tronqués, la liberté d'expression étant restreinte, et l'inauguration de ce long-métrage d'un genre nouveau ne plut guère aux sympathisants fascistes. *La Terre tremble* (1948), film d'après-guerre, relate encore la misère sociale et la dureté de l'existence de la classe ouvrière.

Visconti, converti au communisme en France par influence du groupe de Renoir et de ses compatriotes, impose ses idées politiques à travers ces deux premières œuvres aux allures nettement engagées. Visconti se place du côté des plus défavorisés,

il s'attache à retranscrire à l'image la misère de leur quotidien. Le cinéaste choisit la résistance, lui l'homosexuel jugé impur par l'idéologie nazie.

Lors de ses écrits biographiques sur le comte, Gaia Servadio évoque un fait peu connu, peu relaté. La sympathie première que Visconti eut alors pour le mouvement fasciste. Nous lisons :

Alors Luchino Visconti décida de visiter l'Allemagne et d'étudier la situation dans un premier temps. Bien qu'il fût attiré par Paris, l'explosion désordonnée d'idées, par la liberté sexuelle et la liberté d'expression, son côté puritain lui fit admirer la discipline et glorification du corps et l'idéal juvénile l'attira vers le nouveau régime nazi.⁸⁴

Dans les années 1930, tout comme le précise l'auteur de cette biographie, l'Italie n'avait encore vent de l'horreur qui se déroulait au-delà de ses frontières, dans le carcan germanique, et c'est pour contrecarrer les idées toutes faites, puis voir de ses yeux ce qu'il se passait réellement en Allemagne que le jeune comte décida d'entreprendre ce voyage :

C'est peut-être parce que le nouveau régime allemand, qui en 1933 mit fin au vice et au désordre de la république de Weimar, offrait plus d'intérêt, une solution sérieuse il pensa ; Hitler, après tout, était un Autrichien et les nazis, étant Allemands, étaient plus sérieux et plus disciplinés que les Italiens. Pour sa défense, il faut se rappeler que la presse italienne, à ce moment-là, n'évoquait pas encore l'horrible visage de ce nouveau régime dictatorial en Allemagne ; Visconti portait juste un regard sur ses contemporains.⁸⁵

⁸⁴ Notre traduction. Texte original : « So Luchino Visconti decided to visit Germany and study the situation at first hand. Much as he was attracted by Paris, by the disorderly explosion of ideas, by sexual freedom and freedom of expression, his puritan side, his admiration for discipline and for the glorification of the body and youth ideally attracted him to the new Nazi regime. » Gaia Servadio, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁵ Notre traduction. Texte original : « It may be that the new regime in Germany, which in 1933 put an end to the vice and disorder of the Weimar Republic, offered a more attractive, serious solution he thought ; Hitler, after all, was an Austrian and the Nazis, being German, were more serious and disciplined than the Italians. In his defense, it must be remembered that the Italian press did not at this time criticize the already ugly face of the new dictatorial regime in Germany ; Visconti was merely reflecting the attitudes of his contemporaries. » *Ibid.*

Il se pourrait que ce soit à cause de cet attrait bien que succinct pour l'idéologie fasciste que Visconti nous présente *Les Damnés* de manière si délicate parfois. Car les Von Essenbeck possèdent un goût prononcé pour les belles choses, une sensibilité certaine. Luchino Visconti semble quelque peu fasciné par cette famille démoniaque et si raffinée à la fois. L'horreur rejoint l'éblouissant. Helmut Berger affiche une élégance, une prestance difficile à contredire. La suprématie de la famille Von Essenbeck prend place sous nos yeux, bien qu'elle soit détruite graduellement, au fil de l'œuvre filmique. Ce soupçon de béatitude face à des monstres cultivés peut laisser de prime abord de glace.

Puis, cet attrait pour des êtres au physique si particulier, nous le retrouvons dans le visage du jeune Tazio interprété par le suédois Björn Andersen. D'ailleurs, celui qui s'éprend de lui n'est autre qu'Aschenbach, un ancêtre de la lignée des Von Essenbeck. L'amour qu'éprouve le compositeur de Visconti, anciennement écrivain chez Thomas Mann dans son livre *La Mort à Venise*, révèle un goût, sans doute commun à Visconti, pour une beauté à l'occidentalisme extrême. Rien ne vient entacher la perfection du bel éphèbe, seul le choléra menaçant, qui plane sur Venise et dont Aschenbach tente de l'en protéger.

2.6.2. Communisme

Luchino Visconti, par le biais de multiples procédés, de diverses mises en scène, de nombreux choix de romans, a transposé à l'écran toute son aversion pour le fascisme sévissant. Jusqu'à la fin de ses jours, Visconti transmet une grande partie de

ses biens afin de financer le parti politique d'extrême gauche associé au marxisme, mouvement qui suit l'une des idées majeures de la doctrine. « Visconti est venu observer Renoir qui était en train de filmer *La Vie est à nous*, dans le but d'apprendre »⁸⁶, raconte Horst, le jeune amant allemand de Visconti rencontré à Paris. *La Vie est à nous* s'apparente à un film aux accents militants, dédié à l'exposition des idées communistes. Visconti raconte lui-même son sentiment face aux courants politiques d'alors et ses positions initiales :

Quand j'étais à Paris, j'étais une sorte d'imbécile – pas un Fasciste, mais inconsciemment affecté par le fascisme, j'en étais imprégné ; mais le groupe Renoir était communiste, ils possédaient tous des cartes de membres du Parti Communiste.⁸⁷

Venant d'un pays où Mussolini triomphait et le fascisme avec, le terme de communisme était nouveau pour lui. C'est auprès de Renoir et des partisans communistes qu'il apprit à connaître les idées militantes du parti. Visconti fut bientôt convié aux séances privées, il s'y rendit, malgré son absence d'adhésion :

Parfois Visconti était invité à dîner chez les Renoir et c'est à leur maison qu'il rencontra Thorez, le leader du Parti communiste français, mais il n'osa jamais intervenir dans les discussions. Renoir n'avait pas la carte du Parti mais était très proche des communistes.⁸⁸

Le réel engagement du comte au parti communiste vint plus tardivement :

Les idées politiques de Visconti ne se sont clarifiées que lentement : c'est à

⁸⁶ Notre traduction. Texte original : « Visconti went to observe Renoir who was filming *La Vie est à nous*, in order to learn. » Lina Coletti, *L'Europeo*, 21 novembre 1974 ; propos cités dans *Visconti, une biographie* de Gaia Servadio, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁷ Notre traduction. Texte original : « When I was in Paris, I was a kind of imbecile – not a Fascist, but unconsciously affected by Fascism, "couloured" by it ; but the people around Renoir were all Communists, card-carrying Communists. » Lina Coletti, *L'Europeo*, 21 novembre 1974 ; propos cités dans *Visconti, une biographie* de Gaia Servadio, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁸ Notre traduction. Texte original : « Sometimes Visconti was invited to dine with the Renoirs and at their house he met Thorez, the leader of the French Communist Party, but he never dared to intervene in the discussions. Renoir had no Party card but was very close to the Communists. » *Ibid.*, pp. 60/61.

30 ans, en 1936, qu'a lieu sa prise de conscience idéologique [...] C'est précisément lors de ce retour en Italie, en 1939, que Visconti rencontre, par le biais de la revue *Cinema*, plusieurs intellectuels dont les prises de position politiques étaient essentiellement fondées sur l'antifascisme.⁸⁹

En 1943, il appartient au Comité en faveur des prisonniers politiques, il ouvre aux militants les portes de sa maison milanaise :

De ce fait, Visconti savait tout du Parti et de ses activités et il était chargé de maintenir le contact entre les différents membres du groupe. Il était devenu un opposant actif du régime en place.⁹⁰

Visconti prit dès lors des risques insensés, comme celui de signer de sa main un document stipulant sa participation active à l'organisation anti-fasciste. Lui, le comte de Modrone, associé aux yeux de tous aux communistes réfractaires à la politique nationale. C'est une vie d'homme traqué qu'il dut connaître dès lors, caché à d'innombrables adresses, déjouant les pièges de l'ennemi dont il fut une cible de choix. Solidaire de ses partenaires communistes, il s'imposa comme une figure résistante, lui l'homosexuel communiste, descendant de la lignée Visconti-Erba :

Aristocrate, milliardaire et homosexuel, Visconti était aussi – et nous dirons même : avant tout – marxiste. La singularité de cette combinaison a donné lieu, chez ses détracteurs, à beaucoup de malveillance et chez ses amis à trop de malentendus.⁹¹

D'ailleurs, une figure émerge dans l'œuvre filmique viscontienne, celle de l'Espagnol dans *Les Amants diaboliques*, elle fait notamment référence aux Italiens engagés aux côtés de la République espagnole et du communisme engagé :

⁸⁹ Emmanuel Leclercq, « Visconti marxiste », *Théâtres au cinéma*, Luchino Visconti-Gabriele d'Annunzio-Giuseppe Verdi, publié à l'occasion du 15e festival de Bobigny, sous la direction de Dominique Bax (tome 15), [Magic Cinéma 2004], p. 62.

⁹⁰ Notre traduction. Texte original : « By this stage, Visconti knew all about the Party's activities and he was entrusted with maintaining contact between members of the group. He had become an active opponent of the regime. » Gaia Servadio, *op.cit.*, p. 84.

⁹¹ Emmanuel Leclercq, *op. cit.*, p. 62.

Le surnom de ce personnage – preuve de courage politique de la part du cinéaste et de ses scénaristes – est une référence à peine voilée aux Italiens qui, à l’opposé des forces fascistes engagées aux côtés de Franco, allèrent s’engager dans les Brigades internationales pour défendre la République espagnole. Pour Mario Alicata, ce personnage était « un prolétaire qui était revenu en Italie et qui faisait le vagabond pour propager les idées du socialisme, de l’antifascisme et du communisme ».⁹²

La Terre tremble s’inscrit dans la filmographie de Visconti en tant que frasque « unissant monde rural et monde urbain selon le dogme marxiste du triomphe révolutionnaire »⁹³.

2.6.3. L’enfermement

Ses agissements politiques, au fil des mois, le rendirent suspect auprès des autorités chassant les résistants et bientôt, il dut se cacher, au même rang que les autres communistes militants. Il fut arrêté par l’allié allemand entré sur le territoire italien. C’est dans un climat de tensions maximales, aux dépens de mesures draconiennes pour ne pas être pris dans les filets de l’armée allemande pourchassant les réfractaires au régime totalitaire, que Luchino Visconti fut emprisonné dans une cellule le 15 avril 1944. Il raconte :

⁹² Jean A. Gili, *Le Cinéma italien, classiques, chefs-d’œuvre et découvertes*, Paris, Éditions de la Martinière, 1996, p. 118.

⁹³ Emmanuel Leclercq, *op. cit.*, p. 63.

Ils m'emmenèrent à la Pension Jaccarino et durant douze jours, m'enfermèrent dans des toilettes sans me donner à manger, dans le but de m'affaiblir et de me faire parler. Ils ne réussirent pas, alors ils me mirent dans une cellule avec les autres. Je ne fus pas torturé, seulement battu: par surprise, ils entraient dans la cellule, deux, trois fois par jour, et nous frappaient.⁹⁴

Le comte de Modrone poursuit en décrivant le supplice infligé par les SS à chaque prisonnier de guerre :

La nuit, nous donnions du support et de l'aide à ceux qui, après les interrogatoires, avaient été pendus au plafond par les bras, les gens qui étaient presque morts, avec tous leurs os disloqués, couverts de sang et paralysés par la torture. C'est là que j'ai vu les choses les plus atroces de ma vie.⁹⁵

Cet enfermement, ces abominations vues et subies par Visconti en personne ne purent qu'influencer son œuvre filmique.

En tant que cinéaste et adaptateur de livres au cinéma, Visconti nous place en position de témoins de la destruction interne qui se crée au sein des groupes formés par les personnages littéraires devenus des corps en chair et en os dans les adaptations. Les acteurs choisis par Visconti endossent pour la plupart des rôles parfois barbares dont l'exemple le plus clair reste celui des *Damnés*. Il s'agit dans un premier temps d'un enfermement moral, d'un huis clos psychologique pour les personnages, tour à tour possédés par l'aversion, la folie, le remords. Issu de la pièce de William Shakespeare

⁹⁴ Notre traduction. Texte original : « They took me to the Pensione Jaccarino and for twelve days kept me locked in a toilet without giving me any food in order to weaken me and make me talk. They didn't succeed, so they put me in a cell with the others. I was not tortured, only beaten up : all of sudden, they would come into the cell, twice, three times a day, and they beat us up. » Gaia Servadio, *op. cit.*, p. 95.

⁹⁵ Notre traduction. Texte original : « During the nights we gave support and help to those who, after interrogation, had been hung from their arms, people who were almost dead, with all their bones dislocated, covered with blood and crippled by torture. I saw the most atrocious things of my life there. » *Ibid.*, p. 95.

Macbeth, mais également inspiré par la chute des *Buddenbrook* de Thomas Mann, le film met en scène des personnages qui subissent le syndrome lié à l'enfermement⁹⁶, celui à un groupe, à une idéologie, pour finalement se retrouver face à eux-mêmes et à leur culpabilité. Les mauvaises actions les rongent de l'intérieur, et nous pensons que l'univers carcéral que Visconti a connu lors des années de guerre ont pu l'inspirer quant à la construction de la psychologie de ses personnages principaux et la construction des décors. Anti-héros par excellence, les Von Essenbeck s'enferment dans un jeu sombre où règnent hypocrisie, trahison et inceste. Leur demeure se transforme en prison aux décors vernis, où le feu de l'enfer brûle à chaque porte. L'étouffement se resserre peu à peu autour de chaque être constituant cette famille mondaine, et l'horreur pénètre pour ne plus en sortir, dans l'antre même de leur propriété familiale.

Le déclin, thème cher à Visconti, paraît être d'autant plus attractif pour le cinéaste lorsqu'il se manifeste dans un espace clos. Les personnages se détruisent entre eux. La relation est réduite à néant dans un lieu resserré. Parfois, les espaces sont vastes, la mise en scène quant à elle refrène les mouvements des acteurs. Piégés, comme le fut Alida Valli en Livia dépérissant dans une Venise agonisante, ou encore Alain Delon dans la peau de Rocco, empreint d'une culpabilité fantasmée, enfermé sur un ring de boxe où il reçoit volontairement des coups à la violence insoutenable. Le personnage de Nadia est prisonnier de ses propres souffrances, comme le sont les pêcheurs d'Acqui Trezza, enfermés dans leur condition précaire.

Visconti, par son choix d'adapter *L'Étranger* évoque bien des thèmes, dont celui de l'enfermement carcéral. L'adaptation cinématographique du roman de Camus donne à voir une scène tournée au sein d'une prison. Celle où réside Meursault à la fin du roman, comme la décrivent les lignes suivantes :

On m'a changé de cellule. De celle-ci, lorsque je suis allongé, je vois le ciel et je ne vois que lui. Toutes mes journées se passent à regarder sur son visage

⁹⁶ Les meilleurs exemples d'enfermement dans l'œuvre de Visconti restent néanmoins ceux de *Ludwig* et plus explicitement de *Violence et Passion* où Burt Lancaster possède une cellule secrète dans son appartement.

le déclin des couleurs qui conduit le jour à la nuit. Couché, je passe les mains sous ma tête et j'attends. Je ne sais combien de fois je me suis demandé s'il y avait des exemples de condamnés à mort qui eussent échappé au mécanisme implacable, disparu avant l'exécution, rompu les cordons d'agents.⁹⁷

Nous remarquons que le « on », marque de l'impersonnel, donne à la cellule une valeur générale, commune. L'étranger est un condamné parmi les autres, sa cellule le dépersonnifie totalement. Pourtant, elle lui permet de voir les cieux, signe d'une possible repentance future. L'évasion par l'esprit paraît dès lors possible. Il nous vient alors à l'esprit des idées relatives à la philosophie sartrienne et des idées développées autour de la liberté. Ainsi, chaque être par la pensée, peut se libérer. Être soumis à un esclavagisme quelconque ne signifie pas perdre sa liberté parce qu'elle est le fondement même de l'Homme. Le narrateur de l'ouvrage *L'Étranger* montre par la présence de cette fenêtre, que la liberté de penser, d'être différent ne peut en rien être altérer l'individu. L'idée de l'évasion s'exprime donc dans ce passage, encore plus lors de l'emploi du syntagme verbal « eussent échappé » qui se heurte à la locution « mécanisme implacable ». Les fins de groupes verbaux, disloqués « disparu » et « rompu » reviennent à la notion de « condamnés à mort » exprimée par les mots « cordons », « exécution ». La tentative d'évasion se brise, le fil de pensée aussi. Une mort certaine attend Meursault et il en a conscience.

Chez Luchino Visconti, la scène de prison s'avère méticuleusement transposée à l'écran. Le héros incarné par Marcello Mastroianni nous semble vivre son expérience d'emprisonnement de manière équivalente à celle décrite dans le livre de Camus. La fenêtre, sans doute moins grande que celle qu'on imagine à la lecture du roman, ne permet pas véritablement au personnage de s'évader. Une sensation d'étouffement peut envahir le spectateur également bloqué dans cette cellule peu ragoûtante dont le personnage ne sort qu'en rejoignant la mort. Le film se ferme sur le visage de Mastroianni, et nous restons dans la cellule, jusqu'à la dernière image. On n'en sort jamais vraiment. Chez Camus, il en est de même, les dernières lignes parlent de

⁹⁷ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942, p. 165.

Meursault, lui qui songe avec une réjouissance macabre au jour de son exécution :

Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.⁹⁸

Cette phrase met en avant l'enfermement mental que subit le personnage, sa résignation. Ces mots ferment l'adaptation filmique avec le visage de Mastroianni à l'écran, noyé dans un fond noir. L'acteur, sous la direction de Visconti, sourit et pleure à la fois. Le destin écrasant le mène à son exécution imminente, l'absurdité de la destinée humaine ne peut qu'être acceptée.

Le véritable enfermement chez Camus débute dès le sentiment de solitude qu'éprouve le personnage masculin. Sans les visites de Marie, l'enfermement le consume totalement :

C'est seulement après la première et la seule visite de Marie que tout a commencé. Du jour où j'ai reçu sa lettre (elle me disait qu'on ne lui permettait plus de venir parce qu'elle n'était pas ma femme), de ce jour-là, j'ai senti que j'étais chez moi dans ma cellule et que ma vie s'y arrêta.⁹⁹

Dans le film, Marie explique à Meursault, à travers les barreaux de la prison qui les séparent, qu'elle ne pourra plus lui rendre visite. Ces paroles écriées semblent sonner le glas pour le personnage, une porte se referme lourdement après lui, l'enfermement est désormais complet. Le narrateur du roman, quant à lui, exprime l'idée même de la perte de la liberté en ces termes :

Au début de ma détention, pourtant, ce qui a été le plus dur, c'est que j'avais des pensées d'homme libre. Par exemple, l'envie me prenait d'être sur une plage et de descendre vers la mer. À imaginer le bruit des premières vagues sous la plante de mes pieds, l'entrée du corps dans l'eau et la délivrance que

⁹⁸ *Ibid.*, p. 186.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 113.

j'y trouvais, je sentais tout d'un coup combien les murs de ma prison étaient rapprochés. Mais cela dura quelques mois. Ensuite, je n'avais que des pensées de prisonnier.¹⁰⁰

Rappelons que l'œuvre filmique présente une autre scène de prison, celle où Mastroianni en Meursault se trouve enfermé avec des Arabes qui compatissent pour certains à son malheur et font preuve de bienveillance. La caméra effectue un panoramique horizontal qui parcourt les visages des détenus scrutant Meursault. La scène est relatée de la manière suivante dans le roman :

Le jour de mon arrestation, on m'a d'abord enfermé dans une chambre où il y avait déjà plusieurs détenus, la plupart des Arabes. Ils ont ri en me voyant. Puis ils m'ont demandé ce que j'avais fait. J'ai dit que j'avais tué un Arabe et ils sont restés silencieux. Mais un moment après, le soir est tombé. Ils m'ont expliqué comment il fallait arranger la natte où je devais coucher.¹⁰¹

Cela peut nous rappeler les faits décrits par Visconti lors de sa propre expérience, celle où les prisonniers s'entraidaient, étant tous militants pour une seule et même cause : la liberté.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 119/120.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 113/114.

Chapitre III
Transposition

7/ L'Italie

L'Italie devient un extraordinaire laboratoire social dans lequel cohabitent de profondes différences de niveaux de revenu, de mentalités, de références ethniques, de traditions culturelles. La fracture entre le Nord et le Sud tend encore à se creuser. Francesco Rosi voit même l'Italie comme un pays qui se divise en quatre, le Nord, le Centre avec Rome, le Sud péninsulaire et la Sicile comme monde autonome. Ainsi, dans les facettes d'une société aux mille visages, les auteurs de films – fidèles à une tradition réaliste – peuvent trouver les matériaux humains dont ils ont besoin pour construire leurs œuvres.

JEAN A. GILI, *Le Cinéma italien, classiques, chefs-d'œuvre et découvertes*

3.7.1. Racines

Terre natale de Luchino Visconti et de ses ancêtres, l'Italie est profondément inscrite dans l'œuvre filmique et théâtrale du metteur en scène. Quasiment toutes les adaptations que nous étudions laissent place à ce personnage à part entière qu'est l'Italie. *La Terre tremble*, film tourné en Sicile, a préservé le dialecte sicilien. Visconti, à travers son long-métrage aux allures de documentaire, restitue au peuple son langage et se positionne tel un historien face à un sujet d'étude. Mais le réalisateur ne se

contente pas de placer en observation ses personnages, il donne un espace d'expression, un temps de parole à cette population quelque peu délaissée, oubliée, celle des pêcheurs d'Aci Trezza. Cela nous rappelle l'attachement qu'eut Visconti lui-même au dialecte milanais qui lui fut inculqué dès son plus jeune âge.

À travers *Rocco et ses frères*, Visconti place son décor à Milan, ville où il vit le jour. L'univers ouvrier dans lequel l'action se déroule évoque certains paysages d'antan, ceux connus par le comte enfant. Le réalisateur, en transposant des romans à l'écran, retranscrit les images de Milan imprégnées dans son esprit. Visconti, lui, l'héritier de l'emblème à la guivre sculptée dans les murs de Milan. *Le Guépard* retrace pareillement une partie de l'existence du comte, convoque en particulier les origines aristocratiques de Visconti par le biais du prince Salina. Nous pouvons penser que Luchino Visconti se transpose lui-même ainsi que tout un pan de son héritage, de sa culture. C'est également, une nouvelle fois, la Sicile qui est mise à l'honneur. Le cinéaste italien recrée à merveille les décors décrits dans le roman de Lampedusa :

La route maintenant descendait un peu, on voyait Palerme, toute proche, plongée dans l'obscurité. Ses maisons basses et resserrées étaient écrasées par la masse démesurée des couvents [...] C'étaient des couvents qui donnaient à la ville entière son air sombre, son caractère hautain et aussi cet aspect funèbre que la frénétique lumière sicilienne elle-même ne parvenait jamais à chasser.¹⁰²

Une ville à l'odeur de sainteté où le palace des Salina devient un petit Palerme luxuriant :

Le bureau privé était petit et prétentieusement simple : sur les murs blancs s'étalaient un portrait du roi François Ier et un autre de la reine actuelle, l'air aigre et coléreux ; au-dessus de la cheminée une madone d'Andrea del Sarto semblait fort étonnée de se voir entourée de chromos représentant des saints

¹⁰² Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 41.

de troisième ordre et des sanctuaires napolitains.¹⁰³

Même les jardins sont exquis et les fleurs odorantes abondent dans le récit littéraire. L'adaptation filmique du roman de Visconti est d'une justesse imparable. Presque tout le livre est transposé à l'écran.

3.7.2. Un décor

L'exemple le plus frappant, en terme de transposition et de mise en lumière de l'Italie, reste celui des *Amants diaboliques*. James M. Cain, l'auteur américain a placé l'intrigue de son roman *Le Facteur sonne toujours deux fois* en Californie, à la frontière mexicaine. Le narrateur du livre évoque son voyage dès la première page du livre localisant de ce fait le lieu de l'action :

J'avais besoin de sommeil après ces trois semaines de Tia Juana, et je ronflais encore lorsqu'ils ont retiré la toile pendant que le moteur refroidissait [...] Ce n'était qu'une de ces gargotes comme il en existe des millions le long des routes californiennes.¹⁰⁴

Luchino Visconti, quant à lui, situe l'action de son adaptation en Italie, dans la plaine du Pô. Les personnages principaux, le couple infernal, subit par conséquent cette modification. Leurs prénoms s'italianisent : de Franck on passe à Gino et de Cora à

¹⁰³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁴ James M. Cain, *op. cit.*, p. 9.

Giovanna. Ainsi, ce n'est plus le récit retraçant l'amour passionnel et coupable qui naît dans le Sud des Etats-Unis qui est restitué à l'écran, mais une intrigue filmée entre Ferrare et Ancône qui est présentée au spectateur. L'action s'en trouve alors fatalement changée, bien que les psychologies des personnages restent assez identiques :

À partir du roman de James Cain, dont il semble que Visconti ait eu connaissance par l'intermédiaire de Jean Renoir – l'adaptation se fit à partir d'une traduction française du roman –, le cinéaste met en scène une histoire largement remaniée pour s'adapter aux conditions du lieu et des gens, les petits commerçants et les travailleurs de la basse vallée du Pô dans la région de Ferrare.¹⁰⁵

En outre, l'apparition d'un nouveau personnage, 'lo Spagnolo', va au-delà de la simple adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire. Grâce à cette figure inexistante dans l'ouvrage de Cain, Visconti expose des idées, évoque des thèmes inédits dans le roman. Sous le signe de l'ambiguïté, d'une homosexualité sous-jacente, également du thème de l'errance, le vagabond espagnol s'avère être une pure invention du cinéaste :

Visconti introduit dans la dynamique de son récit des thèmes tabous comme l'adultère, le crime passionnel (ou peut-être même crapuleux), le chômage, la pauvreté, le climat policier qui règne dans le pays. Il évoque même de manière allusive la prostitution occasionnelle de femmes sans ressources et l'homosexualité latente qui caractérise la relation entre Gino et « l'Espagnol ».¹⁰⁶

Prenons un autre exemple, celui des *Nuits blanches* où l'action se déroule chez Fédor Dostoïevski dans l'énigmatique Saint-Pétersbourg. Visconti la déplace à Livourne. Une ville de Livourne recréée de toute pièce dans les studios de Cinecittà. *Les Nuits blanches* retracent néanmoins l'atmosphère présente dans le roman ; elle apparaît toutefois beaucoup plus brumeuse dans le film. On lit dans le roman :

¹⁰⁵ Jean A. Gili, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁶ *Ibid.*

C'était une nuit de conte, ami lecteur, une de ces nuits qui ne peuvent guère survenir que dans notre jeunesse. Le ciel était si étoilé, le ciel était si clair [...]¹⁰⁷

Visconti a opté pour une ambiance vaporeuse afin de retranscrire la rêverie constante du narrateur dostoïevskien, il place l'intrigue dans ce rêve, comme si la rencontre avec Natalia – et la prostituée incarnée par Clara Calamai – avait été fantasmée, qu'elle ne possédait rien de réel. La douce naïveté des personnages et la brume s'enlacent pour ne plus se quitter chez Visconti. La transposition va donc encore une fois au-delà de ce que nous pourrions qualifier d'adaptation basique d'un ouvrage littéraire à l'écran. Visconti convoque ses propres souvenirs et les conjuguent avec les descriptions de Dostoïevski. L'histoire d'amour qui se noue entre Natalia et Mario – les prénoms ont été à nouveau italianisés – s'instaure dans un espace multiple, pourtant unique. Il en fut de même pour *Rocco et ses frères* où les décors italiens sont rattachés directement au lieu de l'enfance de Visconti. Tout un pan de son imagination y est retranscrit, ses souvenirs personnels, son existence, son histoire, malgré la grande différence de classe sociale entre le comte et la famille Parondi. Milan, ville matrice, revient par bribes à travers plusieurs adaptations ; elle se dédouble. Visconti prouve ainsi la fierté qu'il a de ses origines milanaises, il montre l'affection qu'il garde pour la ville qui lui a, par déduction, donné la vie. C'est cette seconde mère avec son Dôme qui domine la ville où fut tourné la scène réunissant Nadia et Rocco.

C'est sans doute parce que Thomas Mann situa son récit *La Mort à Venise* dans la ville éponyme italienne que Luchino Visconti décida de s'en emparer, d'en créer une transposition filmique. Ainsi, Venise se révèle sublime, tellement proche de ce qu'elle devait être dans les années 1900. Le reportage *La Venise de Visconti* (1970) montre Visconti explorant la Venise qu'il connaît, avant de la filmer et nous fait connaître les dessous de cette adaptation aux multiples facettes. Il exprime sa volonté de coller au plus juste, d'une part au roman de Mann, d'autre part à la réalité de la ville.

¹⁰⁷ Fédor Dostoïevski, *Les Nuits blanches*, traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, 1992, p. 9.

Une véritable restitution se fait à travers la transposition et le travail effectué sur les décors régis par Fernandino Scarfiotti. L'Hôtel des Bains brille de mille feux, ces dernières heures auront été transcendées par la caméra viscontienne. Son œil attentif a su capter la lumière qui flotte sur cette Venise mystérieuse, entourée de la mer, insondable. Il faut savoir que Thomas Mann lui-même, lorsqu'il écrivit son histoire romanesque sous forme de nouvelle, *La Mort à Venise*, le fit en se remémorant un séjour à l'Hôtel des Bains. L'écrivain raconte : « Rien dans *La Mort à Venise* n'est inventé : le gondolier suspect, l'enfant Tazio et les siens, le départ manqué à cause d'une erreur dans les bagages, le choléra, l'employé de l'agence de voyages qui dit la vérité, l'horrible chanteur ambulancier – tout était donné par la réalité, il suffisait de faire prendre le mélange. »¹⁰⁸ De ce fait, toute l'histoire de la nouvelle allemande adaptée à l'écran par Visconti repose sur des faits réels, sur l'expérience personnelle de Thomas Mann.

¹⁰⁸ Thomas Mann, *Être écrivain allemand à notre époque*, op. cit., p. 44.

8/ Les époques

En littérature, il y a beaucoup de passé et un peu de futur, mais il n'y a pas de présent. Au cinéma, il n'y a que du présent qui ne fait que passer.

JEAN-LUC GODARD

3.8.1. Au fil des siècles

Il est fort intéressant d'observer les liens subsistant, à travers les adaptations de Visconti, entre différentes époques, si éloignées soient-elles. Le simple fait d'avoir transposé, par exemple, un livre du XIX^e siècle à l'écran, l'a fait resurgir dans un présent proche, voire immédiat. Une suite d'époques, de guerres, de siècles, se construit dans l'œuvre filmique de Visconti rattachant tous ces « temps » l'un à l'autre, de façon transversale ou directe. Des relations sont ainsi créées entre le livre et le film qui se rencontrent sous l'œil de la caméra viscontienne. La valeur que prend le roman, transposé des décennies ou des siècles après, diverge. Le roman adopte de nouvelles caractéristiques et s'inscrit indéniablement dans un contexte différent de celui dans lequel il fut écrit. L'œuvre littéraire à l'écran devient nouvelle, les thèmes explorés par l'auteur le sont encore dans le film, exprimés cependant par des procédés relatifs à l'art cinématographique. L'œuvre littéraire devient le support d'une imagination nouvelle, celle du cinéaste, en l'occurrence de Luchino Visconti souvent en corrélation avec celle

de sa scénariste Suso Cecchi d'Amico. Souvent, le réalisateur s'érige tel un visionnaire¹⁰⁹, donnant naissance à un objet artistique porteur d'un message ayant une valeur contemporaine.

Les Amants diaboliques fut réalisé en 1943, d'après le roman de James M. Cain écrit en 1934. Le livre se trouve transposé dans un contexte politique précis, l'ère fasciste, reflétée par l'esthétique néoréaliste. Visconti réalise l'adaptation exactement neuf ans¹¹⁰ après la publication du roman de l'auteur américain. D'un point de vue temporel, les deux œuvres sont presque en concomitance. Pourtant, les époques se succèdent, s'entrecroisent de manière fréquente dans la filmographie du réalisateur. On pense aux *Damnés*, sorti en 1969, issu de *Macbeth* écrit en 1606 par William Shakespeare, publié en 1623. Tragédie classique transposée par le cinéaste italien trois siècles plus tard dans un contexte radicalement différent, bien que certains thèmes majeurs explorés dans la pièce de théâtre y règnent encore. La différence d'époque est cela dit moins prononcée pour *Senso*, réalisé en 1954, film homonyme inspiré directement du récit de Camillo Boito publié en 1883. Lorsque le cinéaste entreprend l'adaptation cinématographique, il respecte les choix spatiaux et temporels de l'auteur, les transpose de façon similaire. Il offre au film toutes les caractéristiques du roman, en matière de chronologie des événements notamment.

Le Guépard peut être considéré comme un roman hors du temps. Hors du temps de l'écriture car il ne parle pas de 1958, bien que les précisions historiques soient fondamentales chez Lampedusa. Voici un extrait le prouvant, il s'agit du billet adressé par Malvica au prince :

Cher Fabrice, je t'écris dans un état de prostration complet. Lis toi-même les terribles nouvelles du journal. Les Piémontais ont débarqué. Nous sommes tous perdus. Ce soir, je me réfugierai avec toute ma famille sur les navires

¹⁰⁹ À Rome, vit encore un ancien amant de Visconti, Luigi. Il qualifie le cinéaste de « visionnaire ».

¹¹⁰ Le début du tournage débuta durant l'été 1942.

anglais.¹¹¹

Parfois, les oeuvres filmiques parlent du présent de Visconti, *La Terre tremble* et *Rocco* en sont l'exemple. Alors que *Rocco* décrit également le présent de Testori, l'intrigue des *Malavoglia* se situe au temps de Verga, vers 1880. *L'Étranger* reste un cas à part, presque inclassable. Sa temporalité est floue, les seuls indices temporels étant l'attitude même de Meursault, celle d'un homme indifférent à la vie et aux choses qui la construisent. Ce détachement du personnage rappelle l'époque de Camus, influencée par l'existentialisme.

3.8.2. Reproduction historique

Le terme « transposition » comporte l'idée d'adapter de manière fidèle ou non, quelque chose à un autre domaine, cinématographique en l'occurrence, et dans le cas des films d'époque, de retranscrire un contexte historique et social défini par l'auteur. Ou au contraire, de reproduire de manière différente, dans une autre tonalité, d'opérer des changements et déplacements. La reproduction s'instaure grâce à des éléments qui transportent le spectateur vers un temps bien défini, parfois explicité par des panneaux indiquant une date, un lieu précis où se déroule l'action. Visconti a su manier avec habileté ce transfert qui s'effectue du livre au film en rendant à l'image une vraie reproduction historique notamment, à travers un choix pointilleux des costumes, des décors. Pour *L'Étranger*, par exemple, la transposition avait tous les moyens d'être

¹¹¹ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 62.

menée à bien car le tournage se fit en Algérie même. La veuve de Camus exigeait une fidélité exemplaire au roman.¹¹² La scène prend alors place dans une Algérie française où la cohabitation entre les populations ne connaît pas l'osmose.

La période historique la plus relatée à l'écran par Luchino Visconti reste celle du Risorgimento. Une fois encore, c'est l'Italie qui se trouve au centre de l'intrigue, et les films viscontiens s'érigent pour la plupart comme porte-parole de la patrie du comte. Ainsi, *Senso* se déroule lors de la bataille de Custoza tandis que l'Italie s'apprête à procéder à son unification. Chose à noter, Visconti aurait souhaité que le film porte le titre de « Custoza », ce qui prouve à quel point le contexte historique constitue une composante cruciale chez Visconti, combien l'Histoire est fondamentale pour le cinéaste italien surtout dans le cas de *Senso*. Visconti y met en lumière le combat des classes sociales, et lors de la bataille de Custoza, une seule a mené véritablement le combat. C'est alors la défaite de son pays que nous montre le cinéaste, à travers la victoire autrichienne, l'engagement surprenant auprès de sa patrie de la comtesse Livia, qui diffère hautement de l'ouvrage de Boito, où elle s'y trouve représentée comme collaboratrice. Il est vrai que pour *Senso*, Visconti met de manière appuyée – si l'on s'en tient au récit de Camillo Boito dont le contexte historique n'est placé qu'au second plan – l'Histoire au centre des préoccupations de son récit filmique. On remarque de multiples scènes de batailles, la présence de dizaines de soldats qui occupent l'espace scénique, diverses allusions à la guerre qui hante l'esprit tourmenté des personnages. La scène primaire où des prospectus de propagande sont distribués, et la scène finale, qui se transforme en véritable plaidoyer contre les dérives des déserteurs marquent le thème historique :

Au-delà de l'intrigue amoureuse, *Senso* relate un épisode malheureux de la lutte pour l'indépendance nationale : la campagne de 1866 contre l'Autriche, avec sa foudroyante évolution et la catastrophe subite de Custoza, en juin.¹¹³

¹¹² Un premier scénario écrit par Luchino Visconti et Georges Conchon a été rejeté car il fut jugé trop éloigné du livre *L'Étranger*.

¹¹³ *Ibid.*, p. 182.

L'adaptation filmique du *Guépard* de Lampedusa constitue également une représentation type de l'histoire italienne et de sa reproduction au cinéma :

Ainsi, dans ce constant balancement entre le récit d'une passion amoureuse et la mise en place d'une situation socio-politique qui intéresse peut-être davantage le cinéaste, Visconti propose une relecture de l'histoire italienne, relecture qu'il poursuivra quelques années plus tard avec autant d'acuité en mettant en scène *Le Guépard*, un autre moment clef du Risorgimento.¹¹⁴

Déjà, dans *Le Guépard* de Lampedusa, nous lisons de multiples références faites à la guerre. Les scènes de combat et la mort qu'elles engendrent hantent la propriété de Salina :

Pour le prince, le jardin parfumé fut la cause de sombres associations d'idées. « Maintenant, cela sent bon, mais il y a un mois... » Il se souvenait avec dégoût des relents douceâtres qui se répandaient à travers toute la villa et dont on avait enfin découvert la cause : un jeune soldat du 5^e bataillon de chasseurs, blessé par les rebelles dans la mêlée de San Lorenzo, était venu mourir solitaire sous un citronnier.¹¹⁵

L'esprit du prince devient à son tour hanté par ces pensées funèbres :

Le prince eut une des visions brutales dont il était coutumier : une scène cruelle de guérilla, des coups de feu dans les bois, son Tancredi par terre, éventré comme le pauvre soldat.¹¹⁶

Visconti axe les séquences filmiques relatives au combat autour de la bataille entre les partisans de Garibaldi et l'armée royale. Le film met en scène des garibaldiens assassinés en pleine ville, sous les yeux de leur famille.

¹¹⁴ Jean Antoine Gili, *op. cit.*, p. 183.

¹¹⁵ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, pp. 31/32.

Ce passage nous fait penser au *Dormeur du val* de Rimbaud, évoquant la bataille de Sedan. Le soldat mort au milieu de la nature rappelle le jeune soldat qui rendit son dernier souffle dans le jardin 'édénique' du prince.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

« La Nuit des longs couteaux » des *Damnés* révèle la présence de l'Histoire chez Visconti, dans ses plus sombres aspects. Effectivement, cette fois le réalisateur s'attache à retranscrire la nuit érotique précédant les assassinats commis par les nazis en Allemagne durant la nuit du 29 juin au 2 juillet 1934. Désignée par l'expression *Röhm-Putsch*, cette action visait à éliminer la SA afin d'éviter une quelconque alliance entre l'armée et les conservateurs. *Les Damnés* montre les soldats homosexuels être massacrés tour à tour avec une brutalité et une froideur saisissantes.

9/ Les statuts sociaux

Le rêve égalitaire qui a présidé au marxisme a pris un cours ironique : la lutte des classes n'en a conçu qu'une seule, celle des miséreux.

CLAUDE LELOUCH

3.9.1. Les classes populaires

Le découpage par classe sociale des personnages viscontiens s'effectue de manière concise dans chaque adaptation. En effet, on s'aperçoit que le statut social, qu'il soit associé au milieu ouvrier, à la bourgeoisie ou à l'aristocratie devient l'une des composantes essentielles des œuvres filmiques de Visconti. Dans la classe populaire, la famille Parondi dépeinte dans *Rocco et ses frères* s'inscrit en tête. Le roman de Giovanni Testori, déjà, mettait en scène des personnages issus de cette classe, comme le démontrent les citations suivantes extraites du *Pont de la Ghisolfa* :

Elle avait plaqué la famille parce que ses vieux, voir leur fille devenir la maîtresse d'un homme, oui, riche, sérieux, distingué, on dit pas le contraire, mais enfin déjà marié, ils s'y étaient opposés avec toute leur dureté de paysans cabochards.¹¹⁷

¹¹⁷ Giovanni Testori, *Le Pont de la Ghisolfa (Les Mystères de Milan)*, traduit de l'italien par Maurice Javion, Gallimard, 1961, p. 234.

Le personnage féminin décrit par le narrateur possède des caractéristiques de l'héroïne viscontienne Nadia. L'argent des hommes lui permet de survivre. Femme entretenue, elle pourrait être un savant mélange dans l'adaptation filmique entre la protagoniste Angelica du roman et Wanda. Ses origines paysannes citées dans le texte sont mises en scène par le réalisateur, à travers le comportement de son héroïne tragique, de ses vêtements, de son franc parler, rejoignant par là même les lignes de Testori :

L'étrange violence qui, au cours de l'entretien, avait resurgi en elle, sans qu'elle pût seulement comprendre de quel fonds paysan, obscur et oublié, elle pouvait bien monter, avait empêché Riccardo de se laisser entraîner plus loin dans les concessions.¹¹⁸

La tonalité du texte littéraire, souvent au mode de l'injonction et de l'impératif, appartient à un registre pouvant représenter une certaine classe. L'on retrouve effectivement dans le texte de Testori des termes empruntés au langage populaire. En effet, on relève de nombreuses occurrences familières : « mouchards », « foutue », « voyou », « blague », « gaffe ». Le lecteur évolue au fil de la lecture dans un univers de prostituées, de malfrats, de sportifs corrompus où l'argent règne en maître et dirige les personnages du récit littéraire. Un climat de tensions, d'agressivité, de menace se fait ressentir tout au long du récit. Il n'est donc pas rare de lire des phrases telles que :

– Tire ton fric ! Compris ? Tire ton fric ! A moins qu'il faille que je te réduise en paillason ?¹¹⁹

Seule une histoire d'amour brièvement narrée est épargnée. Cet aparté de trois pages narre l'intimité d'un couple amoureux :

L'homme, la tête appuyée sur l'oreiller, promenait ses regards ça et là sur le corps de sa femme que maintenant il connaissait bien ; ce qui n'empêchait

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 238.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 160.

pas qu'il n'en finissait jamais de l'admirer.¹²⁰

Visconti retransmet cet univers glauque à l'écran, cependant, en y ajoutant une teinte nouvelle à l'œuvre. Le film *Rocco* reste brut, mais l'amour filial, la sincérité de la plupart des personnages émeut. *Le Pont de la Ghisolfa* sous la caméra de Visconti devient l'histoire d'une ascension sociale partiellement réussie.

Son premier long-métrage *Les Amants diaboliques*, également, évoque le thème de l'ascension sociale – bien qu'il soit moins appuyé que dans *Rocco* – suivie d'une chute irrévocable. Le couple infortuné connaît-il est vrai une envie de se détacher de sa misère quotidienne et cherche, chez James Cain comme chez Luchino Visconti, un refuge, une élévation sociale peu en importe les conséquences. Les deux amants, dans le roman et son adaptation filmique, se trouvent après le meurtre déguisé du Grec à la tête de l'entreprise de ce dernier. Ils endossent le statut de patron, un temps seulement. La loi de l'existence les rattrape et ils perdent tout, même la vie.

Ce même schéma, on le retrouve dans *La Terre tremble* et le roman *Les Malavoglia* où une famille de pêcheurs se trouve plongée dans le désarroi après avoir effleuré une ascension sociale fulgurante. Leitmotiv récurrent chez Luchino Visconti nous semble-t-il, puisé dans les œuvres littéraires qu'il choisit d'adapter à l'écran : la tentative d'ascension sociale échoue toujours fatalement.

Le seul personnage viscontien, jadis dostoïevskien, qui paraît réussir l'ascension serait Nastenka devenue Natalia, dont l'appartenance à la classe ouvrière est montrée au spectateur dès le commencement du long-métrage. L'homme, incarné par Jean Marais, qui l'extrait de ce milieu représente une porte ouverte pour cette jeune femme vers une vie moins tourmentée, l'assurance d'un avenir meilleur, et le changement de classe pour cette orpheline.

Rares sont les personnages viscontiens qui tentent de sortir de leur situation, d'accéder à un statut autre. Ou au contraire, certains descendent d'une strate. Finalement, la classe populaire, la classe moyenne et la classe bourgeoise se

¹²⁰ *Ibid.*, p. 225.

rencontrent régulièrement au sein des œuvres filmiques viscontiennes. Les personnages entrent, dans plusieurs adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires de Visconti, en interaction quasi-constante. Plusieurs personnages essaient de gravir l'échelle sociale et connaissent une chute irrévocable. Seuls, pourrait-on dire, Natalia et Rocco paraissent un tant soit peu y échapper. Natalia en épousant l'homme qu'elle attend, ce mariage étant la promesse d'une vie meilleure aux côtés d'un mari aisé dont les traits de Jean Marais donnent un peu plus de splendeur à cet homme mystérieux qui vient extraire Natalia de son milieu social. Meursault, quant à lui, reste dans une case indéfinie. De petit employé il passe au milieu carcéral d'Alger, ce qui ne constitue pas en soit une chute sociale vertigineuse. Pour le personnage de Camus et de Visconti, aller en prison ne semble être en aucun cas un déclassement social, seul un malheureux concours de circonstances.

Les personnages viscontiens qui entreprennent une ascension sociale évoluent, mais souvent dans un sens négatif. Par exemple, les patrons pêcheurs de *La Terre tremble* deviennent des exploités. Les frères Parondi tente l'ascension par le sport. En étant boxeur, Rocco effectue une certaine ascension sociale, pourtant intérieurement, il est confronté à un sentiment de vide et de tristesse. Fierté de la famille, il n'échappera pas aux retombées des actes de son frère Simone. D'ailleurs, Simone, lui, effectue une ascension qui le mène vers le bas. Il travaille dans un pressing puis se complaît dans un rôle de voyou qui lui va comme un gant. Il n'est pas à proprement parlé issu de la classe populaire, contrairement à Ciro qui décide d'aller travailler à l'usine. On remarque donc qu'au sein d'une même famille les statuts sociaux divergent. L'influence historique est alors présente mais ne détermine que partiellement les choix des personnages. Visconti leur attribue une forme de libre arbitre. En outre, Nadia est prostituée. Dans le roman de Testori, son double littéraire, Wanda, était décrite d'une manière péjorative. Elle passe pour une femme soumise, voire diabolisée, qui vend son amour :

[...] même avec Wanda, mise à part une certaine affection due il ne savait pas très bien à quoi ; si, sans doute à l'étonnement de découvrir autant de tendresse et d'attentions chez une femme pour qui l'amour, au fond, c'était

une profession.¹²¹

Un personnage féminin auquel Visconti a donné ce statut instable dont la mort s'avère inévitable.

3.9.2. Les bourgeois

La bourgeoisie demeure une classe peu présente dans l'œuvre filmique de Luchino Visconti. Les livres qu'il adapta au cinéma comportent quelques personnages issus du milieu bourgeois, toujours ou presque en lien direct avec la classe supérieure. C'est le cas d'Angelica et de son père tous deux représentants des nouveaux riches ayant accédés à la classe bourgeoise, décrits dans le roman à travers le personnage de don Calogero :

Don Calogero était dépourvu d'une faculté innée chez don Fabrice : il ne savait pas adapter ses vêtements aux circonstances et avait cru bien faire en venant habillé de noir [...]¹²²

Une métaphore animale dépréciative est également employée pour qualifier cette nouvelle 'espèce' :

Don Calogero l'attendait debout, tout petit, tout menu, rasé de façon bien imparfaite ; il aurait vraiment ressemblé à un chacal si ses yeux n'avaient pétillé d'intelligence.

¹²¹ Giovanni Testori, *op. cit.*, p. 287.

¹²² Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 126.

Aussi, est-il intéressant d'obtenir un jugement de la caste aristocrate depuis le point de vue d'un bourgeois, en l'occurrence, de don Calogero :

De ces rencontres, il avait tiré la conclusion que l'aristocratie était constituée d'hommes-moutons, dont l'existence se justifiait seulement par la laine qu'ils abandonnaient à la tonte de ses ciseaux, et par leur nom, rayonnant d'un inexplicable prestige, qu'ils devraient un jour ou l'autre céder à sa fille.¹²³

Ce personnage apprend les notions d'étiquette grâce aux aristocrates qu'il fréquente. Luchino Visconti en transposant le roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa *Le Guépard*, se montre fidèle à la vision pour laquelle opte le narrateur de Lampedusa. Le prince, entouré de sa famille, tournent en dérision l'arrivée de don Calogero, comme le prouve le dialogue ci-dessous :

- Il est en habit.
- En habit !
- Cette nouvelle le frappe plus que le débarquement à Marsala. C'est le signe de la révolution en marche.
- C'est vrai, il est en habit ! Mais quel habit ! Et les chaussures !

L'éclat de rire général lorsqu'il est annoncé suivi de la musique ponctuant les pas du prince Salina se dirigeant à la rencontre du maire accentuent l'effet comique de la scène. La gestuelle de don Calogero, son air maladroit, décuplent un peu plus son côté grotesque.¹²⁴

L'appartenance d'Angelica à une classe inférieure à celle des Salina est visible de par son comportement explicité dans le roman *Le Guépard* :

¹²³ *Ibid.*, pp. 136/137.

¹²⁴ Notons qu'il gravit les marches d'un grand escalier au bout duquel se trouve le prince Salina et ses neveux. Bien que don Calogero le monte avec une certaine maladresse apparente, le symbolisme de l'escalier prend toute sa valeur. Il s'agit bien ici d'une ascension sociale, d'une escalade vers un statut plus élevé.

Angélique, la belle Angélique, oublia les migliaccini toscans et une partie de ses bonnes manières : elle dévora avec l'appétit de ses dix-sept ans et la vigueur que lui conférait sa fourchette empoignée à mi-manche.¹²⁵

Ainsi, « la grâce vulgaire du petit doigt d'Angélique » soulignée dans le roman *Le Guépard*, est soufflée par l'élégance de la jeune femme dans le long-métrage de Visconti. En effet, Angelica incarnée par Claudia Cardinale possède une grâce indéniable et l'actrice, mise en scène par le cinéaste italien, acquiert une dimension encore plus importante. Luchino Visconti fait jaillir la beauté étincelante et la noblesse naturelle d'Angelica à travers son actrice. Son mariage avec Tancredi est le signe d'une association forcée entre les classes aristocrate et bourgeoise par intérêt réciproque. Tancredi est intéressé par la dot, Angelica par une volonté de faire partie de la noblesse. Tous deux montrent une envie de s'engager politiquement et de s'intégrer dans la nouvelle société italienne. Leur ambition les réunit.

3.9.3. Les aristocrates

Toujours dans *Le Guépard*, réalisé par Visconti, le père Pirrone prend la parole et donne son opinion sur la caste aristocratique :

Voyez-vous, les "seigneurs" comme vous dites ne sont pas faciles à comprendre. Ils vivent dans un univers particulier, non créé par Dieu mais par eux-mêmes durant des siècles d'expériences très spéciales de douleurs et de joies... des joies à eux.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 89.

La noblesse, monde à part, est définie d'une manière qui prouve le recul que possède Luchino Visconti, comte de Modrone, vis-à-vis de sa propre condition d'homme privilégié :

Eux, ils souffrent et jouissent pour des choses qui ne nous touchent pas, mais qui leur sont essentielles. Je ne dis pas que les nobles soient méchants. Ils sont différents. Ils négligent des choses qui pour nous sont très importantes et ils ont des craintes que nous ignorons.¹²⁶

La séquence suivante montrant la classe démunie dormant à plusieurs dans les mêmes chambres, contraste avec la scène de déjeuner arrivant à la séquence suivante. La caste aristocratique s'épanouit devant les yeux du spectateur, au détriment des plus pauvres.

La finesse des comportements octroyée aux personnages aristocratiques viscontiens trouve une place dominante dans la transposition de la nouvelle de Maupassant *Au bord du lit*, muée en *Boccace 70* où Romy Schneider y incarne le rôle d'une riche héritière. Empreinte de poésie, de grâce insolente, d'assurance resplendissante sous l'œil de la caméra de Visconti, Pupe respire la délicatesse. Le poème qu'elle compose, incompris de son mari bourgeois, prouve la sensibilité remarquable que lui attribue Visconti avec sans doute un brin de sarcasme :

Je t'aime ô cyprès
car ma mélancolie ressemble
à la tienne.¹²⁷

Son époux, dubitatif, lui rétorque : « C'est quoi ça ? » accentuant l'effet comique de la scène où la poésie émanant de cette aristocrate se heurte à la rusticité de l'esprit du jeune homme. Notons également que le « cyprès » peut être un symbole d'immortalité et nous pensons qu'il peut s'agir de l'immortalité de la caste aristocratique dont il

¹²⁶ Extraits du dialogue du film *Le Guépard*. Ces passages sont présents dans l'œuvre de Lampedusa, *Le Guépard, op. cit.*, pp. 185/186.

¹²⁷ Nous l'avons traduit du poème cité en version originale : « Ti amo Cypressso, perché la mia melacolia somiglia ad esso ».

s'agit, celle qui perdure et se transmet de lignée en lignée.

La question des nouveaux riches, en parfaite opposition avec l'aristocratie, également souvent mise en exergue au sein des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires du réalisateur, montre que la thématique, déjà présente dans les ouvrages transposés, est traitée avec sérieux, tout comme l'association des classes jugée comme immanquable. Déjà, Lampedusa écrivait :

[...] on devait les encourager pour l'apport de sang nouveau qu'elles transmettaient aux vieilles souches, et parce qu'elles concouraient à niveler les classes sociales, ce qui était présentement l'un des buts du mouvement politique italien.¹²⁸

Dans le roman *L'Intrus* de Gabriele D'Annunzio, l'aristocratie apparaît comme une classe qui tend à disparaître :

Combien souvent moi, l'idéologue, l'analyste, le sophiste d'une époque de décadence, je m'étais enorgueilli d'être le descendant de ce Raymond Hermil de Panédo qui à la Goulette fit des prodiges de valeur et de férocité sous les yeux de Charles-Quint !¹²⁹

Une disparition transposée à l'écran de façon irréfutable tant les décors spectaculairement imposants se vident au fil de l'intrigue, tant les acteurs subissent, de l'intérieur, une désagrégation menant à la mort de l'enfant.

Cette même désagrégation, on l'observe dans *Les Damnés*. La famille aristocrate Von Essenbeck évolue dans un univers luxueux mais en perte. Tout n'est que façade, ornements, et malgré les codes qui régissent les comportements des membres de la famille, tout se dérègle, ils agissent en brutes à l'intérieur du groupe familial autant qu'à l'extérieur de ce cercle. Là encore, l'enfant meurt ; les personnages

¹²⁸ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 104.

¹²⁹ Gabriele D'Annunzio, *op. cit.*, p. 189. Un sentiment de nostalgie, de regret, s'inscrit dans ces lignes.

sont poussés au crime et aux atrocités les plus extrêmes. Il n'y a plus d'étiquette, de savoir-vivre ou de convenances, seul le délabrement subsiste. La réussite financière est éphémère, et l'idéologie des Von Essenbeck prête à déperir.

Deuxième partie :

Mort à Venise

Chapitre IV
Le lien proustien

1/ Similitudes

Le film *À la recherche du temps perdu* de Visconti n'existe pas, mais son fantôme traverse ses chefs-d'œuvre, obstinément fidèles à ce fameux, et magnifique, « sentiment proustien ».

FLORENCE COLOMBANI, *Proust-Visconti, Histoire d'une affinité
élective*

4.1.1. L'éducation

Marcel Proust et Luchino Visconti sont indéniablement deux grandes figures du XXe siècle dont le génie n'a de cesse de ravir les lecteurs et spectateurs les plus contemporains. Mains ouvrages furent écrits sur Visconti, sur Proust. Beaucoup ont déjà fait le parallélisme entre ces deux destinées hors pair qui méritent d'être rapprochées, comparées, et dont certains points communs doivent être clairement mis en exergue. Car si Marcel Proust et Luchino Visconti ont quelque chose de semblable, c'est bien tout d'abord l'appartenance à une famille riche, cultivée, dont les nobles valeurs furent transmises à travers une éducation pointilleuse. Les racines princières pour l'un, bourgeoises pour l'autre, rassemblèrent les deux hommes, les guidèrent dans leur existence, dans leurs choix artistiques, elles leur permirent de pénétrer ou de grandir dans le cercle très fermé de l'élite mondaine. Cette éducation assez semblable,

pourtant à plusieurs décennies de distance, forma l'écrivain et le cinéaste qui optèrent tous deux pour une vocation quasi-commune.

Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust naît le 10 juillet 1871 dans la maison de son grand-oncle maternel située à Auteuil, deux mois seulement après la Semaine sanglante provoquée par la répression de la Commune de Paris. Fils du docteur Adrien Proust, de renommée nationale grâce à son combat contre le choléra, et d'une mère juive fille d'un agent de change, Marcel Proust évolue dans un véritable cocon familial. Une enfance partagée entre Paris, le jardin protecteur de sa tante à Illiers, ainsi que celui de son oncle à Auteuil. Robert Proust, né le 24 mai 1873, est robuste, à l'opposé de son grand frère chétif qui après une crise d'asthme foudroyante à l'âge de neuf ans, côtoie la mort de près. Cette idée ne cesse dès lors de planer autour de l'existence du jeune Proust qui intègre, en dépit de sa maladie, le lycée Condorcet à l'âge de onze ans. Sa fragilité l'empêche très vite de mener une scolarité régulière qui s'avère ponctuée d'absences et de redoublements. Madame Proust se propose alors, de manière épisodique, comme répétitrice personnelle de son fils qui ne tarde à rejoindre à nouveau le lycée, regorgeant de professeurs de renom pour lesquels il éprouve une profonde admiration. Cet émerveillement sait être réciproque, tant les métaphores filées de Marcel Proust étonnent. Il suit alors l'enseignement d'Alphonse Darlu puis devient l'ami de Lucien Daudet et du compositeur Georges Bizet. C'est également l'époque des promenades aux Champs-Élysées, des rencontres féminines, dont celle de Marie de Benardaky, inspirant le personnage de Gilberte, fille d'Odette. Puis les premiers émois envahissent l'adolescent, partagé entre la crainte et l'envie. À sa majorité, Proust étudiant en philosophie obtient son premier prix de dissertation en français. Son talent désormais reconnu lui permet de rejoindre les salons prestigieux de Madame Arman de Caillavet et de Madame Straus, où Charles Haas se trouve acclamé ; ce dernier resurgit quelques années après dans *La Recherche* sous les traits de Charles Swann.

Malgré un caractère timoré et une personnalité construite autour de peurs et de gaietés – sentiments antagonistes notamment peints dans *Jean Santeuil* – Marcel Proust évolue rapidement au sein d'un univers de signes, celui du cercle mondain. « Le premier monde de *La Recherche* est celui de la mondanité » écrit Gilles Deleuze. Un

monde rattaché aux jeunes années de l'auteur est transcrit, de manière fictionnelle, dans le roman d'une vie. L'éducation qu'offrit la famille Proust à ses descendants s'est par ailleurs toujours voulue être réglée selon les codes de l'élite, ceux que l'on retrouve aux salons et qui en donnent l'accès. Ainsi, c'est d'après un modèle aristocratique que les règles de conduite sont transmises au Proust enfant, une préparation aux convenances sociales enseignées au Proust adolescent. Cependant il doit, avant d'intégrer le cercle, poursuivre sa formation en s'acquittant de son service militaire. Empressé d'accéder au monde qui l'attend, il s'engage comme volontaire et se voit incorporé au 77ème régiment d'infanterie orléanais. À son retour, Marcel Proust s'inscrit à l'École libre de Sciences Politiques ainsi qu'à la faculté de droit. Il rencontre ensuite Henri Bergson¹³⁰. Pourtant, l'étudiant reste particulièrement attaché à l'idée de faire son entrée au plus vite dans l'univers de la mondanité. La renommée et la richesse familiales lui ouvrent enfin les portes des salons fermés du faubourg Saint-Germain, lui permettant de rencontrer les personnes hautement influentes de l'époque.

À peu près au même moment, en 1906, naquit à Milan Luchino Visconti di Modrone, comte de Lonate Pozzolo, descendant direct de la prestigieuse lignée des Visconti. D'origine lombarde, les Visconti régnèrent sur Milan du Moyen-âge à la Renaissance en tant que seigneurs du royaume, puis en tant que ducs, de Jean Galéas à Philippe Marie. Après la République ambrosienne, la succession viscontienne prit la relève en 1450 avec le condottiere du duché François Sforza, époux de Blanche Marie, fille du dernier duc de Milan. Luchino Visconti est un digne héritier de cette histoire et porte d'ailleurs le même prénom que l'un des seigneurs viscontiens milanais qui acquit Alexandrie, Locarno et Parme. Fils du comte Giuseppe Visconti, il vit le jour à la Via Marsala un 2 novembre ; non à la Via Cerva, la maison de sa grand-mère maternelle où la noble famille avait coutume de loger. Ce fut dans ce décor fastueux que grandit Luchino Visconti, entouré de ses frères et sœurs. Les parents, dont la prestance était remarquée à Milan, étincelaient de grâce. Leur goût pour la musique, le théâtre, les arts, ajoutait à leur prestige une grande culture. Gaia Servadio évoque la présence remarquable des parents du jeune Luchino :

¹³⁰ Henri Bergson sera son cousin par alliance. On conteste cependant l'influence de ses idées sur Proust.

Lorsque Donna Carla et Don Giuseppe mettaient le pied hors de leur véhicule, les gens ne pouvaient s'empêcher de les regarder ; certains auraient même pu sortir des magasins pour les voir. Ils étaient extraordinairement jeunes, beaux, doués et chanceux. À Monte-Carlo, les gens sortaient de leurs maisons dans l'unique espoir de les apercevoir.¹³¹

Ce couple de parents à la notoriété affirmée, ne cessèrent d'être célébrés, admirés. Leur salon fut l'un des plus convoités de Milan et c'est dans ce contexte que l'éducation de Luchino Visconti prit place. Entre les cours du matin ordonnés par les divers tuteurs, les leçons de musique, les réceptions du soir données par le couple Visconti-Erba, l'enfance du cinéaste se révéla hors du commun. De plus, les nombreux voyages à la Villa Erba à Cernobbio vinrent agrémenter l'existence déjà remplie de cet être en formation.

L'envie de mettre en scène se déclara très tôt chez Visconti, et fut aisément applicable grâce au théâtre privatif de la famille. L'enfant Luchino se faisait un plaisir d'y jouer aux invités des pièces conçues et dirigées par lui-même, en dépit de son jeune âge. Bien que les règles inculquées furent strictes, Visconti apprit les codes de la haute société avec ferveur, et se distingua toute sa vie de par ses manières élégantes, sa prestance infaillible, son sens du détail. Giorgio Treves, assistant réalisateur de *Violence et Passion* et de *L'Innocent* l'exprime ainsi : « Ce que beaucoup prirent pour de la décadence n'était, bien au contraire, que raffinement, bonne éducation, sensibilité, connaissance. »¹³²

Un jour, l'adolescent vit son père un livre à la main. Il s'agissait de *La Recherche*. « Un jour je vis mon père absorbé par la lecture d'un roman à peine arrivé de Paris, c'était autour de 1920. Le livre s'intitulait *Du côté de chez Swann* », confie le réalisateur de *Mort à Venise*, celui qui voulut que l'adaptation cinématographique du

¹³¹ Notre traduction. Texte original : « When Donna Carla and Don Giuseppe went out together in their carriage, people would stop and look at them ; some would even come out of the shops They were extraordinarily young, handsome, gifted and lucky. In Monte Carlo people actually came out of their houses in order to catch a glimpse of them. » Gaia Servadio, *op. cit.*, p. 12.

¹³² Propos de Giorgio Treves, assistant réalisateur de Visconti, *L'Avant-scène cinéma, 'Les Damnés*. Un film de Luchino Visconti', n°501 dirigé par Yves Gasser, Avril 2001, p. 136.

roman de Proust fût son dernier film¹³³. Suso Cecchi d'Amico, amie et co-scénariste de Visconti, a confirmé l'attachement qu'éprouvait le réalisateur depuis toujours pour les œuvres proustiennes. On lit dans *Luchino Visconti, à la recherche de Proust* une phrase importante : « *La Recherche* était familière à Visconti qui en fréquenta assidûment la lecture depuis l'adolescence ; il partageait avec l'écrivain les souvenirs d'une enfance aux décors fastueux tels ceux d'un rêve. »¹³⁴ Un lien fort unit donc le cinéaste à l'écrivain. Plus encore qu'une manière d'être formé à la vie, un goût commun pour l'enfance et ses vestiges les rassemble. Proust aurait éveillé chez Visconti, et ce dès son adolescence, un désir de retrouver le temps perdu, de créer pour remonter le temps, d'employer l'art comme outil premier d'un moyen d'expression. Et bien qu'il ne s'agisse pas directement de l'éducation reçue dans l'enfance, il est important d'évoquer ce lien sombre qui rassemble une fois encore Proust et Visconti ; cela entrant dans la formation d'une manière plus ou moins éloignée dans la composition de leur Moi profond et de leurs créations. Ainsi, Proust fit son entrée dans l'existence de Visconti, pour ne plus la quitter. *La Recherche* devint une source d'inspiration intarissable pour le cinéaste, qui en émit des bribes au sein de plusieurs de ses longs-métrages. L'éducation exigeante reçue d'une famille fort cultivée, réglée telle une mesure, ne fit qu'accroître leur affinité.

Une éducation convenue que l'on retrouve également exposée entre les lignes de Thomas Mann, une éducation une pointe plus conventuelle que celle énoncée précédemment, celle reçue par Tadzio et ses sœurs :

Ce qui frappait en outre, était le contraste clairement marqué entre les principes d'éducation qui semblaient régir l'habillement et la tenue générale du frère et des sœurs. La mise des trois filles, dont la plus âgée pouvait passer pour une adulte, était d'une austérité et d'une pudibonderie presque

¹³³ Projet qui fut interrompu malgré un scénario préexistant au tournage ainsi qu'aux prises photographiques exécutées. L'ouvrage *Luchino Visconti, à la recherche de Proust*, publié en 2002 aux éditions Findakly, dont les textes sont signés par Jean-Jacques Abadie et les photographies réalisées par Claude Schwartz, retrace les pas de ce 'film fantôme'.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 12.

enlaidissantes.¹³⁵

La rigueur à laquelle sont tenus les enfants polonais de la nouvelle de l'auteur allemand est retranscrite à la lettre par Luchino Visconti. En effet, les gestes méticuleux, pesés, des sœurs de Tadzio dans le film étonnent par leur justesse. Le maintien des jeunes filles est identique à celui énoncé par le narrateur de Mann, conférant à ces enfants, reproductions muettes d'adultes, une maturité étonnante. Cet aspect flirtant avec le religieux est perceptible dans le film, tant l'ascétisme des jeunes sœurs se reflète dans les costumes, les positions, les démarches. En outre, le narrateur de *La Mort à Venise* les compare à deux reprises à des « nonnes » :

Il constatait que le bel enfant, les sœurs habillées comme des nonnes et la gouvernante prenaient à droite sous le portail de la tour de l'horloge [...] ¹³⁶

On constate dans l'exemple ci-dessus le champ sémantique religieux. Plusieurs termes font référence à la piété des sœurs de Tadzio qui, à l'inverse de l'éphèbe, ne déambulent dans l'Hôtel des Bains à leur guise :

Après le repas, très préoccupé de leur sort, il se promenait devant l'hôtel au pied de la terrasse, en tenue de soirée et coiffé en chapeau de paille, lorsqu'il vit soudain surgir dans la lumière des lampes à arc les sœurs habillées comme des nonnes avec leur perceptrice et, à quatre pas derrière elles, Tadzio.¹³⁷

Luchino Visconti transmet ce sentiment de dévotion empreint chez les sœurs, qui se contentent à l'écran, tout comme dans le roman, d'attendre ou de suivre leur mère ;

¹³⁵ « Was ferner auffiel, war ein offenbar grundsätzlicher Kontrast zwischen den erzieherischen Gesichtspunkten, nach denen die Geschwister gekleidet und allgemein gehalten schienen. Die Herrichtung der drei Mädchen, von denen die teste für erwachsen gelten konnte, war bis in Entstellenden herb und keusch. » Thomas Mann, *La Mort à Venise – Der Tod in Venedig*, édition de 2007 chez Fayard. Traduction nouvelle, préface et notes de Axel Nesme et Edoardo Costadura, p. 97.

¹³⁶ « Er stellte fest, daß der Schöne, die klösterlichen Schwestern und die Gouvernante den Weg zur Rechten durch das Tor des Uhrturmes [...] » *Ibid.*, p. 193.

¹³⁷ « Er erging sich nach Tische, sehr unruhig über ihren Verbleib, in Abendanzug und Strohhut vor dem Hotel, zu Füßen der Terrasse, als er plötzlich die nonnenähnlichen Schwestern mit der Erzieherin und vier Schritte hinter ihnen Tadzio im Lichte der Bogenlampen auftauchen sah. » *Ibid.*, p. 181.

l'investigatrice supposée de ces attitudes presque théâtrales.

4.1.2. La mère

La mère tient une place fondamentale dans l'existence et dans l'œuvre de Proust. *La Recherche* restitue les moments chéris – fictionnels ou non – où la mère du jeune Marcel se rend à son lit pour le baiser du soir. Un instant longtemps et assidûment attendu par l'enfant, tant l'admiration pour cette mère charismatique est puissante. Aussi, après le décès de sa « chère petite maman »¹³⁸, l'auteur ne se remit guère de ce chagrin violent. Commença le début de sa thérapie, de son enfermement pathologique dans la chambre où il partit notamment à la recherche des souvenirs de sa mère défunte. Voici l'un des passages les plus célèbres de l'œuvre proustienne, effectivement évocateur :

Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait si peu de temps, elle redescendait si vite, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue, à laquelle pendaient de petits cordons de paille tressée, était pour moi un moment douloureux. Il annonçait celui qui allait le suivre, où elle m'aurait quitté, où elle serait redescendue.¹³⁹

¹³⁸ Lors de ses échanges épistolaires, Marcel Proust avait l'habitude d'appeler sa mère ainsi. Quelques-unes de ces lettres ont été exposées au Musée des Lettres et Manuscrits de Paris.

¹³⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 1987, p. 13.

Ce rapport fusionnel voire amoureux que le narrateur de *La Recherche* entretient avec celle qui le mit au monde montre combien l'attachement du Marcel narrateur est profond, combien sa présence lui est nécessaire :

Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait la porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire 'embrasse-moi une fois encore', mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m'en faire perdre le besoin, l'habitude, bien loin de me laisser prendre celle de lui demander, quand elle était déjà sur le pas de la porte, un baiser de plus. »¹⁴⁰

De même, Luchino Visconti eut pour sa mère un émerveillement sans borne. Les descriptions de Carla Erba par les biographes donnent légitimité au sentiment du fils. L'élégance et la vivacité d'esprit dont semble avoir été dotée Donna Carla inspirent respectabilité et aux yeux du petit Luchino, l'on comprend qu'elle ait pu représenter la perfection même. Chacun de ses enfants d'ailleurs, la qualifièrent de 'mère parfaite'. Car l'épouse de Giuseppe Visconti, possédait sagement la compétence d'être à la fois une mère prévenante et disponible, à la fois une maîtresse de maison exemplaire capable d'organiser en sa résidence de somptueuses soirées. Adulée par tous, elle se montrait mère aimante et directive au matin, menant d'une main de fer tout autant affectueuse ses enfants afin qu'ils reçoivent la meilleure des éducations. Le soleil couché, elle se révélait être une femme exquise, dont la beauté bouleversa plus d'un, attentive à ses invités et avec une aptitude intellectuelle bien réelle. Cependant, elle n'oubliait jamais ses enfants, et n'hésitait pas, chaque soir, à quitter son salon comble de convives pour aller les embrasser :

La nuit, ses cheveux magnifiquement coiffés et parfumés, entourée de soie elle appelait ses enfants pour leur souhaiter bonne nuit et leur donner un baiser. Luchino avait l'habitude de qualifier de trésors ces moments

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

proustiens où sa mère, comme une apparition, entrait dans sa chambre.¹⁴¹

Gaia Servadio évoque un moment unique de cette relation entre mère et fils hors du commun :

Il y avait une coutume secrète : la nuit, Donna Carla prenait quelques minutes – des minutes précieuses qui apportèrent dans la chambre de Luchino l’odeur parfumée de sa présence – dans l’intention de répondre à un message que l’enfant avait laissé près de lui avant de s’endormir.¹⁴²

La complicité qui unissait Visconti enfant à sa mère peut être évaluée grâce à ces témoignages relatant cette relation privilégiée.

La Mère de Dieu dans *La Bible*, Marie de l’hébreu *Myriam*, représente le miracle de la naissance, la pureté virginale¹⁴³, la déesse :

Symboliquement, la Vierge Marie perpétue les grandes déesses des anciennes religions, telles qu’Isis, Nout, Gaia et Déméter, la grande déesse blanche des Celtes, dont elle conserve en les transcendant toutes les caractéristiques, à la fois de création cosmique et de bonté universelle.¹⁴⁴

Cette vision prophétique, céleste de la mère se retrouve chez Thomas Mann ; celle qui

¹⁴¹ Notre traduction. Texte original : « At night, her hair beautifully dressed and heavily scented, wrapped in silks she would call on her children and kiss them goodnight. Luchino used to treasure those Proustian moments when his mother, like an apparition, came into his room. » Gaia Servadio, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴² Notre traduction. Texte original : « There was a treasured custom : at night Donna Carla would stop for a few minutes – precious minutes which kept her scented presence in Luchino’s room – in order to answer a written message which he would leave for her by his besides. » *Ibid.*

¹⁴³ Pierre Norma, *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Sarthe, Actualité de l’Histoire, 2001, p. 270. La maternité virginale de Marie est à chercher dans un livret du livre d’Esaïe (chap 7,14) : « Le seigneur vous donnera lui-même un signe : voici que la jeune femme est enceinte et enfante un fils, et elle lui donnera le nom d’Emmanuel. » Cependant, le mot hébreu *Almah* signifie bien jeune vierge que jeune femme mais Matthieu (chap 1,23) voit dans la prophétie d’Esaïe l’annonce de la naissance miraculeuse et virginale de Jésus-Christ. »

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 270.

donna naissance à l'enfant divin : Tazio. L'éphèbe est constamment associé à l'élément marin et la mère du jeune garçon représente la maternité, la fertilité. Telle une 'Grande Déesse Mère', la posture de son corps est signe de dignité, tandis que son âme transpirerait de ferveur. Sa seule présence évoque celle de Dieu, provoque l'amour de Dieu. En outre, la beauté de cette mère fascinante la rend irréaliste. Sa présence alternée dans le roman l'enveloppe de mystère, et le pouvoir qu'elle semble avoir sur ses enfants lui confère une force quasi-magique. Le narrateur de *La Mort à Venise* paraît être lui-même impressionné de l'ascendant exercé par la Polonaise, touché par la grâce de cette inconnue :

Elle aurait pu être la femme d'un haut fonctionnaire allemand. Un luxe fantastique se dégageait de sa personne, du seul fait de sa parure qui semblait, à dire vrai, presque inestimable et consistait en boucles d'oreilles ainsi qu'en un triple et fort long collier de perles grosses comme des cerises qui brillaient doucement.¹⁴⁵

Silvana Mangano, actrice romaine des années cinquante, d'origine sicilienne et anglaise, connaît une enfance rude mais trouve comme échappatoire la danse. Après avoir suivi les cours de Jia Ruskaya à Milan, elle entame une carrière de mannequin et obtient le prix de Miss Rome en 1946. Sa beauté est dès lors un grand atout. Cependant, elle montre très vite des capacités à jouer, et se prend de passion pour le théâtre. Plusieurs rencontres décisives orienteront sa carrière d'actrice vers le succès, celle de Marcello Mastroianni notamment, avec lequel elle entretint une brève relation amoureuse. Les plus grands cinéastes italiens se disputèrent cette actrice devenue emblématique et sa collaboration avec Visconti fut exceptionnelle. Choisie pour interpréter la mère du jeune « Adgio », Silvana Mangano¹⁴⁶ interprète à merveille celle que Mann décrivait ainsi :

¹⁴⁵ « Sie hätte die Frau eines hon deutschen Beamten sein können. Etwas phantastisch Luxuriöses kam in ihre Erscheinung einzig durch ihren Schmuck, der in der Tat kaum schätzbar war und aus Ohrgehängen sowie einer dreifachen, sehr langen Kette kirschengroßer, mild schimmernder Perlen bestand. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴⁶ L'actrice reçut en 1972 le Ruban d'argent de la meilleure actrice pour son rôle secondaire dans *Mort à Venise*.

L'attitude de cette femme était froide et mesurée ; l'arrangement de ses cheveux légèrement poudrés ainsi que la facture de ses vêtements, avaient cette simplicité qui marque le goût partout où la piété est une des composantes de la distinction.¹⁴⁷

Beaucoup ont vu dans ce personnage sacralisé dans le film *Mort à Venise*, une représentation directe de la mère de Visconti.¹⁴⁸ Pourtant, le modèle ne fut pas toujours le même dans les œuvres viscontiennes. On pense aux *Damnés*, où l'image de la mère est, cette fois, littéralement profanée. « La mère de Tazio, elle, est un personnage muet, qui se contente de traverser l'écran, et devient ainsi un objet de contemplation presque à l'égal de son fils »¹⁴⁹ écrit Florence Colombani. Car en effet, c'est dans l'ombre de Tazio, que Silvana Mangano s'inscrit dans le film, d'une manière fantomatique presque, dont chaque apparition surprend et enchante. Nous avons cette impression qu'elle vient des cieux, épisodiquement, soutenir son fils en rendant possible sa mission¹⁵⁰.

Les origines modestes de Carla Erba ont toujours apporté à Luchino Visconti un sentiment d'humilité. Bien qu'elle fut la descendante d'une riche famille exerçant dans la branche pharmaceutique, la femme du comte Giuseppe appartenait à la bourgeoisie, non à l'aristocratie.¹⁵¹ C'est en travaillant assidûment que les Erba réussirent à se faire un nom et à créer un véritable empire autour de leur famille. Les filles Erba comptèrent parmi les plus fortunées de Milan, et ce depuis, au moins, la troisième génération. La grand-mère Erba animait l'un des salons les plus en vue et y

¹⁴⁷ « Die Haltung dieser Frau war kühl und gemessen, die Anordnung ihres leicht gepuderten Haares sowohl wie die Machart ihres Kleides von jener Einfachheit, die überall da den Geschmack bestimmt, wo Frömmigkeit als Bestandteil der Vornehmheit gilt. » *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁸ Certaines photos de Carla Erba ont d'ailleurs servi à appréhender le personnage interprété par Silvana Mangano, notamment au point de vue des costumes.

¹⁴⁹ Florence Colombani, *Proust-Visconti, Histoire d'une affinité élective*, Paris, Philippe Rey, 2006, p. 58.

¹⁵⁰ Il pourrait s'agir d'un personnage accompagnant Aschenbach vers la mort.

¹⁵¹ Un nouveau point commun avec Proust : la mère fait partie d'une famille bourgeoise et ne porte aucun titre.

recevait de grands écrivains, D'Annunzio entre autres. Visconti revendiqua donc haut et fort cette parenté qui réussit, sans titre de noblesse mais avec acharnement, à se faire une place de marque dans le milieu mondain milanais.

La notion de travail imprègne d'ailleurs l'état d'esprit et la plupart des films de Visconti, qui jusqu'à son dernier souffle, a fait valoir les valeurs d'égalité, de persévérance, de lutte contre l'adversité et les préjugés. En effet, le travail est présent de manière obsédante au sein du récit de Verga. Les pêcheurs travaillent pour survivre, un travail éreintant qu'ils sont obligés d'accomplir :

Les Malavoglia se démenaient de toutes les façons pour réunir quatre sous [...] padron 'Ntoni s'engageait à la journée avec ses petits enfants, tant bien que mal ils s'entraidaient. Si la sciatique pliait le vieux en deux comme un crochet, il restait dans la cour pour remailler les filets, raccommodait les nasses et entretenir le matériel, parce qu'il savait tout faire dans le métier. Luca allait travailler au pont du chemin de fer pour cinquante centimes par jour, ce qui, selon son frère 'Ntoni, ne suffisait pas à payer seulement les chemises qu'il esquinait à transporter les pierres dans la hotte¹⁵²

Les Malavoglia se tuent à la tâche, au sens propre :

[...] mais Luca ne s'apercevait même pas qu'il massacrait aussi ses épaules¹⁵³

Ils font même parfois penser à des martyrs :

Alessi allait ramasser du bouquet dans les rochers [...] d'où il revenait les pieds en sang.¹⁵⁴

Visconti a fidèlement retranscrit à l'écran les pénibles efforts auxquels sont contraints ces personnages, autant masculins que féminins. Les haillons que les acteurs portent,

¹⁵² Giovanni Verga, *op. cit.*, pp. 104/105.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 105.

déchirés, montrent leur condition. Le travail, chez Visconti comme chez Verga, est une source d'argent pour les personnages mais il peut tuer. Cela rappelle la phrase prononcée dans le roman par 'Ntoni :

La mer est amère et le marin meurt en mer.¹⁵⁵

Tandis que les grossistes prospèrent, les Malavoglia ainsi que tous les autres pêcheurs de l'île d'Acì Trezza peinent quotidiennement, Visconti a souligné cette injustice à travers son film militant *La Terre tremble*.

Le Travail, titre de l'épisode du film *Boccace 70*, présente une tout autre forme de labeur. Celui d'une mondaine réduite à vendre ses charmes à son propre mari, histoire inspirée de la nouvelle de Maupassant *Au bord du lit* où la comtesse de Sallure réclame de l'argent à son mari afin de satisfaire ses désirs. Les larmes qui coulent le long du visage de Romy Schneider lors de la séquence finale exprime la tristesse interne du personnage féminin, sa destruction.¹⁵⁶ Devenue une poupée, un corps sans vie, ce travail anihile la féminité de Pupe, exacerbée tout au long du sketch. Là encore, Luchino Visconti a su utiliser la mélancolie de l'actrice et l'a transfigurée à l'écran. Ainsi, la notion de travail se trouve ici presque dérégulée. Pupe, résignée à occuper ce rang et confinée dans son appartement nous fait penser au personnage de Cora transformée en Giovanna dans *Les Amants diaboliques*.

La rencontre entre Cora et Franck chez James Cain était déjà marquée par la condition du personnage féminin :

C'est alors que je l'ai vue. Jusque-là, elle était restée derrière, dans la cuisine, et elle n'est venue dans la salle que pour prendre mes assiettes sales. Son corps mis à part, elle n'était pas d'une beauté folle, mais elle avait un certain air boudeur et des lèvres qui avançaient de telle façon que j'ai

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵⁶ Dans la nouvelle de Maupassant, la comtesse adopte un comportement tout à fait différent. Elle conclut ce pacte avec son mari de manière enjouée : « Elle éclate de rire, et allant vers lui : – Chaque mois, cinq mille, monsieur, ou bien je vous renvoie à vos cocottes. Et même si... si vous êtes content... je vous demanderai de l'augmentation. », Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 303.

immédiatement eu envie de les mordre [...] Elle ne m'a pas regardé.¹⁵⁷

La cuisine devient le lieu de rencontre chez Visconti, le noir et blanc renforce un peu plus la position misérable à laquelle Giovanna est rattachée. Un décor fort présent dans le roman dont le personnage de Cora semble faire partie :

Cora était dans la cuisine, lavant les assiettes aussi vite qu'elle pouvait¹⁵⁸

La dureté du travail est une fois de plus mise en exergue. Le travail de Cora/Giovanna et celui de Franck/Gino qui est « né mécano »¹⁵⁹ semble être l'un des motifs les poussant à changer de vie puis à commettre l'irréparable. Tandis que l'Espagnol est libre, il voyage, il travaille au gré de ses envies.

4.1.3. Homosexualité

Il est vrai que Marcel Proust aborde clairement le thème de l'homosexualité dans son roman *À la recherche du temps perdu* et place l'uranisme au même niveau que le saphisme. Chez Proust, l'homosexualité sous-jacente du narrateur n'est pas simplement cachée, elle est dépréciée, voire anéantie. D'autant que le sentiment de culpabilité qui s'y rattache, l'associe à une autre chose jugée comme étant honteuse, par

¹⁵⁷ James Cain, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

Par ailleurs, Franck répond : « Oh ! n'importe quoi ! » à la question du Grec : « Qu'est-ce que tu fais comme boulot ? », *Ibid.*

le narrateur et l'auteur proustien : la judéité¹⁶⁰. Pourtant, l'homosexualité est l'un des sujets essentiels de *La Recherche*. Il est vrai qu'une véritable peinture de l'homosexuel est dressée dans le roman proustien, tantôt sous le signe du prestige, tantôt sous l'aspect du répulsif. Alors, le dévoilement d'un Charlus homosexuel, permettrait d'accéder au vrai, au-delà des signes faussement énoncés. Une série de sentiments complexes sont mis en scène, montrant l'homosexuel capable d'éprouver une passion, d'être jaloux par amour, de désirer à l'infini. *Sodome et Gomorrhe* regorge d'extraits le prouvant, Charlus se trouve souvent au centre du sujet.¹⁶¹ Certains personnages incarnent même le vice en personne, ou le provoquent intentionnellement.

Par exemple, la scène entre Mme de Vinteuil et son amie serait régie par Vinteuil le musicien :

Vinteuil, le musicien, qui est personnage central de l'œuvre dans la juste et seule mesure où il est le père de Mlle Vinteuil, elle-même auteur de la première scène d'homosexualité à laquelle Proust ait participé, comme regard [...] Vinteuil est aussi le créateur des jeunes filles, de Sodome donc, père comme strict géniteur et comme auteur de l'homosexualité féminine [...] ¹⁶²

Il convient que nous réalisons une analyse de l'un des passages du roman proustien où le thème de l'homosexualité pourrait être secrètement évoqué : prenons le cas de Legrandin et du petit Marcel, lors de leur rencontre à l'église dans le premier tome de *La Recherche*. Dans ce passage, les notions de sacré et de profane semblent être inversées, et nous pourrions même parler de 'profanation du sacré'. Effectivement, nous relevons la présence d'un champ lexical faisant référence au culte : « messe », « confesser », « église ». À l'intérieur même de cette sacralité « quelque chose de si peu sacré » pénètre. Cette altération se poursuit tout au long de la séquence « sans

¹⁶⁰ La mère de Proust était juive et ce fut un problème à surmonter au vu de la période historique pour le jeune Marcel, avide de fréquenter les salons huppés parisiens. L'origine maternelle comme source de gêne, d'humiliation, a été ressentie, à un degré plus faible par Thomas Mann, dont la mère était en partie brésilienne, il le confie d'ailleurs.

¹⁶¹ L'évocation de l'homosexualité permet de faire intervenir d'autres perversions dans le livre, comme le voyeurisme.

¹⁶² France Berçu, « L'icône ou le triptyque de l'imaginaire », *L'ARC*, 'Marcel Proust', revue trimestrielle, 4e trimestre 1971, n°1409, Aix-en-Provence, p. 66.

expression de spiritualité ». Le sacré et le profane sont étrangement mis en rapport comme le montre le parallélisme « leur prière » et « leurs pieds ». Le nom du personnage « Mme Percepied » paraît être une trivialité supplémentaire, jeu de mots faisant sans doute référence avec humour à la crucifixion. Le personnage de Legrandin possède également des caractéristiques de profanateur et engendre certainement ce courant tout entier de manque de piété. Bien que son apparition garde un aspect divin, le terme « brûlant » l'associe aux Enfers. Le lieu choisit comme espace de narration est une église, symboliquement considérée comme l'Épouse du Christ et la Mère des chrétiens, notion à laquelle s'oppose celle de « soleil ». Si nous mettons en parallèle cet astre de lumière, souvent rattaché à la figure paternelle et l'église – représentation par extension de la mère en général – nous remarquons dans ce passage proustien la dualité qui désunit ces deux instances. Le soleil se voudrait être négatif, l'église sublimée. Par conséquent, le soleil et le père pourraient se trouver liés à une définition plus dépréciative du principe paternel. Symbole du générateur et de l'autorité, le père est pour l'individu la première incarnation. Il devient Surmoi négatif, écrasant le sujet de principes, d'interdits, ou encore de préjugés.¹⁶³ Mais dans le cas présent, c'est le père qui doit « confesser son erreur ». Aussi, nous sommes en mesure de nous demander si ce n'est pas Marcel qui aurait une erreur à confesser. Sans doute celle d'éprouver des désirs inhabituels. L'éveil des sens chez le narrateur à la vue de Legrandin fait surgir la coulpe. L'interjection « Hélas ! » lancée peu avant la rencontre fatidique pour le petit Marcel – et marque de subjectivité dénotant la probable présence de l'auteur – serait l'expression d'un regret, celle de quitter le monde de l'enfance, d'entrer dans un univers adulte aux lois corrompues, d'éprouver des émotions coupables. Nous pensons que le péché commis par Marcel fut celui d'avoir succombé aux charmes d'un homme. Cette homosexualité implicite est vécue comme une faute.

Pour Luchino Visconti, l'homosexualité est plus vécue comme un concours de circonstances, moins comme un méfait. Son entrée dans le monde adulte se fit de manière que l'on pourrait qualifier de commune. Visconti a entretenu des relations amoureuses avec la gent féminine :

¹⁶³ L'on peut penser qu'il puisse se dessiner dans le texte un schéma œdipien.

Le biographe scrupuleux notera quand même, dans le cours ultérieur de sa vie, qu'il eut quelques passions hétérosexuelles célèbres – mais, à partir, disons, de 1936, c'est la relation homosexuelle qui devient essentielle.¹⁶⁴

Pour contrer cette pulsion qu'il devait pressentir, Visconti entretint une relation exposée avec Pupe :

Pour Luchino, c'était devenu une question de nécessité : à Paris il avait rencontré un homme dont il était tombé amoureux et qui n'avait rien du garçon inconstant ou de l'homosexuel capricieux rencontré auparavant. Une simple rencontre qui semblait devenir sérieuse. Seule la 'pure' Pupe pouvait le sauver. Il ressentit également une forte attraction pour sa belle-sœur Niki – un péché. Seule la 'pure' Pupe le sauverait de l'inceste, des problèmes, de la culpabilité.¹⁶⁵

Néanmoins, lorsqu'il fit la rencontre impromptue du jeune photographe Horst, il céda :

Horst était un jeune homme au profil superbe, aux lèvres nettement dessinées, au regard allemand fort et droit, aux cheveux courts d'un blond cendré. Sa mâchoire ferme et masculine était typiquement allemande ; il dominait Visconti : il était exactement le type d'homme que Luchino pouvait aimer à jamais.¹⁶⁶

S'ensuivit une longue relation tourmentée, faite de ruptures et de réconciliations à répétition. Dès lors, Luchino accepte son homosexualité tant bien que mal, et vit discrètement des idylles, parfois éphémères, avec des hommes, des acteurs souvent. Le bel homme qu'il était désirait également avoir auprès de lui des partenaires au physique

¹⁶⁴ Paul-Louis Thirard et Alain Sanzio, *Luchino Visconti cinéaste*, Paris, Ramsay, 1999, p. 9.

¹⁶⁵ Notre traduction. Texte original : « For Luchino it had become a question of necessity : in Paris he had met a man with whom he had fallen in love and it was nothing like the occasional boy or the capricious homosexual encounters of earlier days. A casual meeting look like turning into a serious affair. Only 'pure' Pupe could save him. He also felt a deep attraction for his sister-in-law Niki – a sin. Only 'pure' Pupe could save him from incest, complications and guilt. » Gaia Servadio, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁶ Notre traduction. Texte original : « Horst was a young man with a superb profile, sharply defined lips, strong German eyes and straight, cropped, ash-blond hair. His firm jaw and masculine face were typically German ; he dominated Visconti : he was the prototype of the kind of man Luchino would always love. » *Ibid.*, p. 51. Ce portrait nous rappelle Helmut Berger.

toujours magistral. Dans son film *Mort à Venise*, l'homosexualité est bien là, sous forme d'une pédérastie, parfois avouée à demi-mot, comme elle le fut chez Mann¹⁶⁷ :

Le désir, la simple pensée de saisir cette occasion et de lier un peu connaissance, en badinant, avec celui qui lui avait à son insu procuré une telle exaltation, une telle émotion, de s'adresser à lui, de se réjouir de sa réponse, de son regard, ce désir lui vint sur-le champ et s'imposa à lui.¹⁶⁸

L'homosexualité, la mère, ne paraissent être que des étapes d'une quête identitaire. Luchino Visconti aborde avec finesse ces thèmes et s'inspire du roman proustien, source primaire de la transposition. Tandis que Thomas Mann évoquait l'homosexualité d'Aschenbach et marquait la présence de la mère de Tadzio – l'absence du père étant sous-jacente – le cinéaste étudie ces axes par le biais du récit filmique et des mouvements de caméra. Le film *Mort à Venise* va au-delà de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, la vision que nous offre Visconti semble sur certains points inédite.

¹⁶⁷ Il faut savoir que Thomas Mann lui-même fut tenté par l'amour au masculin : « Quoi qu'ait pu raconter Thomas à Katia dans le temps des fiançailles, il est probable qu'il ne l'avait pas informée de ses penchants homosexuels. Il écrivait dans son journal intime : 'Je n'ai absolument aucun droit de l'impliquer dans ma guérison. Elle n'est pas faite pour ma souffrance, pour mes tourments. Mais sans cette faille, je l'aimerais certainement moins.' », extrait de l'ouvrage de Hildegard Möller, *Thomas Mann, Une affaire de famille*, Paris, Éditions Tallandier, 2004, p. 40.

¹⁶⁸ « Der Wunsch, der einfache Gedanke, die Gelegenheit zu nutzen und mit dem, der ihm unwissentlich so viel Erhebung und Bewegung bereitet, leitmotiv heimatlos Bekanntschaft zu machen, ihn anzureden, sich seiner Antwort, seines Blickes zu erfreuen, lag nahe und drängte sich auf. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 169.

2/ De Balbec au Lido

Ce n'est pas seulement une certaine période de son enfance, que l'être proustien voit sortir de sa tasse de thé ; c'est aussi une chambre, une église, une ville, un ensemble topographique solide, qui n'erre plus, qui ne vacille plus.

GEORGES POULET, *L'Espace proustien*

4.2.1. L'église, l'hôtel et la plage

L'église est un lieu fondamentalement présent dans l'œuvre presque entière de Marcel Proust. Son apparition au sein du texte de *La Recherche* pousse à porter un intérêt conséquent à cet édifice. Effectivement, le passage cité dans la partie précédente montre l'importance que pourrait, selon notre analyse, posséder la représentation de l'église chez Proust. Lieu de rédemption, de silence, elle s'avère être l'endroit privilégié d'une purification nécessaire, et il n'est pas étonnant d'y rencontrer dans le film de Visconti à deux reprises Tadzio entouré de sa famille. Certes, les séquences sont courtes, comme dans l'ouvrage de Mann, mais la présence de la chrétienté dans le long-métrage *Mort à Venise* est manifestement voulue. De ce fait, nous pouvons penser que le cinéaste évoque les notions de péché, celui de l'homosexualité d'Aschenbach notamment, confrontée à la pureté de l'angélique enfant dont la mère est représentée divinement.

La nouvelle de Mann introduit également deux passages à l'église, et nous remarquons la fidélité de Luchino Visconti dans son adaptation, tant les scènes

déroulées en ce lieu de culte sont similaires à celles de l'œuvre littéraire :

Le dimanche par exemple, les Polonais ne paraissaient jamais sur la plage ; il devina qu'ils allaient à la messe de Saint-Marc ; il s'y précipitait, et quittant la fournaise de la place pour entrer dans le crépuscule doré du sanctuaire, il trouvait le cher absent incliné sur un prie-dieu entrain d'assister à l'office.¹⁶⁹

L'œuvre cinématographique montre avec précision la famille de Tazio, suivie par Aschenbach, se déplacer dans Venise et rejoindre l'église dont ils sont les fidèles :

Il voyait les Polonais quitter l'église, voyait les enfants prendre cérémonieusement congé de leur mère et celle-ci se tourner vers la Piazzetta pour rentrer [...] ¹⁷⁰

Par ailleurs, l'hôtel possède une grande importance dans l'œuvre de Mann et celle de Visconti, si grande que l'on pourrait lui attribuer le statut de personnage à part entière. En effet, ce lieu où se déroule presque toute l'intrigue de l'auteur allemand, et du réalisateur italien, concentre en lui un fort pouvoir, magnétique :

Seul cet endroit l'envoûtait, relâchait son vouloir, le rendait heureux.¹⁷¹

Noyau autour duquel tournoient les personnages filmiques et littéraires, l'hôtel particulier était déjà un lieu essentiel chez Proust. L'on sait que Mann s'est inspiré pour l'écriture de sa nouvelle *Der Tod in Venedig* de son séjour à l'Hôtel des Bains, à Venise, hôtel possédant des caractéristiques proustiennes :

Quant au petit bout de jardin qui s'étendait entre de hautes murailles, derrière l'hôtel et où l'été Mme de Guermantes faisait après dîner servir des liqueurs

¹⁶⁹ « Sonntags zum Beispiel erschienen die Polen niemals am Strand er erriet, daß sie die Messe in San Marco besuchten, er eilte dorthin, und aus des Glut des Platzes in die goldene Dämmerung des Heiligtums eintretend, fand er den Entbehrten, über ein Betpult gebeugt, beim Gottesdienst. » *Ibid.*, p. 191.

¹⁷⁰ « Er sah die Polen die Kirche verlainien sah, wie die Geschwister sich auf zeremoniöse Art vonh der Mutter verabschiedeten und wie diese sich heimkehrend zur Piazzetta wandte » *Ibid.*, p. 193.

¹⁷¹ « Nur dieser Ort verzauberte ihn, entspannte sein Wollen, machte ihn glücklich. », *Ibid.*, p. 151.

et l'orangeade, comment n'aurais-je pas pensé que s'asseoir, entre neuf et onze heures du soir, sur ses chaises de fer [...] sans respirer les brises particulières au faubourg Saint-Germain, était aussi impossible que de faire la sieste dans l'oasis de Figuig, sans être par cela même en Afrique ? Il n'y a que l'imagination et la croyance qui peuvent différencier des autres certains objets, certains êtres, et créer une atmosphère.¹⁷²

L'hôtel dans *Mort à Venise*, tel que le filme Visconti, constitue un élément central et un point d'orgue du long-métrage. C'est dans le salon de réception que von Aschenbach croise la première fois du regard l'apparition qu'est le jeune Polonais, et c'est à partir de sa chambre que le compositeur épie, divague ; on se souvient de ses discours rêvés avec Alfried et des images hallucinées de sa femme accompagnée de sa fille. L'hôtel reste l'endroit de prédilection, dans le livre et le film, car les événements majeurs du récit s'y déroulent. Cependant, l'hôtel reste indissociable de sa plage privée, espace sans doute encore plus puissant.

Sur la plage, les êtres se croisent, s'interpellent, se sourient, se battent. Ainsi, Tadzio s'empare d'un jeune Russe¹⁷³, Aschenbach observe avec délectation ou effroi les scènes qui l'entourent, les dames bourgeoises savourent les heures de détente à l'ombre de chapeaux et de parasols. Le héros de Mann y suit du regard l'éphèbe qu'il a désigné comme point de mire, l'acteur de Visconti ne lâche pas du regard l'adolescent tour à tour aimé et brutalisé sur cette plage. C'est également la dernière image du film qui est tournée entre sable et eau : Aschenbach prêt à être enseveli, Tadzio s'éloignant dans les eaux divines. Délimitée par l'hôtel d'un côté, par la mer de l'autre, la plage recèle toutes les énergies créatrices et destructrices ; Gustav von Aschenbach y meurt à la fin.

¹⁷² Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, préface de Thierry Laget, Paris, Gallimard, 1988, p. 25.

¹⁷³ Pierre Brunel y voit en revanche une représentation du conflit polonais/russe.

4.2.2. Une peinture de Whistler

La mère chez Proust ressemblerait selon nous au tableau *Harmonie en blanc et bleue* de James Whistler. La mère de Tadzio, chez Visconti, y fait également penser. Le portrait de Lady Meux, *Harmonie en gris et rose*, rappelle à son tour l'attitude et l'habit des personnages féminins de Mann transposés sous l'œil de la caméra du réalisateur italien. Les paysages chez Visconti se font proustiens. Et les peintures de James Whistler semblent faire le pont entre les deux pôles. Des correspondances s'instaurent et résident entre les lignes de Proust et les pellicules de *Mort à Venise*.

Nous sommes frappés par la ressemblance entre les tableaux de Whistler et les peintures viscontiennes ou celles contenues dans l'écriture de Proust. Les paysages de Venise chez Whistler mêlent impressionnisme et mélancolie, une sensation de vague à l'âme si obsédante, la même que nous retrouvons chez Visconti. *Mort à Venise* contient il est vrai des scènes qui semblent extraites d'un tableau du peintre. Chez Mann, les descriptions ne foisonnent guère autour de Venise ou des hôtes passagers. Visconti les invente presque. Par ailleurs, l'image de la mère, celle de Visconti, paraît être un double de la mère que nous rencontrons au cours des premières pages de l'ouvrage majeur proustien.

On relève chez Proust – et chez Visconti – plusieurs autres références picturales. L'historien de l'Art Yann le Pichon dans l'introduction de l'ouvrage *Le Musée retrouvé de Marcel Proust* décrit son sentiment à cet égard : « Ces joyeuses ou mélancoliques promenades mémorisées du côté de Guermantes ou de Méséglise, de Balbec, de Rivebelle, des Champs-Élysées ou de Venise... me replongeaient pareillement au cœur même des peintures de Monet ou de Whistler, de Manet ou de Turner, de Pissarro, Renoir, Degas ou Sisley, voire de Helleu, Blanche, Gervex, Béraud, Le Sidaner ou Harrison[...] »¹⁷⁴. Les robes peintes par Whistler – *Symphonie en*

¹⁷⁴ Yann Le Pichon, *Le Musée retrouvé de Marcel Proust*, Paris, Éditions Stock, 1990, p. 24.

blanc n° 1 et 3, Portrait de Lady Meux – nous évoquent intensément celles revêtues par Silvana Mangano dans *Mort à Venise*¹⁷⁵. L'impression d'évanescence qu'offre le tissu immaculé, rehaussé par le port d'un voile, donne à l'actrice et son personnage un aspect évanescent. Une 'silhouette-ombre', comme manifestation d'un souvenir lointain, trop flou pour être concret. L'idéalisation de la femme est bien présente, la mère se trouve divinisée, rendue intemporelle.

4.2.3. Luxe, calme et volupté

Le premier tableau baudelairien du poème 'L'Invitation au voyage' peut être décrit comme un appel à l'évasion, à l'ailleurs. Le voyage s'effectue par l'imaginaire, il mène à un Paradis terrestre intact. L'enfant et la sœur représentent la Femme, devenant l'allégorie de ce voyage vers le lointain ; le personnifiant même. Les yeux sont les cieux, les soleils mouillés mènent aux larmes. Le charme exotique du pays et de la femme éveillent les sens. Un voile de plaisir et de tendresse caresse¹⁷⁶ le poète, puis son lecteur, jusqu'à atteindre l'absolue volupté.

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,

¹⁷⁵ L'une des robes est exposée au musée de Cinecittà, à Rome.

¹⁷⁶ Les multiples allitérations et assonances, accompagnées d'une isotopie spécifique, participent à cet effet.

Aimer et mourir¹⁷⁷
Au pays qui te ressemble !
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.¹⁷⁸

Chez Proust, l'envie de voyager reste synonyme de découverte puis de retour vers le paradis perdu qu'est l'enfance. Les multiples déplacements que le narrateur entreprend dans *La Recherche* sont un moyen d'accéder à une vérité sur l'existence, grâce à la projection – mouvement vers l'avenir bien qu'il soit tourné vers le passé – de l'imaginaire, du corps, en des lieux empreints de mémoire. La recherche de soi, de ses souvenirs, par le biais du voyage est donc envisagée. Pourtant, le narrateur Marcel n'effectue pas toujours un déplacement physique pour ce faire, mais voyage par l'intermédiaire de ses rencontres, surtout féminines. On lit dans *Le Côté de Guermantes* :

Je ne sais pas trop si c'était le désir de Balbec ou d'[Albertine] étant lui-même une forme paresseuse, lâche et incomplète de posséder Balbec, comme si posséder matériellement une chose, faire sa résidence d'une ville, équivalait à la posséder spirituellement [...] mais immobile auprès de moi, elle me semblait souvent une bien pauvre rose devant laquelle j'aurais bien voulu fermer les yeux pour ne pas voir tel défaut des pétales et pour croire que je respirais sur la plage.¹⁷⁹

Albertine se positionne en lien direct avec l'évasion, elle se transmue en Balbec. « [Albertine] *implique* ou enveloppe la plage et les flots, elle tient liées 'toutes les impressions d'une rêverie maritime' qu'il faut savoir déplier, développer comme on

¹⁷⁷ *La Mort à Venise* de Mann et son adaptation de Visconti pourraient se résumer ainsi.

¹⁷⁸ Poème extrait des *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, « Les Fleurs du Mal – Spleen et Idéal », aux éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 51.

¹⁷⁹ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, *op. cit.*, p. 341.

déroule un câble. »¹⁸⁰ souligne Gilles Deleuze. Georges Poulet évoque quant à lui un curieux parallèle entre Albertine et un paysage : « Si singulier que cela puisse sembler, il y a une manifeste analogie entre le comportement des joues d'Albertine et celui des clochers de Martinville. »¹⁸¹ Le voyage, la féminité et la volupté sont même directement mis en comparaison, grâce à la musique, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, réelle source de plaisir et conductrice vers « des perspectives de bonheur » :

Car chaque motif, particulier comme une femme, ne réservait pas comme elle eût fait, pour quelque privilégié, le secret de volupté qu'il recelait: il me le proposait, me reluquait, venait à moi d'une allure capricieuse ou canaille, m'accostait, me caressait [...] Mais tandis que je répétais à mi-voix les notes de cet air, et lui rendais son baiser, la volupté à lui spéciale qu'il¹⁸² me faisait éprouver me devint si chère, que j'aurais quitté mes parents pour suivre le motif dans le monde singulier.¹⁸³

La Mort à Venise de Thomas Mann évoque une notion autre du voyage. Car, si Aschenbach entreprend son périple, c'est dans le but premier de se délasser d'une fatigue et déjouer l'ennui qui le guette sans relâche à Munich. C'est alors de manière assez nerveuse que le héros de Mann compte entreprendre son exil :

Gustav Aschenbach [...] avait, par un après-midi de printemps de cette année 19.. qui, des mois durant, montra à notre continent un air si menaçant, quitté sa demeure, située sur la Prinzregentenstraße à Munich, pour entreprendre seul une assez longue promenade.¹⁸⁴

L'écrivain se plie à un désir subit et implacable :

¹⁸⁰ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, 8e édition, PUF/Perspectives critiques, avril 1993, p. 142.

¹⁸¹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, préface de Pierre-Louis Rey, Gallimard, p. 108.

¹⁸² Nous constatons que le pronom « il » anaphorique rend la présence féminine masculine. De plus, la ponctuation donne un rythme effréné au texte, tels les battements d'un cœur épris.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 361.

¹⁸⁴ « Gustav Aschenbach [...] hatte an einem Frühlingnachmittag des Jahres 19.., das unserem Kontinent monatelang eine so gefährdende Miene zeigte, von seiner Wohnung in der Prinzregentenstraße zu München aus allein eider weiteren Spaziergang unternommen. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 21.

C'était l'envie de voyager, rien de plus, mais qui le prenait comme une véritable poussée de fièvre, pour atteindre une intensité voisine de la passion, voire même de l'hallucination. Son avidité devint vision ; son imagination, qui ne s'était pas encore mise en repos après ses heures de travail, se forgea un exemple de chacune des merveilles et des terreurs peuplant une terre aux multiples aspects, et qu'elle cherchait tout d'un coup à se représenter [...]¹⁸⁵

Là encore, nous constatons que l'imaginaire s'emballa, sans même avoir fait le trajet, le héros se représente mentalement une destination. Par contre, l'image de la femme ici est absente.¹⁸⁶ La quête de Gustav von Aschenbach est recentrée sur lui-même, sur son besoin pressant de quitter l'Allemagne :

Un mouvement de fuite, voilà, il se l'avouait à lui-même, ce qu'était ce désir de lointain et de nouveauté, ce besoin avide de libération, d'allègement et d'oubli – mouvement qui l'entraînait loin de son œuvre et du lieu quotidien d'un service rigide, froid et passionné.¹⁸⁷

Le point de vue de Visconti se révèle un soupçon divergeant de celui de l'auteur de *La Mort à Venise* à propos des réelles intentions d'Aschenbach. En effet, dès le début du film, et même si le réalisateur montre un personnage principal fatigué, usé par la vie dont la fébrilité et la lassitude soulignent le manque de forces inventives, vitales, le thème de la volupté fait son entrée de manière imposante. Le passager du bateau nommé Esmeralda¹⁸⁸, Aschenbach serait plongé, sans le savoir, dans un bain de luxure. C'est par son voyage qu'il accéderait, nous pensons, à une sensualité, une

¹⁸⁵ « Es war Reiselust, nichts weiter ; aber wahrhaft als Anfall auftretend und ins Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung gesteigert. Seine Begierde ward sehend, seine Einbildungskraft, noch nicht zur Ruhe gekommen seit den Stunden der Arbeit, schuf sich ein Beispiel für alle Wunder und Schrecken der mannigfaltigen Erde, die sie auf einmal sich vorzustellen bestrebt war : er sah, sah eine Landschaft, ein tropisches Sumpfggebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urweltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen [...] und fühlte sein Herz pochen vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen. » *Ibid.*, p. 31.

¹⁸⁶ L'androgynie, qu'il ne s'attend à connaître, remplace la figure féminine mais ne peut être perçu comme le motif du voyage.

¹⁸⁷ « Flucht drang war sie, daß er es sich eingestand, diese Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbündung und Vergessen, – der Drang hinweg vom Werke, von der Alltagsstätte eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes. » *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁸ Notons que le nom, chez Proust, Mann, Visconti, est une véritable invitation au voyage.

sexualité perdues. Il s'adonne aux joies du corps et de l'esprit pleinement. On remarque la façon dont le protagoniste, sous l'œil de Visconti, se laisse aller à des plaisirs simples. Par exemple, lorsqu'il mange des fraises sur la plage en admirant Tazio, c'est avec délectation qu'il le fait, avec épicurisme même. L'Aschenbach de Mann semble quant à lui plus 'roidi' par son existence devenue morose, moins à même de découvrir ou redécouvrir des sensations lascives, enivrantes.

Le second tableau baudelairien, évoque cette fois les intérieurs richissimes et flamboyants, imprégnés d'orientalisme :

Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre ;
Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs
Aux vagues senteurs de l'ambre,
Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale.¹⁸⁹

La Recherche regorge d'endroits luxueux, ou perçus comme tels par le narrateur, de la ville aux salons mondains. Les hôtels particuliers sont un florilège où règnent en maîtres bon goût et confort matériel. Le cabinet privé de Swann respire le luxe dans toute sa splendeur :

Car ce n'était pas la beauté intrinsèque des choses qui me rendait miraculeux d'être dans le cabinet de Swann, c'était l'adhérence à ces choses – qui eussent pu être les plus laides du monde – du sentiment particulier, triste et voluptueux que j'y localisais depuis tant d'années et qui l'imprégnait encore ; de même la multitude des miroirs, des broches d'argent, des autels à

¹⁸⁹ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 51.

saint Antoine de Padoue sculptés et peints par les plus grands artistes, ses amis, n'étaient pour rien dans le sentiment de mon indignité et de sa bienveillance royale [...]¹⁹⁰

Même la cuisine des Swann et les mets qui y sont préparés se montrent dignes d'un Palais des *Mille et une Nuits* :

Et elle nous faisait entrer dans la salle à manger, sombre comme l'intérieur d'un Temple asiatique peint par Rembrandt [...] Bien mieux, pour procéder à la destruction de la pâtisserie ninivite, Gilberte ne consultait pas seulement sa faim ; elle s'informait encore de la mienne, tandis qu'elle extrayait pour moi du monument écroulé tout un pan verni et cloisonné de fruits écarlates, dans le goût oriental.¹⁹¹

Quant au courant orientaliste, on le sent peu présent au début du roman proustien, pourtant il se déploie au *Temps retrouvé* où le narrateur en fait soudainement l'expérience. Ce ne sont plus les intérieurs qui révèlent leurs richesses mystérieuses mais la ville elle-même qui devient le théâtre des plus pharaoniques métamorphoses :

Ce ne fut pas l'Orient de Decamps ni même de Delacroix qui commença de hanter mon imagination quand le baron m'eut quitté, mais le vieil Orient de ces *Mille et une Nuits* que j'avais tant aimées, et me perdant peu à peu dans le labyrinthe de ces rues noires, je pensais au calife Haroun Al Raschid en quête d'aventures dans les quartiers perdus de Bagdad.¹⁹²

Des représentations oniriques ou réelles qui se présentent plusieurs fois au narrateur, spectateur premier d'une mise en scène titanesque : Paris s'orientalise. Marcel s'exclame alors : « Là, l'impression d'Orient que je venais d'avoir se renouvela »¹⁹³. Nous pouvons penser que ses visions s'apparentent, non pas à un retour à l'enfance

¹⁹⁰ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 81.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹² Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, préface de Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, p. 116.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 70.

perdue, un retour à l'âge antique plutôt, aux sources même de l'homme, de ses origines.

Dans *La Mort à Venise* de Thomas Mann, aucun orientalisme en apparence n'est véritablement évoqué même si le thème de l'Étranger, comme le démontre Pierre Brunel, possède une place importante au cœur de la nouvelle. Alors que Visconti met en scène un Hôtel des Bains logeant des pensionnaires aux multiples origines, le narrateur de l'œuvre littéraire ne parle que de Russes, potentiels ennemis de la famille polonaise¹⁹⁴ :

À gauche, devant l'une des cabines plantées perpendiculairement par rapport aux autres et à la mer qui, de ce côté, fermaient la plage, campait une famille russe : des hommes barbus à grandes dents, des femmes dociles et paresseuses, une demoiselle balte qui, assise à un chevalet, peignait la mer en poussant des cris de désespoir, deux enfants d'une sympathique laideur, une vieille bonne en fichu, aux manières serviles et tendrement soumises.¹⁹⁵

Toutefois, la notion de luxe envahit l'Hôtel des Bains aux intérieurs ornés d'éléments décoratifs, aussi bien dans le livre, que dans le film, à la différence près que le narrateur de Thomas Mann décrit brièvement les lieux prestigieux et les comportements distingués :

Il entra dans le vaste hôtel par l'arrière, en passant par la terrasse du jardin et, à travers le grand hall et le vestibule, il se rendit à la réception. Comme il était annoncé, il fut accueilli avec des protestations de dévouement. Le Directeur [...] l'accompagna dans l'ascenseur jusqu'au deuxième étage et lui

¹⁹⁴ Pierre Brunel explique : « Son nom est étranger, même quand on a reconnu dans ce diminutif gazouillant une abréviation de Tadeusz (Thaddäus, dans le texte allemand). Ce nom est celui d'un héros de Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, et dans ce grand poème épique de 1834 les Polonais luttèrent contre leur ennemis héréditaires, les Russes [...] En cela, Tadzio est fidèle aux rancunes de sa patrie, puisqu'en lui le fanatisme et la haine se réveillent à la vue d'une famille russe sur la plage ». Extrait de *Transparences du roman : le romancier et ses doubles au XXe siècle*, Paris, Corti, 1997, p. 79.

¹⁹⁵ « Links, vor einer der Hütten, die quer zu den übrigen und zum Meere standen und auf dieser Seite einen Abschluß des Strandes bildeten, kampierte eine russische Familie : Männer mit Bärten und großen Zähnen, mürbe und träge Frauen, ein baltisches Fräulein, das an einer Staffelei sitzend unter Ausrufen der Verzweiflung das Meer malte, zwei gutmütig-häßliche Kinder, eine alte Magd im Kopftuch und mit zärtlich unterwürfigen Sklavenmanieren. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 113.

indiqua sa chambre, pièce agréable, meublée en cerisier, que l'on avait ornée de fleurs fortement parfumées, et dont les hautes fenêtres donnaient sur le large.¹⁹⁶

Visconti use pour sa part de panoramiques pour filmer l'hôtel – personnage à part entière dans le film – quelque peu suranné, afin de plonger le spectateur dans l'intrigue, celle d'un amour doux et profond, s'épanouissant dans un décor raffiné des années 1900. Baudelaire écrivit de son côté « L'Invitation au voyage » en pensant à la Hollande. La ville portuaire que le poète décrit entraîne le lecteur dans une expérience apaisante proche du rêve :

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde ;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.
– Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or ;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière.¹⁹⁷

Venise s'instaure au cœur des rêveries proustiennes mais surtout réside au sein de la nouvelle *La Mort à Venise* dont le titre émet l'idée d'importance relative à la ville. L'Italie, Venise, et plus précisément l'Île du Lido, sont des endroits que Thomas Mann connut lors de son passage à l'Hôtel des Bains et que Luchino Visconti recréa au détail près, malgré les années séparant le séjour vénitien de l'auteur inspiré par son séjour

¹⁹⁶ « Er betrat das weitläufige Hotel von hinten, von der Gartenterrasse aus, und begab sich durch die große Halle und die Vorhalle ins Office. Da er angemeldet war, wurde er mit dienstfertigen Einverständnis empfangen. Ein Manager [...] begleitete ihn im Lift zum zweiten Stockwerk hinauf und wies ihm sein Zimmer an, einen angenehm, in Kirschholz möblierten Raum, den man mit stark duftenden Blumen geschmückt hatte und dessen hohe Fenster die Aussicht aufs offene Meer gewährten. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, pp. 91/93.

¹⁹⁷ Charles Baudelaire, *op. cit.*, pp. 51/52.

italien. Venise nous paraît d'autant plus être la ville jumelle de ce Cabourg qui devint Balbec sous la plume de Proust. Le Lido, île enchanteresse à la plage paisible, répond ainsi aux vers baudelairiens: « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, Luxe, calme et volupté ».

3/ Le temps retrouvé

Les signes mondains impliquent surtout un temps qu'on perd ; les signes amoureux enveloppent particulièrement le temps perdu. Les signes sensibles nous font souvent retrouver le temps, nous le redonnent au sein du temps perdu. Les signes de l'art, enfin, nous donnent un temps retrouvé, temps originel absolu qui comprend tous les autres.

GILLES DELEUZE, *Proust et les signes*

4.3.1. La mémoire

À la recherche du temps perdu contient dans son titre même les notions de temps et de mémoire. Bien qu'il s'agisse d'un mouvement vers le passé, la recherche n'en reste pas moins orientée vers l'avant, le futur. En effet, il ne s'agit en rien de régresser vers des souvenirs ni d'y stagner, mais il semble que le principe de l'œuvre proustienne consisterait à intégrer les bribes d'un temps révolu, dans un contenu bien présent, bien réel. On remarque que le narrateur de *La Recherche* transporte son esprit à travers les différentes époques qui ont pu constituer son existence, de sa plus tendre enfance, au temps retrouvé :

La Recherche n'est pas simplement un effort de souvenir, une exploration de la mémoire : recherche doit être pris au sens fort, comme dans l'expression

'recherche de vérité' [...] *La Recherche* est tournée vers le futur, non vers le passé.¹⁹⁸

Le monde de l'adulte et le monde de l'enfant cohabitent, s'entremêlent, jusqu'à la scission quasi-complète du narrateur adulte et du narrateur enfant. On constate que *La Recherche* possède deux narrateurs, deux fils conducteur du récit dont le seul courant à suivre est celui de la mémoire, le but étant d'atteindre un temps passé, un temps présent, une vérité :

La Recherche du temps perdu, en fait, est une recherche de la vérité. Si elle s'appelle recherche, c'est seulement dans la mesure où la vérité a un rapport essentiel avec le temps.¹⁹⁹

Ce cheminement permet au narrateur/auteur l'accès au vrai Moi :

Car Proust est un initiateur. L'écriture fut pour lui le lieu d'une expérience étrange, qui serait restée unique s'il n'avait eu soin de la faire partager à ses lecteurs : il put manier le temps comme un jouet, dans tous les sens, tel un dieu étranger au monde, jusqu'à ce que les sensations et les émotions de toute une vie finissent par faire définitivement exploser tous les cadres, rendant l'homme à lui-même.²⁰⁰

Au début du roman, une certaine confusion se fait ressentir. Les divers lieux de l'enfance du narrateur évoqués montrent le trouble qui s'empare du narrateur adulte. La tasse de thé n'est que le déclencheur d'une mémoire prête à surgir, la madeleine une représentation d'un « souvenir-écran » et, comme l'exprime Serge Doubrowsky, « la nourriture maternelle qui a manqué »²⁰¹. En outre, les moments vifs vécus par Marcel lient un passé et un présent parvenus à l'état de conscience. Il semblerait même que le

¹⁹⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 9/10.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁰ Maxime Rovère, « Proust retrouvé », *Le Magazine Littéraire*, avril 2010, n°496, p. 44.

²⁰¹ Serge Doubrowsky, *La Place de la madeleine – Écriture et fantasme chez Proust*, Grenoble, Ellug université Stendhal, 2000, p. 31. L'auteur va même plus loin. D'après lui, la madeleine aurait un lien profond avec la figure maternelle du narrateur : « Dans le cas de Proust, et comme l'analyse de la madeleine le montre, la formule inconsciente complète serait : écrire ou manger, c'est tuer la mère. »

souvenir se mêle parfois au rêve, à l'imaginaire. Les lieux proustiens sont une source sûre de souvenirs et la simple évocation de leur nom introduit l'idée de « réminiscence ». Pourtant, Deleuze semble renier la notion même de mémoire lorsqu'il écrit : « L'Œuvre de Proust est fondée, non pas sur l'exposition de la mémoire, mais sur l'apprentissage des signes. »²⁰² Car effectivement, une grande partie du roman proustien s'articule autour des signes riches et variées, tous propres à des catégories bien distinctives qui semblent se rejoindre en fin de cycle ; le narrateur en détenant de nombreuses clés. L'Art est l'une d'entre elles, sans doute l'unique, et la mémoire devient alors la porte-parole d'une vision artistique personnelle, celle de l'auteur dont la vie accompagnée de ses expériences en reflète l'esprit.

La mémoire s'exprime de même à travers les sentiments amoureux, ou plus encore, elle en serait le miroir. Chaque trouble affectif se trouve finalement relié à la mémoire, involontaire la plupart du temps. Les émotions ressenties lors de la visite du cabinet de l'oncle Adolphe, sont ainsi, par exemple, le produit d'une sensibilité tantôt ankylosée, tantôt réveillée de manière imprévisible par les sens. La mémoire affective entre donc en jeu. Cette mémoire involontaire, qui « directement sollicitée par le signe, nous livre ce sens (ainsi Combray pour la madeleine, Venise pour les pavés... etc) »²⁰³. Contraire à la mémoire intellectuelle ne faisant qu'intervenir des expériences solidifiées dans notre conscience, la mémoire affective se déclenche chez Proust à la vue d'une église, à l'odeur d'une fleur, à l'écoute d'une sonate :

Ce n'est pas seulement une certaine période de son enfance, que l'être proustien voit sortir de sa tasse de thé ; c'est aussi une chambre, une église, une ville, un ensemble topographique solide, qui n'erre plus, qui ne vacille plus.²⁰⁴

Les réminiscences fulgurantes qui envahissent le narrateur réveillent en lui des

²⁰² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 11.

²⁰³ *Ibid.*, p. 67.

²⁰⁴ Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Tel-Gallimard, 1982, p. 26.

souvenirs enfouis, elles bouleversent le cours initial de son présent. Le temps retrouvé paraît être seulement à quelques pas.

4.3.2. Les regrets

Du côté de Visconti, et par extension de Thomas Mann, il serait plutôt question de regrets. La mémoire a certes sa place dans les œuvres du cinéaste et de l'écrivain, mais la phase traversée par Aschenbach reste celle du voyage sans retour, de la fin d'une vie. Aussi, le héros du livre et du film n'entreprend pas son voyage en Italie dans le but de retrouver le temps perdu ; même s'il semble le trouver malgré lui. Comme nous l'avons remarqué, la fuite est à l'origine du projet de quitter Munich, de rejoindre d'autres contrées. Le regret paraît être à la base de la psychologie d'Aschenbach, comme l'indique son comportement tout en retenue et crispation, lui interdisant presque de vivre son expérience intensément. Aschenbach vient à Venise pour y mourir, comme l'indique dans le long-métrage la malle noire de voyage aux initiales du personnage principal. La mort est, il est certain, annoncée, nous le constatons, dès le début du film, à l'inverse de l'œuvre littéraire.

Le regret de l'Aschenbach littéraire, en arrivant à Venise, nous ne le connaissons pas véritablement. Peut-être est-il celui de n'avoir pu accéder aux signes de l'art, évoqués par Deleuze, dans leur plus complète réalisation. Signes sensibles, entourés de la beauté suprême que le héros ne rencontre au final qu'en fin de vie, sous les traits du jeune Tadzio. Thomas Mann décrit un être possédant ce regret, et beaucoup

de lassitude. Si l'on compare *La Mort à Venise* à *La Recherche*, l'on se rend compte que cette dernière est « rythmée , non pas simplement par les apports ou sédiments de la mémoire mais par des séries de déceptions discontinues. »²⁰⁵ Des déceptions qu'Aschenbach semble avoir rencontrées antérieurement au récit de Thomas Mann. Le seul regret à la fois clairement mis en scène chez Visconti, trop implicitement énoncé dans la nouvelle, reste celui du départ précipité de l'île du Lido et du retour, intimement espéré, à l'Hôtel des Bains afin d'y retrouver l'image de Tadzio, la peur également de le laisser en proie au redoutable choléra qui menace la ville.

Les regrets d'Aschenbach, chez Visconti²⁰⁶, sont montrés à l'aide de flash-backs répétés.²⁰⁷ Ceux faisant le plus état de la nostalgie du héros viscontien mettent en scène un Aschenbach d'autrefois, dans une campagne suisse semble-t-il, accompagné de son épouse Frau von Aschenbach jouée par Marisa Berenson et de leur fille. La joie qui saisit le protagoniste est nouvelle pour le spectateur. L'air maladif et las du personnage se trouve remplacé par une vivacité surprenante. Les séquences le montrent en père aimant, jouant avec sa fille, et la complicité du couple Von Aschenbach étonne. Les joues rosées arborées par la figure d'Aschenbach se démarquent nettement du teint livide affiché à Venise. Un authentique moment de bonheur présenté par Visconti, une vision qui assaille l'esprit tourmenté du héros, s'échappant quelques instants vers les collines verdoyantes d'un paradis terrestre perdu.

²⁰⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 36.

²⁰⁶ Cela nous évoque le regret capital de Visconti, abordé dans un chapitre précédent. Celui d'avoir ordonné à son chauffeur de monter dans sa voiture et de lui avoir fait, indirectement, perdre la vie.

²⁰⁷ Le premier flash-back montre Aschenbach, se trouvant apparemment dans la loge d'un Opéra, après une attaque cardiaque.

Chapitre V
La sonate de Venise

4/ Gustav von Aschenbach

Gustav Aschenbach, ou encore von Aschenbach, puisque tel était officiellement son nom depuis son cinquantième anniversaire, avait, par un après-midi de printemps de cette année 19.. qui, des mois durant, montra à notre continent un air si menaçant, quitté sa demeure, située sur la Prinzregentenstraß à Munich, pour entreprendre seul une assez longue promenade.

THOMAS MANN, *Mort à Venise*

5.4.1. Le compositeur

Il est étonnant que l'Aschenbach de Luchino Visconti ne soit pas, comme dans l'œuvre de Thomas Mann, un écrivain. Le cinéaste, avant de vouer son existence au septième art, avouait avec l'écriture du *Roman d'Angelo* son penchant net pour la littérature²⁰⁸ et d'ores et déjà pour Marcel Proust. Préserver cette caractéristique fondamentale du personnage de *La Mort à Venise* ne fut pourtant pas le choix de Visconti qui prit le parti d'affirmer que Gustav von Aschenbach fut inspiré à Thomas

²⁰⁸ Note sur la publication de Franco Mannino et Uberta Visconti Mannino : « Luchino Visconti ne cacha jamais qu'il avait été, à une période de sa vie, tenté par la littérature et qu'il avait commencé la rédaction d'un roman, rapidement abandonné et jamais repris. Il en parla à l'occasion de quelques interviews, mais quand on lui demandait de laisser publier, ne fût-ce qu'à titre de curiosité, quelques pages de ces premiers chapitres de son roman, il manifestait toujours une réticence. »

Mann par Gustav Mahler. Étonnant de savoir que Goethe fut une source sûre d'inspiration pour Thomas Mann. Il l'explique lui-même :

J'étais parti du désir de prendre comme sujet de mon récit l'amour du vieux Goethe pour Ulrike von Levetzow, de représenter comment la passion pour un simple morceau de vie aussi charmant qu'innocent déshonore un esprit qui s'est élevé jusqu'aux sphères les plus hautes.²⁰⁹

L'écrivain allemand précise également que le héros se différencie de Goethe par certains aspects, qu'une réelle retranscription de ce qu'était l'auteur romantique germanique à travers son personnage fictif paraissait un pari trop osé :

Je n'avais pas alors osé ressusciter Goethe pour en faire mon personnage, ne faisant pas confiance à mes forces, je renonçai à cette idée. Je me fabriquai un héros moderne, un héros appartenant au type fragile que j'avais déjà créé par sympathie dans mes premières œuvres [...] un *héros de la faiblesse* donc, qui, à force de travail le menant au bord de l'épuisement, tire le maximum de lui-même, bref, un héros du genre de ce que j'ai baptisé moi-même 'fanatique de l'effort'.²¹⁰

L'on comprend mieux le choix de Visconti, surtout lorsqu'on a conscience de l'influence qu'exerçait Gustav Mahler sur l'esprit de Thomas Mann. Visconti transforme alors le personnage d'Aschenbach, jadis écrivain dans le roman, en compositeur à l'écran, et bien qu'il reste un auteur, ce n'est plus des mots dont il se sert, mais des notes musicales, et cela change les choses et leur conception. Ainsi, la musique est hautement présente dans le film *Mort à Venise*. Celle de Gustav Mahler bien entendu, celle de Beethoven également, jouée au piano, tour à tour, par Tadzio, puis Esmeralda.

Ashenbach conserve chez Visconti beaucoup de caractéristiques qui lui étaient attribuées dans l'ouvrage littéraire. Les descriptions suivantes le prouvent :

²⁰⁹ Thomas Mann, *Être écrivain allemand à notre époque*, essais et textes inédits réunis et présentés par André Gisselbrecht, traduit de l'allemand par Denise Daun, Gallimard, 1996, p. 44.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

Emmitouflé dans son manteau, un livre sur les genoux, le voyageur se reposait, et les heures s'écoulaient sans qu'il s'en aperçût.²¹¹

On se rappelle alors de la première scène de *Mort à Venise* où Dirk Bogarde se tient dans une posture fort semblable à celle décrite par Thomas Mann. C'est même une exacte reproduction que Visconti nous propose ; la transposition n'étant pourtant pas complète comme nous venons de le voir. Car même si le héros n'est plus écrivain dans l'adaptation filmique, il garde – tout en endossant le rôle de musicien attribué par Visconti – les qualités essentielles qui le désignaient dans le livre. Néanmoins, d'autres passages de l'œuvre littéraire sont totalement absents du film. L'extrait suivant de l'ouvrage de l'auteur allemand n'est en aucun cas transposé à l'écran :

À quarante, à cinquante ans, comme déjà à un âge où d'autres gaspillent, élucubrent et repoussent avec assurance l'exécution des grands projets, il commençait sa journée de bonne heure en s'aspergeant le dos et la poitrine d'eau froide puis, ayant placé deux grandes bougies dans leurs chandeliers d'argent au-dessus du manuscrit, il consacrait à l'art, pendant deux ou trois heures matinales d'un travail consciencieux et fervent, les forces qu'il avait rassemblées dans son sommeil.²¹²

La raison de cette absence est due au fait que le passage précède le début du récit filmique choisi par le réalisateur, préférant débiter le long-métrage par le voyage d'Aschenbach, sans tenir compte du passif et des raisons qui ont poussé le personnage à rejoindre l'Italie. L'avant Venise n'existe pas dans le film, ou seulement sous forme de brefs flash-backs. Remarquons tout de même que Visconti montre à de très nombreuses reprises, pour ne pas dire tout le temps, la rigidité et la préciosité du personnage d'Aschenbach à travers la mise en scène et la direction du jeu d'acteur de Bogarde,

²¹¹ « In seinem Mantel geschlossen, ein Buch im Schoße, ruhte der Reisende, und die Stunden verrannen ihm unversehens. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 71.

²¹² « Mit vierzig, mit fünfzig Jahren, wie schon in einem Alter, wo andere verschwenden, schwärmen, die Ausführung großer Pläne getter versement berçante er seinen Tag beizeiten mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken und brachte dann, ein Paar hoher Wachskerzen in silbernen Leuchtern zu Häupten des Manuskripts, die Kräfte, die er im Schlaf gesammelt, in zwanzig oder drei inbrünstig gewissenhaften Morgenstunden der Kunst m Opfer dar. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 45.

faisant référence à son nouveau statut de chef d'orchestre, de musicien.

Cet instinct de création, ce besoin de composer font pleinement partie du personnage principal du film *Mort à Venise*. À chaque séquence ou presque, il se pose en observateur, sans doute plus qu'il ne l'était chez Thomas Mann. L'observateur de la vie, l'observateur de Tadzio : allégorie de l'inspiration qui redonne un second souffle à sa carrière de compositeur décharné. La plage devient de ce fait un terrain prisé pour celui qui aime regarder les gens se mouvoir devant lui, à distance, son cahier de partitions fermement posé sur une table, malgré la brise marine. Luchino Visconti a traduit par de multiples signes le pouvoir créateur – bien qu'il soit éteint au départ – que possède Aschenbach et « Visconti confie à un personnage clé le rôle de réflecteur qu'a le narrateur dans *La Recherche* : il y a toujours un observateur privilégié auquel se dévoilent les autres personnages. »²¹³ L'écrivain que fut Gustav von Aschenbach dans le récit littéraire n'existe plus pour le cinéaste italien. L'écrivain devient le compositeur, l'auteur d'œuvres musicales, le chef d'orchestre : une transposition du réalisateur claire. Le compositeur Gustav Mahler se trouve ainsi mis en exergue. Visconti présente un artiste en fin de carrière, un homme à l'expérience et à la sagesse marquées.

5.4.2. Sagesse

L'Aschenbach du film et du roman est un homme à la sagesse acquise dont on raconte la traversée ultime. Lorsque les deux œuvres débutent, il semble vieilli, abîmé

²¹³ Florence Colombani, *op. cit.*, p. 26.

par le temps. Toute la structure de l'histoire qui nous est contée, ou montrée, s'articule autour de cet homme affaibli qui s'apprête à connaître ses dernières vicissitudes. La fidélité de Luchino Visconti à l'ouvrage de Thomas Mann permet donc au personnage principal de sauvegarder son statut de héros, détenant les énigmes et les dénouements du récit filmique. Les multiples gros plans soulignant les expressions de Dirk Bogarde en Aschenbach captent l'attention du spectateur et font glisser la focalisation vers un unique point de vue. « L'on a beaucoup commenté, et le plus souvent critiqué, l'usage que Visconti fait du zoom, ces incursions brutales, violentes presque, de l'auteur sous la forme d'un accéléré ou d'un gros plan soudain. N'est-ce pas plutôt la confirmation que, dans le cinéma de Visconti, il y a bien un narrateur, secret qui signale à notre attention tel détail important, tel personnage essentiel que, sans lui, nous aurions négligés ? »²¹⁴

Aschenbach se révèle être, tout au long de la nouvelle, un homme âgé, réfléchi, dont la sagesse semble acquise de manière sûre. On lit dès les premières pages de l'ouvrage littéraire :

Il souhaitait en outre ardemment devenir vieux, car il avait depuis toujours soutenu qu'on devait seul qualifier de véritablement grand, vaste, et même digne d'honneur le génie artistique auquel il était accordé de créer, à toutes les époques de la vie, des œuvres significatives.²¹⁵

Ce désir de réflexion et de maturité serait donc relié à la volonté d'exercer un travail d'artiste des plus sérieux et de s'inscrire dans le monde à travers ses créations. Malgré une certaine faiblesse, le personnage lutte contre la maladie puis retrouve jeunesse et fraîcheur. Aschenbach représente l'esprit élevé par excellence, il est la respectabilité et la connaissance personnifiées. Pourtant cette sagesse reste entachée par le désir irrépressible qu'il voue au jeune Tadzio. La perversion qui réside dans le personnage littéraire et filmique se trouve cependant transcendée car il n'en sort qu'un simple désir

²¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

²¹⁵ « Auch wünschte er sehnlichst, alt zu werden, denn er hatte von jeher dafür gehalten, daß wahrhaft groß, unfassend, ja wahrhaft ehrenwert nur das Künstlertum zu nennen sei, dem es beschieden war, auf allen Stufen des Menschlichen charakteristisch fruchtbar zu sein. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 43.

de recherche d'une certaine perfection esthétique. Outre cette pulsion irrésistible pour l'adolescent, Aschenbach embrasse la sagesse – en même temps que la mort comme si ces elles étaient indissociables – dès son arrivée dans l'Hôtel des Bains et ce jusqu'à son décès sur la plage du Lido.

Nous trouvons que les alexandrins de Verlaine introduisant le recueil *Sagesse* peuvent être mis en corrélation avec les événements se déroulant dans le parcours du personnage, aussi bien dans le film que dans le livre, bien que l'œuvre de Visconti s'y refléterait davantage :

Bon chevalier masqué qui chevauche en silence,
Le Malheur a percé mon vieux cœur de sa lance.
L'ombre éteignit mes yeux, un cri vint à ma bouche
Et mon vieux cœur est mort dans un frisson farouche.

Et voici que, fervent d'une candeur divine,
Tout un cœur jeune et bon bâti dans ma poitrine !²¹⁶

Le « Bon chevalier » pourrait être Jaschu, le jeune homme qui s'en prend brutalement à Tadzio, peu avant que Gustav von Aschenbach ne succombe. Il est vrai que les lignes de Thomas Mann et les images de Visconti qui y sont très fidèles soulignent la présence de cet être indésirable, poussant invisiblement Aschenbach à une mort inévitable :

Le robuste garçon qu'on appelait « Jaschu », vêtu d'un costume à ceinturon, les cheveux noirs et pommadés, excité et aveuglé par un jet de sable en plein visage, força Tadzio à une lutte qui se termina rapidement par la chute du bel enfant, plus faible que l'autre [...] le vainqueur ne lâcha pas de si tôt le vaincu, et, agenouillé sur son dos, il lui pressa le visage si longtemps contre le sable que Tadzio, déjà essoufflé par la lutte, manqua d'étouffer.²¹⁷

²¹⁶ Paul Verlaine, *La Bonne chanson, Romances sans paroles, Sagesse*, Paris, Le Livre de Poche, 1963, p. 60.

²¹⁷ « Jener Stämmige, im Gürtelanzug und mit schwarzem, pomadisiertem Haar, der "Jasch" gerufen wurde, durch einen Sandwurf ins Gesicht gereizt und geblindet, zwang Tadzio m Ringkampf, der ras mit dem Fall des schwächeren Schönen endete [...] ließ der Sieger Auch dann noch nicht von dem Unterlegenen ab, sonder drückte, auf seinem Rücken kniend, dessen Gesicht so anhélation in den Sand,

Le « Malheur » serait le manque d'inspiration grandissant dans la vie du héros, son échec dans le monde de la musique ; point qui diffère dans la nouvelle car Aschenbach connaît le succès avec ses romans. Il semblerait que la réelle quête du personnage d'Aschenbach se révèle être la recherche de la sagesse, corrélée par celle de la beauté-perfection, et rejoindrait la maxime de Proust : « On ne reçoit pas la sagesse, il faut la découvrir soi-même, après un trajet que personne ne peut faire pour nous, ne peut nous épargner. »

Arrêtons-nous un instant sur l'expression « un cri vint à ma bouche » qui se dessine sur les lèvres de Dirk Bogarde mis en scène par Luchino Visconti ; absent du livre de Thomas Mann :

Sa tête contre le dossier du fauteuil avait lentement suivi le mouvement de celui qui marchait au loin ; elle se souleva maintenant, comme pour répondre à ce regard et retomba sur sa poitrine, de telle sorte que ses yeux se renversèrent, tandis que son visage prenait l'expression relâchée et absorbée d'un sommeil profond.²¹⁸

« Le vieux cœur » est celui d'Aschenbach qui battait encore un peu avant sa mort pour le jeune Tadzio. Jeunesse énoncée dans le vers suivant à travers le terme « candeur » à mettre en opposition avec celle de sagesse et de vieillesse que nous venons d'évoquer. Le dernier alexandrin pourrait être mis quant à lui en parallélisme avec le transfert qui s'effectue entre Gustav von Aschenbach et Tadzio, autant dans le film que dans la nouvelle.

En outre, nous pensons que Visconti exprime, à travers le choix de ses acteurs et la manière dont il les dirige, une volonté d'associer le personnage masculin Tadzio de Thomas Mann à une figure italienne de la Renaissance et Aschenbach à celle d'un artiste. Nous nous remémorons alors de la comparaison que Visconti faisait entre le

daß Tadzio, ohnedies vom Kampf außer Atem, zu ersticken drohte. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 259.

²¹⁸ « Sein Haupt war an der Lehne des Stuhles langsam der Bewegung des draußen Schreitenden gelage ; nun hob es sich, gleichsam dem Blicke entgegen, und sank auf die Brust, so daß seine Augen von unten sahen, indes sein Antlitz den schlaffen, innig versunkenen, Ausdruck tiefen Schlummers zeigte. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 263.

visage d'Alain Delon et celui d'un portrait de la Renaissance. Un rapprochement que nous pouvons percevoir dans le film *Mort à Venise* à travers les traits du jeune acteur. Un personnage pourtant si éloigné de Rocco par exemple. Le héros du récit littéraire de Mann, quant à lui, reste tout de même assez tourmenté, Visconti a la volonté d'afficher les tourments qui touchent ces êtres clairvoyants que sont les artistes dans l'adaptation *Mort à Venise*.

5.4.3. L'artiste

Gustav von Aschenbach représente la figure de l'artiste par excellence. À la fois torturé, inspiré, il parcourt au gré de ses aspirations Venise et son Hôtel des Bains. Les œuvres de Thomas Mann et de Luchino Visconti le décrivent de façon assez similaire. La mélancolie profonde qui semble s'emparer de lui, cette bile noire que chaque artiste posséderait, le héros en fait l'expérience. Son désir de voyage, de quitter ce lieu qui ne lui convient plus devient le reflet d'un désir d'évasion vers des terres plus fécondes, vers l'inspiration nécessaire à chaque artiste. On l'a vu, le personnage initial est écrivain, le personnage transposé musicien, mais tous deux souffrent de la même névrose, du même manque d'inspiration. Thomas Mann exprime à propos de son personnage principal masculin et de la notion d'artiste : « Prisonnier de ses sens, l'artiste ne peut vraiment accéder à la dignité : cette tendance fondamentale à un scepticisme empreint d'amère mélancolie à l'endroit de toute existence d'artiste est exprimée dans l'aveu (une transposition des dialogues platoniciens) que j'ai mis dans la

bouche du héros déjà marqué du sceau de la mort. »²¹⁹

Mort à Venise de Luchino Visconti présente Gustav von Aschenbach comme étant un compositeur raté, que ses échecs vouent à une mort certaine. Effectivement, à la fin de l'œuvre filmique, l'on voit le héros se faire huer après avoir dirigé un concert et être pris d'un malaise dans sa loge privée. Loin du succès obtenu par ses publications dans le livre de Thomas Mann, le héros du film se trouve à la fin d'une carrière qui paraît déjà compromise. Mais une fois encore, chez le cinéaste, l'inspiration réapparaît grâce à la vision du jeune polonais. Cela ne se voit qu'à travers les quelques scènes durant lesquelles Aschenbach compose. Aucun détail ne permet de révéler si l'inspiration retrouvée est bonne ou mauvaise. Un certain doute plane donc autour du talent de l'artiste que met en scène le réalisateur italien, et cette fin si tragique traduit en quelque sorte l'inachèvement de l'œuvre artistique en elle-même, de son hypothétique transmission post mortem. Et le héros vieillissant de *La Mort à Venise* n'a de cesse de tourner autour du jeune Tadzio, figure même de la perfection et de la splendeur. Chez Visconti également, il s'agit bien d'une quête de cet idéal de beauté, source même d'inspiration.²²⁰

²¹⁹ Thomas Mann, *Être écrivain allemand à notre époque*, op. cit., p. 45.

²²⁰ Cela dit, nous étudierons un peu plus profondément la recherche réelle d'Aschenbach dans le film, il s'avère qu'elle puisse être autre.

5/ Gustav Mahler

Le mystère de la musique est grand – à la fois sensible et suprasensible par essence, alliant dans son étrange pouvoir combinatoire rigueur et rêve, morale et magie, raison et sentiment, nuit et jour, elle constitue sans doute le phénomène le plus profond, le plus inquiétant sur le plan philosophique, le plus fascinant de la culture et de l'humanité.

THOMAS MANN, *Être écrivain allemand à notre époque*

5.5.1. Le chef d'orchestre

La carrière de Gustav Mahler se définit plus par les fonctions de chef d'orchestre et de directeur de l'Opéra de Vienne. Car ses talents de musicien n'ont pas toujours fait l'unanimité et bien que ses interprétations d'œuvres très célèbres, de Wagner entre autres, subjuguent tellement il sut se les approprier, il reste reconnu pour sa manière étonnante de diriger. Ainsi, lorsque Mahler dut être le chef d'orchestre d'un concerto de Beethoven, c'est à la manière du maître qu'il le fut. Le choix du tempo est une aptitude qui caractérise le travail de Gustav Mahler et le fait qu'il n'ait jamais véritablement appartenu à une école ou à un genre précis le fit devenir l'inventeur de sa propre méthode pour appréhender les compositions à diriger. Ce qui domine dans l'œuvre du musicien autrichien, c'est le lyrisme, il s'inscrit tel un dramaturge ayant la

volonté d'unir les différents genres lyriques de par les mises en scène dont il eut la charge en tenant le rôle de directeur de l'Opéra viennois de 1897 à 1907. La gloire fait vite place à la détestation lorsque Gustav Mahler dirige le Philharmonique de Vienne durant trois années :

La facilité apparente de l'invention mélodique, les sautes d'humeur, ruptures de ton, contrastes abrupts, la violence des sonorités ont été longtemps reprochés à Mahler.²²¹

Dans le film de Luchino Visconti *Mort à Venise*, on assiste à la dernière partie de la vie de Mahler, à travers Dirk Bogarde en Aschenbach. Une existence empreinte d'angoisse, de passivité, de neurasthénie, d'échecs même. La fin de carrière d'un artiste, la déchéance de ce dernier montrée lors du tollé final dans une scène représentant le concert d'Aschenbach à l'opéra. Il est vrai que l'Aschenbach de Visconti permet de mettre également en avant les qualités de compositeur que possédait Gustav Mahler, source claire d'inspiration pour le personnage. Souvent, sur la plage du Lido, l'on voit le héros viscontien se mettre au travail, prendre des notes, ou assembler certaines idées, tout cela sous l'égide du bel éphèbe. On l'observe écrire alors, mais la scène la plus représentative reste effectivement celle où Aschenbach dirige un orchestre.

Par ailleurs, rappelons que l'hymne de *Mort à Venise*, cette musique lancinante, évoque la carrière de musicien de Mahler et en offre son contenu à la fois doux, mélancolique et morbide. Aussi, le caractère romanesque qui s'attache à l'œuvre de l'artiste torturé viennois que fut Gustav Mahler rejoint en un sens le personnage de Thomas Mann, un lien assez subtil dont Luchino Visconti a su tirer parti :

On peut comparer la symphonie mahlérienne à un roman en ce sens qu'elle enchaîne épisodes différents et péripéties souvent inattendues au lieu de développer un matériau connu et de respecter un schéma préétabli. La vision et la technique de Mahler possèdent le souffle épique du narrateur. Libéré de

²²¹ Marc Vignal, *Mahler*, Robert Laffont, 1979, p. 38.

l'opéra – oppressante contrainte professionnelle –, Mahler s'abandonne avec frénésie à cette liberté de mélanger tous les genres.²²²

« Aschenbach a l'apparence physique de Gustav Mahler, le grand musicien autrichien, qui venait juste de rentrer gravement malade d'une tournée de concerts en Amérique ; et son agonie princière à Paris et à Vienne »²²³. Les images que nous présente Visconti à travers l'Aschenbach du film ne sont autres que la projection de Gustav Mahler, source d'inspiration déjà certifiée par Thomas Mann. Suso Cecchi d'Amico explique : « Thomas Mann a consacré [*Le Docteur Faustus*] à un musicien, c'est donc là que nous devons trouver les idées intentionnelles du film. Mais si l'Adrian Leverkühn du Docteur Faustus représente en réalité Schönberg, cela veut dire que nous quittons la fiction pour retourner aux modèles dont Thomas Mann s'est inspiré. »²²⁴ propos qui confirment nettement le lien entre la source d'inspiration et le personnage littéraire. « Et dans la réalité, Mahler avait une famille. Nous lui avons donné une épouse et une fille avec leur propre destin. Divers changements, des coupes, des insertions pouvaient sembler dénaturer le récit de Thomas Mann. Mais ce n'a pas été le cas. »²²⁵

La co-scénariste de Luchino Visconti évoque également la transposition effectuée entre le héros de Thomas Mann et l'histoire privée de Gustav Mahler. Ce qui s'avère intéressant car Visconti a approfondi le lien entre la source primaire de l'auteur allemand, Mahler, en ne se contentant pas d'en faire simplement allusion, mais en transposant des morceaux de la vie de ce dernier afin de les intégrer dans la conception même du personnage filmique d'Aschenbach. L'on ne se contente pas de voir à l'image un musicien possédant des similitudes caractérielles avec Gustav Mahler, déjà présentes dans le texte littéraires. Visconti apporte des éléments forts, déterminants, qui changent la donne néanmoins sans altérer la compréhension du héros de Thomas Mann. Les passages du long-métrage où ces transpositions ont lieu se résument aux flash-backs répétés, ceux où Aschenbach se trouve en compagnie de sa famille. Visconti et sa

²²² Extrait du magazine Diapason, 2011, *L'Année Mahler*, décembre 2010.

²²³ Thomas Mann, *Être écrivain allemand à notre époque*, op. cit., pp. 44/45.

²²⁴ Suso Cecchi d'Amico, « Les Damnés, Notre Macbeth », *L'Avant-scène cinéma*, op. cit., p. 135.

²²⁵ *Ibid.*

scénariste, ont, nous pouvons l'affirmer, inventé une histoire personnelle à Gustav von Aschenbach, qui n'est pas différente de celle que Thomas Mann avait attribué à son personnage littéraire, qui est cependant plus étoffée, plus détaillée. En effet, sans détour, le cinéaste émet clairement son avis sur la question concernant la source d'inspiration primaire de Mann, en évinçant le lien évoqué par l'auteur allemand lui-même entre Aschenbach et Goethe. Car Goethe inspira le personnage d'Aschenbach, bien que Thomas Mann fut en personne celui qui l'incarna : « Je ne voulais pas mettre Goethe en scène, j'aimerais le réserver pour plus tard. J'ai donc placé au centre des événements un grand écrivain, un écrivain tel que j'aimerais être, tel que je pourrais l'être – que je serai, peut-être, un jour. »²²⁶ Visconti affirme fermement son point de vue en mettant en rapport presque direct le héros du film et le chef d'orchestre autrichien.

5.5.2. Symphonies

Le fait que Thomas Mann ait une affinité réelle avec Gustav Mahler, que son personnage Aschenbach soit imprégné de cette figure emblématique de l'âge d'or de la musique viennoise, cela a conditionné le choix de Luchino Visconti dans la décision de relier directement son héros au musicien. Puis, le choix du thème musical du film serait celui-ci parce que Gustav Mahler représente étonnamment bien le « génie de la souffrance ». En effet, la mort est rattachée à une grande partie de son œuvre, sa vie même fut touchée par le malheur – étrange ressemblance de lettres et de sonorité – qui enveloppa son existence et ce depuis son enfance où il fut témoin de violentes disputes

²²⁶ Propos de Thomas Mann parus dans le journal hongrois *Pesti Naplo* du 14 septembre 1913.

entre ses parents. D'ailleurs, après une rencontre avec Sigmund Freud, il fait le parallèle entre son couple en crise, les vicissitudes quotidiennes, la tragédie qui caractérise ses œuvres et son enfance tourmentée²²⁷. Le thème de la mort, qui imprègne l'œuvre de Thomas Mann ainsi que le film de Visconti, car il en est le thème principal, se manifeste chez Mahler telle une descente dantesque aux Enfers. Un cheminement vers des abîmes obscurs, où les parias, les résurgents y trouvent leur place. Les notions de jugement dernier, de rédemption marquent plusieurs des symphonies de Mahler, au point que la souffrance pourrait définir ses dernières œuvres déchirantes. Rappelons-nous des *Kindertotenlieder* dont le nom même évoque effrayamment cette mort redoutée et dévastatrice. Aucune autre symphonie ne semble donc être autant en harmonie avec le thème exploré dans le long-métrage de Visconti *Mort à Venise*. L'auteur germanique affirme également : « L'avantage de ce récit sur *La Mort à Venise*, qui a par ailleurs beaucoup d'affinités avec [*Tonio Kröger*], réside dans cet éclat particulier au lyrisme de jeunesse, et il se peut que, d'un point de vue strictement artistique, ce soient ses qualités *musicales* qui lui aient gagné des sympathies. »²²⁸

La symphonie n° 5 de Gustav Mahler, choisie comme thème principal musical de l'adaptation filmique marque par ailleurs le goût et la connaissance du réalisateur italien en matière musicale. Rien ne paraît être plus en adéquation que cette symphonie pour envelopper les images d'un récit où la mort prend insidieusement place, avec douceur et brutalité à la fois. Une fin apaisée par la présence de Tadzio. La symphonie, dans son entier, se compose de plusieurs parties dont certaines sont détaillées ci-dessous :

Ire partie : Marche funèbre en *ut* dièse mineur et *Stürmisch bewegt* (agité) en *la* mineur. IIe partie : Scherzo en *ré* majeur. IIIe partie : Adagietto en *fa* majeur et rondo-finale allegro en *ré* majeur.

A : double exposition d'une fanfare d'abord confiée aux quatre trompettes et d'un thème retenu (violons), suivie d'une mélodie nostalgique en *la* bémol (16a). B : explosion *passionnée, sauvage* en *si* bémol mineur, ponctuée par

²²⁷ Il aurait dit enfant qu'il se destinait à une carrière de « martyr ».

²²⁸ Thomas Mann, *Être écrivain allemand à notre époque*, op. cit., pp. 39/40.

des cris de cuivres syncopés.

A' : thèmes de A plus développés, et mêlés ; l'atmosphère, pesante, est celle de *Tamburg' sell*. C : sans changement de tempo, nouveau thème expressif (16b), brève citation d'un Kindertotenlied, crescendo... A'' : échos de la fanfare, à la flûte pour finir ; dernier pizzicato des cordes graves...²²⁹

La Marche funèbre prend le pas sur les plans larges de la mer vénitienne, dès l'arrivée à l'écran du protagoniste principal. La musique participe à cet effet d'alourdissement de cette atmosphère déjà fort pesante du long-métrage.

Le lien avec la musique paraît pour Visconti une façon de marquer la présence proustienne dans son œuvre filmique. *La Recherche* est imprégnée de mélodies, de mélodies, sans compter la cadence, le rythme de l'écriture de l'auteur connu pour ses phrases sans fin et ponctuées par de multiples virgules. Nous pensons alors à la 'Sonate de Vinteuil' :

Dans le programme choisi par Proust, Wagner aussi est représenté par deux morceaux : *l'Ouverture des Maîtres Chanteurs* et *la Mort d'Iseult*. Les références à ce musicien sont nombreuses et l'orchestration des thèmes dans *la Recherche* a souvent été comparé par les critiques à celle des opéras de Wagner.²³⁰

Devenue 'Sonate de Venise', la symphonie de Mahler hante le film de Visconti, l'inonde de sa sourde mélancolie déjà annonciatrice d'une mort certaine. Elle exprimerait notamment la passion inavouée, inavouable, entre l'homme mûr et l'adolescent. On l'entend à de multiples reprises, lorsque les sentiments des personnages s'intensifient, quand les liens qui les unissent se renforcent. Ou alors, quand le moment du grand départ se fait ressentir. Aschenbach, seul, est confronté à une mort imminente, la mélodie de Mahler l'accompagne.

²²⁹ Marc Vignal, *op. cit.*, p. 87.

²³⁰ Michelle Gourmelon, « L'amateur de musique », *L'ARC*, *op. cit.*, p. 91.

5.5.3. Alfried

« Si l'Aschenbach du film est musicien, ses tourments esthétiques ne doivent avoir aucun rapport à la littérature, mais avec la musique. Mais pour parler de musique, il avait besoin d'un interlocuteur. C'est comme cela qu'est apparu le personnage d'Alfried, qui est une projection mentale d'Aschenbach lui-même » explique le réalisateur. C'est donc ainsi qu'est né le personnage d'Alfried, apparaissant à l'écran par soubresauts mais de façon appuyée. Effectivement, les interventions du « double » du protagoniste viscontien peuvent paraître surprenante dans un premier temps et la tension qui s'en dégage marque le spectateur au point qu'il se questionne sur l'identité de ce musicien frénétique. Il pourrait être un ancien ami du héros car les apparitions d'Alfried se font lors des flash-backs et d'un autre espace temporel que celui de l'Hôtel des Bains au moment du voyage. Un allocataire privilégié également, car les échanges d'idées qui se font entre lui et Aschenbach sont intéressants, ils permettent en plus de connaître la pensée profonde de ce dernier. Voici les dialogues contenus dans une scène qui se déroule à l'écran, où les deux personnages partagent leurs points de vue :

- Alfried : La beauté naît, selon toi, de tes seules facultés spirituelles ?
- Aschenbach : Nieras-tu que le Génie de l'Artiste puisse la créer ?
- Alfried : Oui, c'est le pouvoir que je lui dénie.

Parfois Alfried devient le locuteur premier, car c'est lui qui prend fermement possession de la parole dans le schéma de communication qui est établi entre lui et l'Aschenbach du film. Ainsi remarque-t-on une nervosité palpable chez Alfried, un rejet de certains dogmes, une affirmation soutenue de ses propos :

- Aschenbach : D'après toi notre labeur d'artiste...
- Alfried : Ton labeur ! La beauté fruit du labeur ! Quelle illusion ! Non ! La

beauté jaillit d'un éclair et ne doit rien aux cogitations de l'artiste ni à sa présomption !

L'idéologie du personnage semble puiser ses sources dans les textes de Schopenhauer, en particulier du *Monde comme volonté et comme représentation* publié en 1819. En effet, l'adjectif possessif « ton » employé par Alfried peut faire référence à la représentation du monde propre à chacun, notion développée par le philosophe germanique. De plus, le terme « illusion » est à mettre en correspondance avec l'idée d'un monde illusoire. Alfried réfute d'autre part, à travers sa réflexion sur le Beau, les idées de Hegel qui définit le beau artistique comme résultante de l'esprit humain. Par contre, d'autres éléments comme le fait que la nature puisse révéler le Beau, semble être l'avis du double d'Aschenbach. Sa pensée se rapproche ainsi davantage de celle de Kant.

Si nous nous attachons à la fonction illocutoire du dialogue entre Alfried et Aschenbach dans la dernière citation, nous remarquons l'emploi itératif de l'exclamation chez ce double inventé par Luchino Visconti et absent de la nouvelle de Thomas Mann. La fonction conative du discours met en avant le destinataire, en l'occurrence Gustav von Aschenbach, qui est interpellé par son destinataire. C'est en employant une modalité que l'on pourrait qualifier de déontique ou encore d'épistémique que le protagoniste s'adresse au héros du film. Il souhaite convaincre par la parole, imposer sa propre vision sur l'art et sur la beauté. L'utilisation du présent de l'indicatif donne à ses propos un sentiment de valeur générale, comme s'il détenait une vérité et qu'il l'imposait au héros premier, dépourvu pour sa part de répartie. La césure qui intervient entre le début de phrase « D'après toi notre labeur d'artiste... » et la réaction vive d'Alfried qui coupe la parole à son interlocuteur démontrent la volonté de contredire la vérité inscrite dans le mécanisme même de pensée d'Aschenbach. L'adverbe « non » qui devient une interjection, rejette avec une implacable fermeté la vision de l'art que possède le personnage principal de Thomas Mann dans *La Mort à Venise*, bien qu'il reconnaisse le surgissement irrationnel de la beauté à travers Tadzio.

Ce co-énonciateur, double physique et psychique du héros, apparaît d'ailleurs chez Visconti par à-coups, assez brutaux, comme des remises à l'ordre. Nous sommes alors à même d'associer Alfried au Surmoi de Gustav von Aschenbach, un juge assez sévère auquel, à plusieurs reprises, le héros est confronté. La dualité qui se forme, et qui est formée volontairement par Visconti, entre Aschenbach et Alfried nous fait penser à un duel entre le conscient et l'inconscient, la raison et les pulsions. Le procédé de composition qui fait revenir le héros, accompagné du spectateur, vers le passé, vers une rencontre avec l'Autre qu'est Alfried.

Le flash-back possède cette caractéristique propre au refoulé qui aimerait se manifester. Ce saut vers l'arrière, vers l'inconscient nous pourrions dire, du personnage d'Aschenbach dévoilerait sa réelle conception du monde qui l'entoure, ses réflexions les plus dissimulées, sûrement inconnues de lui-même. C'est un peu comme pénétrer sa conscience au plus profond, accéder à son secret d'homme et d'artiste. Nous trouvons que Luchino Visconti et son équipe réalisent dans cette adaptation quelque chose d'assez exceptionnel et proposent au personnage littéraire transfiguré à l'écran une véritable psychanalyse. Alfried, représentation du Ça de Gustav von Aschenbach, mais également d'un autre point de vue du Surmoi du héros. Pourtant, les incartades du personnage double sont assez faibles et ne s'apparentent pas assez aux vigoureuses manifestations du refoulé. Les remontrances qu'Alfried fait subir au faible Aschenbach ont tout l'air de celles dirigées par une instance supérieure, celle du juge de la conscience. Les valeurs que souhaite transmettre ce nouveau personnage, pure invention du cinéaste, s'apparenteraient aux valeurs inculquées par le Surmoi. Nous observons en effet qu'Alfried se manifeste au cours de l'adaptation filmique de *La Mort à Venise*, comme pour alerter le personnage principal, mais également pour recadrer ses actions, lui transmettre des valeurs. Un rôle presque éducatif est attribué à ce pianiste passionné. Notons qu'Alfried pourrait symboliser une pulsion vitale, l'*éros*, qui s'opposerait à l'idée de mort sous-jacente rattachée au personnage de Thomas Mann, le *thanatos*.

6/ Gémellité

Proust a touché juste, pas seulement dans le titre de son œuvre colossale et grandiose, mais aussi dans le roman lui-même. Je vais vous dire quelque chose : nous sommes vraiment « à la recherche du temps perdu ». Proust l'illustre à la perfection.

THOMAS MANN

5.6.1. Du dandysme

Il y aurait un fil conducteur entre la plupart des personnages masculins que nous venons d'évoquer dans ce début de troisième partie. C'est l'aspect « dandy » qu'il ont en eux, comme une attitude, un choix de vie. Pour définir ce genre à part, invoquons le comte de Montesquiou, figure qui inspira l'auteur de *La Recherche* dans la création de son personnage du baron de Charlus ; sans doute du double de Gustav von Aschenbach. Interprété par Alain Delon dans l'adaptation d'*Un amour de Swann* portée au cinéma par Volker Schlöndorff, et incarné par John Malkovich dans *Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz, le baron de Charlus reste l'emblème du dandysme proustien, un personnage inspiré par Montesquiou, poète à ses heures, dont Proust fréquenta le cercle. Héritier de la tradition mise en place par Georges Brummell, le comte et Charlus font partie de la caste de ces hommes que Barbey d'Aurevilly définissait ainsi :

Ceci est presque aussi difficile à décrire qu'à définir. Les esprits qui ne voient les choses que par leur plus petit côté, ont imaginé que le Dandysme était surtout l'art de la mise, une heureuse et audacieuse dictature en fait de toilette et d'élégance extérieure. Très certainement c'est cela aussi, mais c'est bien davantage. Le Dandysme est toute une manière d'être, et l'on n'est pas que par le côté matériellement visible. C'est une manière d'être, entièrement composée de nuances [...]²³¹

Jules Barbey d'Aurevilly a consacré une œuvre entière au dandysme et à George Brummell, homme qu'il considéra comme incarnant « le dandysme même ».²³² Publié en 1845, cet ouvrage est un traité presque tenu secret tant l'évocation de ce thème était contesté à l'époque. Barbey y fit l'apologie de cette attitude, de cette mode qu'est le dandysme et par le biais de Brummell, tenta de la définir afin d'en instaurer les principes fondateurs. Thomas Mann, bien qu'il évoque l'impact qu'eut *La Recherche* de Proust dans sa vie de lecteur et d'écrivain, n'a pas fait clairement le rapprochement entre son héros et Charlus. C'est Luchino Visconti qui a construit méticuleusement un rapport entre les deux personnages. La séquence lors de laquelle, juste avant la rencontre avec Tadzio, Aschenbach s'adonne aux préparatifs vestimentaires pourrait faire écho à la description d'Aurevilly ci-dessus. Florence Colombani a fait remarquer que la scène de maquillage, présente dans le long-métrage *Mort à Venise*, permet au réalisateur de transformer Aschenbach en Charlus. La corrélation, l'unification des deux entités est faite. L'homme étranger croisé sur le bateau s'impose en figure de double.

Aschenbach a quelque chose du petit maître qui papillonne. Mais il reste difficile de le comparer à un personnage tel que Valmont, personnage principal du roman épistolaire de Laclos *Les Liaisons dangereuses*, qui à travers ses lettres à la Marquise de Merteuil prouve son agilité et sa ruse en amour. Cependant, nous trouvons que le sentiment irrépissable pour Madame de Tourvel qui l'atteint et le consume est

²³¹ Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, édition annotée par Marie-Christine Natta, Paris, Plein Chant, 1998, p. 12.

²³² « Brummell n'eut point ce quelque chose qui était, chez les uns, de la passion ou du génie, chez les autres une haute naissance, une immense fortune. Il gagna à cette indigence ; car réduit à la seule force de ce qui le distingua, il s'éleva au rang d'une chose : il fut le dandysme même. » *Ibid.*

assez semblable à celui éprouvé par le héros de Mann dans *La Mort à Venise*. On lit chez Laclos :

Je suis encore trop plein de mon bonheur, pour pouvoir l'apprécier, mais je m'étonne du charme inconnu que j'ai ressenti [...] Quand même la scène d'hier m'aurait emporté un peu plus loin que je ne comptais ; quand j'aurais, un moment partagé le trouble et l'ivresse que je faisais naître, cette illusion passagère serait dissipée à présent : et cependant le même charme subsiste. Serais-je donc, à mon âge, maîtrisé comme un écolier, par un sentiment involontaire et inconnu ?²³³

On pense alors au héros de *La Mort à Venise*, fidèlement mis en scène par Visconti en ce qui concerne cette caractéristique, cette la lutte qui s'instaure en lui. Le héros réprime ses sentiments naissants, le départ anticipé peut en être une preuve.

5.6.2. Thomas Mann

« Pour transformer en film le récit de Thomas Mann, nous nous sommes servis de la pensée de Thomas Mann. La parenté est donc très proche entre deux films aussi différents que *Les Damnés* et *Mort à Venise* » raconte la co-scénariste Suso Cecchi d'Amico. L'esprit de Thomas Mann réside donc dans l'œuvre filmique *Mort à Venise*, pas seulement à travers son livre, mais à travers sa pensée que le cinéaste a su capter, par exemple en associant délibérément Aschenbach à Gustav Mahler.²³⁴ Hermann Hesse

²³³ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Le Livre de Poche, 2002, pp. 391/392.

²³⁴ Ou encore, en effet, l'Aschenbach des *Damnés*, comme un descendant du héros de Thomas Mann.

semble l'un des mieux placés pour décrire la pensée de l'écrivain germanique, et la correspondance qu'il entretint avec lui permet de déceler ses opinions, ses réflexions, ses sentiments. Jacques Duvernet, préfacier des *Correspondances*, décrit Thomas Mann de la manière suivante :

Thomas Mann a en effet cette sûreté de goût qui est le fruit d'une très vaste culture, mais il ne possède pas l'assurance somnambulique du génie naïf. Tout est là : c'est un écrivain, un écrivain doué et peut-être un grand écrivain, mais il est tout autant et plus encore un intellectuel. Il a les dons, mais pas la naïveté d'un Balzac ou d'un Dickens.²³⁵

Le spécialiste évoque également la retenue, l'isolement de l'artiste, ce qui l'éloigne de la figure du dandy, homme du monde, qui a besoin des autres pour briller :

C'est pour cette raison qu'il ressent son grand talent davantage comme une particularité qui l'isole douloureusement des autres que comme une marque d'excellence dont il pourrait être fier. C'est pour cela encore qu'il est enclin à pratiquer l'ironie et, parfois, à laisser tomber son masque d'artiste.²³⁶

Cette retraite dont parle Jacques Duvernet, fait penser à celle d'Aschenbach, quittant Munich pour s'isoler au loin, et composer. La solitude entourée du héros s'aperçoit aisément dans le film : Aschenbach est presque dénué de parole, coupé des autres. Il reste dans une position d'observateur, parfois empreint de voyeurisme, il prolonge cet état d'isolement. La dernière lettre qu'Hermann Hesse adressa à Thomas Mann, rend à l'écrivain un bel hommage :

C'est avec une profonde tristesse que je fais mes adieux à Thomas Mann, ami cher et éminent collègue, maître de la prose allemande, grand méconnu en dépit en tant d'honneurs et de succès. Ce qu'il y a de cœur, de loyauté, de conscience et d'amour derrière son ironie et sa virtuosité et que le grand public allemand a complètement ignoré pendant des décennies fera vivre son

²³⁵ Hermann Hesse – Thomas Mann, *Correspondance*, traduite et présentée par Jacques Duvernet, Paris, José Corti, 1997, p. 32.

²³⁶ *Ibid.*, p. 32.

Pourtant, Thomas Mann évoque lui-même sa manière de travailler, assez névrotique : « J'ai écrit *La Mort à Venise* comme tous mes autres livres : lentement, difficilement et à intervalles très irréguliers. Parfois, dans ma maison de campagne de Bad Tölz, la fièvre d'écrire me prend en pleine nuit ; alors je me lève sur-le-champ, je joue du violon ou du piano dans une pièce écartée – j'attache beaucoup d'importance à la musique ». ²³⁸ Le musicien qui sommeillait en Thomas Mann ²³⁹ explique ainsi l'association qu'a effectuée Visconti entre le personnage principal de *La Mort à Venise* et Mahler. Tel un hommage à l'auteur allemand, le cinéaste italien a compris l'importance que comportait la figure du compositeur viennois, confirmée par le fils de Thomas Mann à Visconti, dans cette œuvre parue peu avant la Première Guerre mondiale. Néanmoins, d'autres sources d'inspiration citées par Thomas Mann lui-même ne sont pas contenues dans l'adaptation cinématographique. La lecture de *Renée Maupérin* aurait été un événement décisif dans sa carrière d'écrivain, au point d'avoir l'idée, pour la première fois, d'écrire son propre roman. ²⁴⁰

Lorsque Thomas Mann évoquait les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, il s'exprimait ainsi : « En tant qu'écrivain je n'ai pas eu jusque-là beaucoup de chance avec le cinéma. On a filmé *Les Buddenbrook*, et ce n'est sans doute pas un bien pour les lecteurs. Au lieu de raconter, de raconter et de faire vivre les personnages, on en a fait un quelconque drame de marchands, et du roman il n'est pratiquement resté que les noms des personnages. » ²⁴¹ Le lien entre les deux hommes, l'admiration de Visconti pour Mann, ont rapproché la vision de l'un à celle de l'autre, leur ont donné un lien de parenté pourrait-on dire. Il faut par ailleurs savoir que la longue nouvelle de

²³⁷ *Ibid.*, p. 289.

²³⁸ Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, Paris, Grasset, 1979, p. 29.

²³⁹ « Les meubles venaient de chez Bernheimer, antiquaire de renommée, et dans le salon trônait un piano crapaud sur lequel Thomas Mann aimait à improviser sur des thèmes de Wagner. » Möller Hildegard, *Thomas Mann, Une affaire de famille*, Paris, Éditions Tallandier, 2004, p. 40.

²⁴⁰ Thomas Mann aurait été influencé par les œuvres de Flaubert, en particulier *Salammbô*.

²⁴¹ Visconti, lui, aurait toujours eu l'idée secrète de porter *La Recherche* à l'écran car Helmut Berger nous a confié, lors du festival Lumière 2010, l'omniprésence du récit de Thomas Mann dans l'esprit de Visconti. « Il y a toujours pensé, toute sa vie » nous a affirmé l'acteur.

l'auteur germanique fut mal reçue à l'époque : « Mon nouveau livre, raconte Thomas Mann, a été attaqué pour deux raisons. En premier lieu, on s'efforce de démontrer que les vues et les convictions sur l'art que j'y développe manquent de clarté et d'élévation ; il y a du vrai, dans la mesure où *La Mort à Venise* exprime un certain scepticisme que je ressens réellement et que je ne formule pas pour la première fois. Pourquoi l'écrivain ne parlerait-il pas franchement de ses doutes ? Goethe a fait la même chose dans *Tasso...* »²⁴²

Et c'est dans cette même lutte que les deux hommes se sont retrouvés, dans cette dénonciation d'une Europe qui tombe en ruine, qui se consume. Pascal Dethurens dans son ouvrage *Thomas Mann et le crépuscule du sens* 'Création littéraire et culture européenne dans l'œuvre de Thomas Mann' écrit :

Après *Les Buddenbrook*, *Altesse royale*, *Tristan*, *Tonio Kröger* et *La Mort à Venise*, les grands romans et les nouvelles de Thomas Mann composés et parus au cours des années vingt et trente avec leur accomplissement suprême au cours de la décennie suivante sont, eux aussi, en connexion étroite avec l'idée et le mythe de la fin de l'Europe.²⁴³

Luchino Visconti a également, et dans presque chacun de ses films, fait référence à la brisure de l'Europe, à la chute d'une certaine cohésion :

La Mort à Venise donc, explique encore Thomas Mann, occupe une place doublement significative dans ma vie personnelle et dans l'époque où s'inscrit cette vie. Le récit parut en 1913, juste avant l'éclatement de la Première Guerre mondiale qui devait clore un chapitre de la vie européenne et inaugurer de nouvelles destinées pour ceux qui survécurent. »²⁴⁴

Visconti, pour sa part, vécut la Seconde Guerre Mondiale et fut le témoin du

²⁴² Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, op. cit., p. 28.

²⁴³ Pascal Dethurens, *Thomas Mann et le crépuscule du sens* 'Création littéraire et culture européenne dans l'œuvre de Thomas Mann', Chêne-Bourg, Éditions Georg, 2003, p. 23.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

délabrement partiel de l'Europe. La fin d'une époque, l'anéantissement de la caste élitiste sont des thématiques qui reviennent de manière itérative au coeur de l'oeuvre viscontienne.

5.6.3. Identification

Le terme d'« identification » revêt plusieurs acceptions. D'un point de vue psychanalytique, il fait référence à l'« Assimilation d'un aspect du moi étranger que le sujet prend à son insu comme modèle dans la constitution de sa personnalité. (Cette dernière se construit à travers de multiples identifications) ». Selon Freud, il existe trois principes d'identification et le troisième se manifesterait « quand une personne découvre un trait qui lui est commun avec une autre personne, sans que celle-ci soit pour elle un objet de désir. »²⁴⁵ Et c'est ce qui semble se produire entre Marcel Proust, Thomas Mann et Luchino Visconti. Ainsi que chez les personnages : le baron de Charlus, Swann, Gustav von Aschenbach ou leurs inspirations premières : le comte de Montesquiou, Gustav Mahler, Goethe. Une suite continue de noms, qui s'imbriquent les uns aux autres, se constitue dès lors. Une chaîne encore une fois où tous sont reliés, plus ou au moins intensément, par une caractéristique qui leur est propre, par une ressemblance cultivée ou non. Prenons l'exemple de Luchino Visconti connu pour son sens du détail aiguisé²⁴⁶ et Gustav Mahler dont la capacité à prendre en compte dans son

²⁴⁵ *Petit Larousse de la psychologie*, 2005, pp. 754/755.

²⁴⁶ Propos de Giorgio Treves, *L'Avant-scène cinéma*, *op. cit.*, p. 138. « Le soin, la précision, la méticulosité que Visconti mettait dans sa façon d'imposer, de diriger, de corriger le texte et le comportement des acteurs, l'interaction des personnages, leurs réactions psychologiques, leurs actions, tout cela précédait toujours le choix de la position de la caméra. » Le perfectionnisme de Visconti,

œuvre le moindre des éléments²⁴⁷ fut étonnante. Ou encore celui de Thomas Mann qui avoue l'influence proustienne sur son écriture : « Oui, il existe une parenté secrète entre Proust et moi. Cela tient sans doute à la manière proustienne de romancer le quotidien, d'isoler le détail insignifiant et de lui conférer une singularité. Moi aussi, je suis moins pour les grandes choses que pour les petites. C'est ce qui explique l'amour du microscopique chez Proust et chez moi. »²⁴⁸ Et pour finir, le penchant homosexuel refoulé de Thomas Mann, dont son épouse narre le récit dans certains ouvrages.

La figure de la mère, si essentielle, que nous avons évoquée précédemment et qui tient une place essentielle chez Proust et Visconti s'avère être un leitmotiv chez Thomas Mann plutôt caché, voire rejeté. Il raconte : « Notre mère était d'une beauté extraordinaire, typiquement espagnole – j'ai retrouvé plus tard quelque chose de cette classe, de cette allure chez des danseuses célèbres –, avec ce teint d'ivoire méridional, ce nez au dessin noble et la bouche la plus charmante que j'aie jamais vu. »²⁴⁹ Cette mère tant aimée, fut la figure de l'étrangère pour Thomas Mann, une 'étrangeté' qu'il eut longtemps du mal à accepter. L'adoration de la femme est implicite dans son œuvre, Luchino Visconti l'a sublimée.

Claudia Cardinale l'a évoqué lors de son apparition au Festival Lumière 2010.

²⁴⁷ « C'est un amoureux de la clarté car elle met en valeur l'abondance des détails. Or tout chez lui fait détail : accents sèchement soulignés, trilles ou éléments de motifs. Le caractère hallucinatoire qui ressort parfois de ses symphonies naît d'une systématisation de ces signaux et d'un excès dans les différences d'articulation. » Extrait du magazine *Diapason*, décembre 2010, p. 39.

²⁴⁸ Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, *op. cit.*, pp. 51/52.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.99.

Chapitre VI

Tadzio

7/ La magnificence

Il semblait que les traits ici réunis appartenissent à plusieurs femmes distinctes. Ce qui leur donnait quelque unité, c'était purement ce lisse des méplats, cette obliquité des joues où la lumière frissante atteignait un dessin parfait, mais bizarre comme si le sculpteur se fût passionné aux joues, au fini des joues ; et cela au mépris de tout le reste.

LOUIS ARAGON, *Aurélien*

6.7.1. Un visage

Le portrait du bel éphèbe donné par le narrateur dans le livre *La Mort à Venise*, celui d'un jeune homme qui aurait véritablement existé, est retranscrit à la lettre par Luchino Visconti dans l'adaptation filmique. Les descriptions littéraires de Tadzio regorgent de détails :

Il arriva par la porte vitrée et traversa le salon silencieux vers la table de ses sœurs. Tant dans l'attitude du buste que dans le mouvement des genoux et dans la façon de poser son pied chaussé de blanc, sa démarche était d'une grâce extraordinaire infiniment légère, à la fois tendre et fière et encore embellie par la timidité enfantine avec laquelle à deux reprises en chemin, la

tête tourné vers le salon, il leva et baissa les yeux. »²⁵⁰

Seulement, un nombre infime de substantifs le décrivant restent confus, tel le sentiment d'Aschenbach face à ce garçon empreint de grâce divinisée, transformé le temps d'une suite de chapitres en ombre évanescence, fantomatique, dont la beauté impériale nous parvient par bribes dans le récit de Thomas Mann :

Le costume de marin anglais, dont les manches bouffantes se rétrécissaient vers le bas et enserraient étroitement des poignets délicats au-dessus des mains encore enfantines mais effilées, avec ses cordonnets, ses rubans et ses passementeries, conférait à la tendre silhouette quelque chose de riche et de trop gâté.²⁵¹

Souvent, les passages descriptifs dans le roman apparaissent plus à la manière d'une toile de maître, que dans l'optique de ne donner uniquement au lecteur des informations sur le personnage. Le mouvement est surtout mis en exergue, délaissant l'aspect rigide du jeune héros qui pourrait transparaître lors de la scène du salon où Gustav von Aschenbach découvre le jeune Polonais. Mais là encore, l'accent semble être mis sur l'aspect lunaire, mélancolique de cette figure angélique.

Chez Visconti, tout se fait tableau. Au cours du film, la caméra se rapproche et tente de sonder l'intimité de Tadzio. Car après maintes captures du haut du corps de l'acteur, voire du corps dans son entier, l'œil de l'objectif s'attache au visage du jeune Andréen grâce à l'usage de gros plans prolongés. « Peut-être dans une histoire comme *Mort à Venise*, une histoire de regards, le zoom m'aidait beaucoup pour, donner cette

²⁵⁰ « Er kam durch die Glastür und ging in der Stille schräg durch den Raum zum Tisch seiner Schwestern. Sein Gehen war sowohl in der Haltung des Oberkörpers wie in der Bewegung der Knie, dem Aufsetzen des weiß beschuhten Fußes von außerordentlicher Anmut, sehr leicht, zugleich zart und stolz und verschönt noch durch die kindliche Verschämtheit, in welcher er zweimal unterwegs, mit einer Kopfwendung in den Saal, die Augen aufschlug und senkte. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, op. cit., p. 109.

²⁵¹ « Das englische Matrosenkostüm, dessen bauschige Ärmel sich nach unten verengerten und die feinen Gelenke seiner noch kindlichen, aber schmalen Hände knapp umspannten, verlieh mit seinen Schnüren, Maschen und Stickereien der zarten Gestalt etwas Reiches und Verwöhntes. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, op. cit., p. 99.

impression que le regard approche d'un être, d'une personne. »²⁵² confia Visconti. L'utilisation quasi-systématique du travelling optique permet d'obtenir une vision resplendissante de l'acteur qui ne cesse de hanter les salons de L'Hôtel des Bains. Le réalisateur italien a donc opté pour un effet simple et épuré, respectant par là même les lois de la description traditionnelle qu'emploient les écrivains dits classiques. Tel le cinéma de Duras, le cinéma de Visconti se révèle par instant d'une lenteur tendant vers l'infini où l'image prend, avec quelque chose de vaporeux, des allures de peinture. Ainsi, la caméra ne cesse d'effleurer, de caresser le doux visage de Tazio, avant tout une simple silhouette. Aussi, nous sommes les spectateurs de diverses prises de vues, résultats de mouvements latéraux des lentilles optiques saisissant les postures variées, identiques à celles décrites par Thomas Mann :

Aschenbach remarqua avec étonnement que le garçon était d'une beauté accomplie. Son visage, pâle et gracieusement renfermé, entouré de boucles couleur miel, au nez rectiligne, à la jolie bouche, doué d'une expression aimable de divine sérénité, rappelait les statues grecques des temps les plus nobles, et la pure perfection formelle, il mêlait un charme personnel si extraordinaire qu'en le contemplant, Aschenbach crut ne jamais avoir rencontré, tant dans la nature que dans les beaux arts, spectacle réussi.²⁵³

L'usage que Luchino Visconti fait du zoom dans *Mort à Venise* permet de souligner la beauté de Tazio, surtout celle de son visage :

L'on a beaucoup commenté, et le plus souvent critiqué, l'usage que Visconti fait du zoom, ces incursions brutales, violentes presque, de l'auteur sous la forme d'un accéléré ou d'un gros plan soudain [...] N'est-ce pas plutôt la confirmation que, dans le cinéma de Visconti, il y a bien un narrateur secret

²⁵² Paul-Louis Thirard et Alain Sanzio, *op. cit.*, p. 150.

Entretien inédit réalisé en français par Michel Ciment et Jean-Paul Török à l'occasion de la projection de *Mort à Venise* lors du festival de Cannes de mai 1971. Visconti y fut récompensé par le prix du 25e anniversaire du Festival International du Film (voir photographie).

²⁵³ « Mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war. Sein Antlitz, bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinster Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der Knabe vollkommen schön war. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 97.

qui signale à notre attention tel détail important, tel personnage essentiel que, sans lui, nous aurions négligés ?²⁵⁴

Nous pensons que c'est pour saisir l'essence même de la beauté de Tadzio que le cinéaste s'adonne aux gros plans, l'emploi du zoom qui tenterait de déceler le mystère qui réside dans les traits du jeune acteur suédois Björn Andrésen. Un visage jusqu'alors inconnu dont on peut véritablement décoder le sens. Son visage devient un paysage qui offre au spectateur une beauté rare.

6.7.2. Androgynie

Tel un jeune homme de la Renaissance italienne, Tadzio épouse parfaitement l'idée que l'on a pu avoir du protagoniste de Thomas Mann. La splendeur des tableaux florentins ou vénitiens semblent jaillir de l'image de Björn Andrésen, acteur découvert par Luchino Visconti en Suède lors d'une série d'essais à la recherche de la figure pouvant correspondre au plus près à l'« Adgio » de *La Mort à Venise*. Durant le film, difficile de ne pas nous référer, en contemplant Björn en Tadzio, aux portraits de Titien, tant le charme singulier du jeune homme a su être capté par Luchino Visconti.

L'évolution du personnage dans l'espace scénique viscontien est révélatrice d'une volonté d'associer, certes Tadzio à l'élément marin, tout en lui conférant le statut de fil conducteur de récit. De plus, les gros plans laissant place aux plans rapprochés fréquents puis au plan d'ensemble, mettent en lumière la silhouette androgyne de

²⁵⁴ Florence Colombani, *op. cit.*, p. 30.

l'éphèbe. Les travellings répétitifs accompagnant les déambulations du jeune garçon sont guidés par la musique, enivrante symphonie de Gustav Mahler. Une certaine harmonie se crée alors, apportant un peu plus de douceur au caractère impétueux de Tazio décrit par le narrateur de Mann. Notons les associations constantes de la figure du Polonais à des références provenant de la mythologie antique dans le texte littéraire, traduites par le réalisateur à l'écran notamment grâce aux costumes et aux décors. Chez Thomas Mann, nous lisons :

On s'était gardé de porter les ciseaux sur ses beaux cheveux ; comme chez 'le Tireur d'Épine' ils faisaient des boucles sur son front, au-dessus de ses oreilles et plus bas encore dans son cou.²⁵⁵

L'aspect enfantin en outre qui se dessine chez le protagoniste est contenu dans la description donnée, associée à l'aspect androgyne. Cela fait de Tazio dans l'adaptation cinématographique un être quasi-hermaphrodite, et pourtant, un objet de désir pour Aschenbach. Il convient alors de souligner la fraîcheur, la jeunesse du personnage interprété par l'acteur suédois, qui corrèle la représentation à laquelle peut être reliée « l'androgyne », à savoir le caractère d'innocence, de vertu, de sexualité naissante. Tout comme les anges représentés dans les peintures religieuses de la Renaissance italienne, Tazio ne posséderait pas de sexe, ni de sexualité. Il est le symbole de l'union du masculin et du féminin, l'assemblage des deux principes universels indiquant une certaine perfection, une élévation. Un être total, presque irréel, dont la teneur reste insaisissable.

Nous remarquons que le jeune garçon à qui donne corps Luchino Visconti est souvent associé à ce principe féminin de vie. « Le costume de marin anglais » qu'il revêt, la présence fréquente de l'ange blond sur les sables vénitiens sont autant d'indices apportés au lecteur et au spectateur. L'œuvre littéraire de Thomas Mann reste fidèlement retransmise à l'écran par Visconti et regorgent de descriptions du jeune

²⁵⁵ « Man hatte sich gehütet, die Schere an sein schönes Haar zu legen ; wie beim » Dornauszieher « lockte es sich in die Stirn, über die Ohren und tiefer noch in den Nacken. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 99.

garçon telles que :

Ses cheveux couleur de miel caressaient de leurs boucles ses tempes et son cou, le soleil éclairait le haut de son épine dorsale duvetée ; ses côtes finement dessinées, la symétrie de sa poitrine apparaissaient à travers la peau tendue de son torse, ses aisselles étaient encore lisses comme sur une statue, ses jarrets brillaient, et le réseau bleuté de leurs veines faisait apparaître son corps d'une manière plus lumineuse encore.²⁵⁶

Le jeune acteur reste prisonnier du carcan de l'androgynie.

6.7.3. Fantasmies

Bien que dépourvu de réelle sexualité, le personnage de Tadzio possède, et ce déjà dans le roman, un pouvoir érotique indéniable. Peut-être, pensons-nous, celui d'être inaccessible, ou plus encore, cette sexualité naissante entrevue par Aschenbach et qui permet le développement d'un rapport ambigu – souvent reproché par les lecteurs et/ou spectateurs – entre les deux personnages. L'un est d'une activité passive, Tadzio qui poursuit en marge du récit narratif son parcours, et l'autre d'une passivité également mais qui s'apparente à une activité de scrutation. Gustav von Aschenbach contemple Tadzio évoluer naturellement dans l'environnement qu'est Venise, il

²⁵⁶ « Sein honigfarbenes Haar schmiegte sich in Ringeln an die Schläfen und in den Nacken, die Sonne erleuchtete den Flaum des obèren Rückgrats, die feine Zeichnung der Rippen, das Gleichmaß der Brust traten durch die knappe Umhüllung des Rumpfes hervor, seine Achselhöhlen waren noch glatit wie bei einer Statue, seine Kniekehlen glänzten, und ire bläuliches Geäder ließ seinen Körper wie aus klarerem Stoffe gebildet erscheinen. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 159.

contemple d'une manière parfois avoisinant la perversion ce jeune adolescent placé sous observation. Une observation mêlée de crainte, comme si le fait de regarder l'objet du désir était honteux. Les lignes suivantes recueillies dans l'œuvre littéraire de Thomas Mann mettent en exergue ce sentiment :

Une sorte de délicatesse ou de frayeur, un mélange de respect et de pudeur, poussa Aschenbach à se détourner comme s'il n'avait rien vu ; car un homme grave que le hasard a rendu témoin de la passion répugne, même seul avec lui-même, à faire usage de ce qu'il a perçu.²⁵⁷

Luchino Visconti traduit le malaise que ressent parfois le protagoniste à assister au spectacle de tout ce qui entoure Tadzio par les légers sourires de Dirk Bogarde en Aschenbach, des rougissements dénotant une gêne, un frémissement, ou encore de certains rictus ou tournoiements de tête lorsque la scène devient trop hardie pour le musicien. Pourtant, nous savons que le regard et son isotopie sont à mettre en parallèle avec le fantasme. Car l'œil est rattaché au désir²⁵⁸, même si inavouable. Ainsi, tout un champ lexical se référant à la vue est présent dans le texte de Mann. Citons les expressions : « le plaisir de l'œil », « Il le trouva au premier coup d'œil », « Aschenbach, qui l'avait perdu de vue ». C'est donc en observant Tadzio que ce dernier devient objet de tous les désirs, représentation même du fantasme.

Rappelons que le terme « fantasme » se définit en psychologie par un « scénario imaginaire conscient ou inconscient impliquant le sujet et qui met en scène de façon plus ou moins déguisée son désir. » Selon Freud, « la mise en scène du désir dans le fantasme est fortement liée à la présence de l'interdit »²⁵⁹, ce qui évoque l'amour que pourrait ressentir l'homme âgé pour le jeune garçon. Lorsque le fantasme s'imbrique avec le sexuel, comme on peut le penser dans la relation Aschenbach/Tadzio, tant celle énoncée dans le texte littéraire que celle montrée à

²⁵⁷ « Eine Art Zartgefühl oder Erschrockenheit, etwas wie Achtung und Scham, veranlaßte Aschenbach, sich abzuwenden, als ob er nichts gesehen hätte ; denn dem ernstesten Zufallsbeobachter der Leidenschaft widerstrebt es, von seinen Wahrnehmungen auch nur vor sich selber Gebrauch zu machen. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 117.

²⁵⁸ Nous pensons aux textes licencieux du XVIIIe siècle où l'œil est nettement lié au désir.

²⁵⁹ *Petit Larousse de la psychologie*, *op. cit.*, p. 733.

l'écran, il prend une tournure proche du rêve. L'objet du fantasme devient une production de l'esprit, ou du moins, ce que l'on imagine partager avec lui s'avère de l'ordre de l'irréel, ne trouvant aucun aboutissement dans la réalité. Tazio reste une apparition évanescence, intouchable. Nous trouvons alors que le film *Mort à Venise* de Luchino Visconti prend des allures de douce rêverie, celle qui se déroule dans les pensées du protagoniste premier interprété avec génie par Bogarde en Gustav von Aschenbach.

Le fantasmagorique Tazio, devenu être désiré, provoque plusieurs réactions sensibles, stimule les sens. La consonance même du prénom du jeune garçon donne au héros de Thomas Mann les frissons les plus vifs :

[...] Aschenbach prêta l'oreille avec une certaine curiosité, sans rien pouvoir saisir de plus précis que deux mélodieuses syllabes ressemblant à « Adgio » ou plus souvent encore à « Adgiou », avec un « ou » final prolongé par les appels. Il se réjouit de cette sonorité, il la trouva, dans son euphonie, conforme à son objet, se la répéta intérieurement, et retourna satisfait à ses lettres et à ses papiers.²⁶⁰

La scène reprise dans le film se trouve moins acerbe que dans le roman, néanmoins, elle est toujours là, avec la fidélité quasi-absolue de Visconti au livre. Tazio devient une évocation auditive ou visuelle. Notons que le terme « satisfait » rappelle la notion de rassasiement, comme celle qui intervient après le comblement d'un besoin, la réalisation d'un désir. À l'écran, la restitution par Visconti de « l'épisode des fraises » convoque l'aspect gustatif au plaisir visuel : Aschenbach dévore des yeux Tazio, et lorsque ses sens entrent en correspondance avec l'objet du désir, une certaine satisfaction paraît être éprouvée.

²⁶⁰ « [...] und Aschenbach horchte mit einer gewissen Neugier darauf, ohne Genaueres erfassen zu können als zwei melodische Silben wie » Adgio « oder öfter noch » Adgiu «, mit rufend gedehntem u-Laut am Ende. Er freute sich des Klanges, er fand ihn in seinem Wohllaut dem Gegenstande angemessen, wiederholte ihn im stillen und wandte sich befriedigt seinen Briefen und Papieren zu. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 119.

8/ L'amour ineffable

Mme de Clèves n'était pas peu embarrassée. La raison voulait qu'elle demandât son portrait, mais, en le demandant en particulier, c'était quasi l'engager à lui parler de sa passion. Enfin elle jugea qu'il valait mieux le lui laisser, et elle fut bien aise de lui accorder une faveur qu'elle lui pouvait faire sans qu'il sût même qu'elle la lui faisait.

MME DE LAFAYETTE, *La Princesse de Clèves*

6.8.1. La rencontre

Elle a lieu lors d'une soirée à l'Hôtel des Bains pour Aschenbach dans le livre de Thomas Mann, peu après son arrivée. Sans imaginer la rencontre qu'il s'apprête à faire, le personnage rejoint le salon de l'établissement avant le souper, et c'est avec nonchalance qu'il scrute les personnes qui l'entourent :

Il prit un journal sur la table, s'enfonça dans un fauteuil en cuir et observa la compagnie, qui se distinguait agréablement à ses yeux de celle de son premier séjour.²⁶¹

À partir de ce moment, une fois assis dans un fauteuil, un journal dans les mains, Tadzio et ses proches entrent en scène. L'épisode de la rencontre se déroule de manière

²⁶¹ « Er nahm eine Zeitung vom Tische, ließ sich in eider Ledersessel nien und betrachtete die Gesellschaft, die sich von derjenigen seines ersten Aufenthaltes in einer ihm angenehmen Weise unterschied. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 95.

successive, en passant du tout à la partie. L'éphèbe de Thomas Mann est introduit dans le texte, dans un premier temps, par son groupe d'appartenance, son origine polonaise, sa langue ; quelque chose d'assez vague dont le verbe « sembler » souligne le manque de certitude : « L'élément slave semblait dominer. Tout près, l'on parlait polonais. »²⁶² Puis, s'ensuit la description du cercle privé dont fait partie Tazio :

C'était un groupe d'adolescents et de très jeunes adultes, réunis autour d'une petite table d'osier, sous la tutelle d'une gouvernante ou d'une dame de compagnie : trois jeunes filles, entre quinze et dix-sept ans, semblait-il, et un garçon aux cheveux longs de quatorze ans peut-être.²⁶³

La description reste encore floue, comme le montre la répétition de « sembler » ainsi que l'emploi de l'adverbe « peut-être ». Aschenbach possède du « garçon » et de ses sœurs une vision approximative. Ensuite, vient une description plus en détail, graduelle, celle du visage, du vêtement, de la posture. Nous allons donc de l'ensemble au détail, pour revenir vers l'ensemble et rattacher Tazio à un contour. Cependant, une autre description qui s'attache désormais au grain de peau du garçon happe à nouveau vers le détail le plus infini, ce que l'on appellerait au cinéma le 'très gros plan'.

Luchino Visconti se montre d'une fidélité imparable au texte de Thomas Mann bien qu'il n'use pas du très gros plan que nous venons de citer, seulement du gros plan. En effet, l'adaptation suit à la lettre les indications de l'écrivain et la façon dont le cinéaste filme Tazio, notamment dans la scène citée ci-dessous, est d'une justesse saisissante :

Il se tenait assis à moitié de profil devant son observateur, un pied posé devant l'autre, dans des chaussures vernies noires, un coude appuyé sur le bras de son fauteuil en osier, la joue blottie contre sa main fermée, dans une attitude à la fois correcte et nonchalante, et sans la moindre trace de la

²⁶² « Der slawische Bestandteil schien vorzuherrschen. Gleich in der Nähe ward polnisch gesprochen. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 97.

²⁶³ « Es war eine Gruppe halb und kaum Erwachsener, unter der Obhut einer Erzieherin oder Gesellschafterin um ein Rohrtischchen versammelt : drei junge Mädchen, fünfzehn bis siebzehnjährig, wie es schien, und ein langhaariger Knabe von vielleicht vierzehn Jahren. » *Ibid.*

raideur presque soumise à laquelle ses sœurs semblaient habituées.²⁶⁴

L'image filmique se calque sur le récit littéraire. Par conséquent, la rencontre dans le long-métrage *Mort à Venise* commence également par le placement stratégique d'Aschenbach futur « contemplateur »²⁶⁵ du jeune garçon. Notons que le journal a une importance dans les deux récits, car cet épisode crucial de la rencontre débute avec la prise du journal par Aschenbach dans ses mains, et finit avec le journal posé sur les genoux de ce dernier. Mais pour arriver à former à l'écran ce passage de l'ensemble au détail, de la confusion à la précision, Visconti s'empare du zoom, outil efficace en matière de description physique du sujet filmé.

L'apparition de Tadzio s'opère finalement en douceur, et ce fait par va-et-vient, autant au sein de la nouvelle que dans le film, comme une caresse infinie offerte à la représentation de la beauté même qu'est le jeune garçon. Il y a beaucoup d'amour qui se déploie ici, l'isotopie du regard toujours fort présente dans le texte de Thomas Mann, traduite à l'écran par l'utilisation de plans rapprochés ou de gros plans, invoque le thème précis de la rencontre, celui du coup de foudre. C'est lorsque les yeux d'Aschenbach et de Tadzio se croisent que paraît naître l'amour²⁶⁶ :

Pour une raison quelconque, [le jeune garçon] se retourna avant de franchir le seuil, et comme personne ne demeurait dans le hall, ses yeux d'un gris singulièrement crépusculaire croisèrent ceux d'Aschenbach qui, son journal sur les genoux, plongé dans sa contemplation, suivait le groupe du regard.²⁶⁷

²⁶⁴ « Er saß, im Halbprofil gagent den Betrachtenden, einen Fuß im schwarzen Lackschuh vor den andern gestellt, einen Ellenbogen auf die Armlehne seines Korbsessels gestützt, die Wange an die geschlossene Hand geschmiegt, in einer Haltung von lässigem Anstand und ganz ohne die fast untergeordnete Steifheit, an die seine weiblichen Geschwister gewöhnt schienen. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 99.

²⁶⁵ Au départ, l'attention qu'Aschenbach portait à la famille polonaise relevait de la curiosité, de la fascination ou du simple plaisir d'observer, comme le prouve la citation suivante : « À l'intérieur, on avait commencé à servir, mais les jeunes Polonais demeuraient encore autour de leur petite table en osier et Aschenbach, agréablement installé dans les profondeurs de son fauteuil et jouissant par ailleurs du spectacle du beau, attendit avec eux. » *Ibid.*, p. 101.

²⁶⁶ Cette ultime séquence englobant la rencontre visuelle des deux personnages est d'un point de vue filmique d'une irréprochable proximité avec l'œuvre de Thomas Mann. On a l'impression de voir ce qu'on a lu, et inversement.

²⁶⁷ « Aus irgendeinem Grunde wandte [der Knabe] sich um, bevor er die Schwelle überschritt, und da

Nous pensons alors aux thèmes de la reconnaissance de l'être aimé, à l'amour qui naît dans l'œil de l'autre, ou dans son « ciel » pour reprendre le symbolisme de Baudelaire. La cristallisation s'effectue dès l'échange de regards, d'ailleurs, la poursuite d'Aschenbach Tadzio, et de tout ce qu'il représente, prend naissance à ce moment donné. Nous pouvons faire un rapprochement avec les vers du poème d'Apollinaire, *La Chanson du Mal-aimé*, où « Ses regards laissaient une traîne / D'étoiles dans les soirs tremblants »²⁶⁸. Ce poème nous rappelle l'épisode avec Esmeralda, double manifeste²⁶⁹ de Tadzio.

6.8.2. Passion blanche

Consécutivement à la scène de la rencontre, on trouve dans *La Mort à Venise* l'expression « singulièrement ému », émotion visible à l'écran, qui prouve qu'après un seul échange de regards avec Tadzio, le cœur d'Aschenbach fut définitivement conquis. Certes, à la vue de l'éphèbe lors de la rencontre, de son physique sculptural, tout une remise en question de la notion de beauté²⁷⁰ se profile. Il s'agirait tout simplement de la

niemand sonst mehr in der Halle sich aufhielt, begegneten seine eigentümlich dämmergrauen Augen denen Aschenbachs, der, seine Zeitung auf den Knien, in Anschauung versunken, der Gruppe nachblickte. » *Ibid.*, p. 103.

²⁶⁸ Guillaume Apollinaire, *Alcools – poèmes 1898-1913*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1920, p. 18.

²⁶⁹ « [...] la découverte de son attirance pour Tadzio pour une jeune prostituée (le lien est souligné par les couleurs, les rayures rouges et blanches du maillot de Tadzio se retrouvent dans les bas de la jeune fille, Esmeralda et la musique, La lettre à Elise. » Paul-Louis Thirard et Alain Sanzio, *op. cit.*, p. 40.

²⁷⁰ La beauté de l'acteur n'est finalement pas suprême, car chaque spectateur peut avoir une définition propre de ce qu'est la beauté, et en l'occurrence, ne pas trouver l'acteur Björn Andrésen comme représentation ultime d'une beauté parfaite.

rencontre avec la passion amoureuse et le désir interdit éprouvé par le héros pour le jeune garçon. Dans le récit littéraire, on peut lire des phrases telles que : « Mais tout cela s'était déroulé avec tant d'expression, avec une discipline, un sens du devoir et une dignité si marqués » ou encore « les principes d'éducation qui semblaient régir l'habillement ».

Seulement, la mère attribue une attention particulière au fils et ne lui inflige donc pas des préceptes aussi sévères qu'aux filles :

Certainement, c'était une mère qui exerçait ici son empire, et elle ne songeait absolument pas à employer sur le jeune garçon la sévérité pédagogique qui lui semblait s'imposer vis-à-vis des jeunes filles.²⁷¹

Mince liberté qui permet sans doute au garçon d'avoir l'audace et le courage de jeter un regard au musicien dans le hall. Cependant, l'interdit moral dû à une éducation stricte est ancré dans le comportement de l'adolescent, et explicite dans la citation suivante ; savamment transposée à l'écran par le cinéaste italien :

Sur le visage cultivé et digne de l'aîné, rien ne trahissait l'émotion intérieure ; mais dans les yeux de Tadzio il y avait un air inquisiteur, une interrogation pensive, dans sa marche apparaissait une hésitation, il regardait vers le sol, il relevait gracieusement les yeux, et lorsqu'il était passé, quelque chose dans son attitude semblait dire que seule la bonne éducation l'empêchait de se retourner.²⁷²

L'amour coupable éprouvé par Aschenbach vient se heurter incessamment et violemment à toute la rigidité contenue dans les personnes, notamment la gouvernante, qui protègent de leur présence Tadzio :

²⁷¹ « Gewiß, es war eine Mutter, die hier waltete, und sie dachte nicht einmal daran, auch auf den Knaben die pädagogische Strenge anzuwenden, die ihr den Mädchen gegenüber geboten schien. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 99.

²⁷² « In der gebildeten und würdevollen Miene des Älteren verriet nichts eine innere Bewegung ; aber in Tadzio's Augen war ein Forschen, ein nachdenkliches Fragen, in seinem Gang kam ein Zögern, er blickte zu Boden, er blickte lieblich wieder auf, und wenn er vorüber war, so schien ein Etwas in seiner Haltung auszudrücken, daß nur Erziehung ihn hinderte sich umzuwenden. » *Ibid.*, p. 181.

L'attitude de cette femme était froide et mesurée ; l'arrangement de ses cheveux légèrement poudrés ainsi que la facture de ses vêtements, avaient cette simplicité qui marque le goût partout où la piété est une composante de la distinction.²⁷³

L'attirance d'un homme âgé pour un jeune garçon se dresse cela dit en tant qu'obstacle premier et le fait même que cette relation soit condamnable ôte toute possibilité aux deux personnages d'être réunis.²⁷⁴ Ils le sont souvent pourtant, réunis, d'un point de vue spatial. Effectivement, le récit filmique, conformément au récit littéraire, place souvent le personnage d'Aschenbach dans un même espace scénique²⁷⁵ que Tadzio. Pourtant, il réside toujours une barrière, quelque chose d'insurmontable qui ne permet jamais l'union réelle. Chez Thomas Mann, on trouve par exemple le terme « Schwelle »²⁷⁶ qui, comme le font remarquer Axel Nesme et Edoardo Costadura, prouve que « Tadzio demeurera toujours au-delà de la porte vitrée, visible et inaccessible à la fois ; ce seuil, [Aschenbach] ne le franchit sans doute qu'à la toute dernière page du livre. » où l'on peut lire :

Celui qui observait, là-bas, était assis, comme il l'avait été déjà la première fois où ce regard d'un gris crépusculaire, lancé en arrière depuis le seuil, avait rencontré le sien.²⁷⁷

Séquence que l'on voit dans le film et où l'on devine les phrases écrites par l'auteur germanique, tant le regard profond et lointain de l'éphèbe donne l'illusion de mettre fin à tous les obstacles qui se sont érigés contre cet amour interdit.²⁷⁸

²⁷³ « Die Haltung dieser Frau war kühl und gemessen, die Anordnung ihres leicht gepuderten Haares sowohl wie die Machart ihres Kleides von jener Einfachheit, die überall da den Geschmack bestimmt, wo Frömmigkeit als Bestandteil der Vornehmheit gilt. » *Ibid.*, p. 101.

²⁷⁴ Et en même temps, la notion même d'obstacle attise l'envie du héros de le dépasser, et renforce le sentiment passionnel. « Le thème majeur, autour duquel s'articule la plupart des films est la passion, qui, arrachant le héros à sa médiocrité quotidienne le jette dans une quête existentielle à laquelle il va tout sacrifier. » Paul-Louis Thirard et Alain Sanzio, *op. cit.*, p. 37.

²⁷⁵ « Cette éphémère union se retrouve dans *Mort à Venise* où le reflet de Tadzio rejoindra fugacement celui d'Aschenbach dans l'eau d'un canal. » *Ibid.*, p. 55.

²⁷⁶ Ce mot signifie « porte vitrée ».

²⁷⁷ « Der Schauende dort saß, wie er einst gesessen, als zuerst, von jener Schwelle zurückgesandt, dieser dämmergraue Blick dem seinen begegnet war. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 263.

²⁷⁸ « L'essentiel est donc bien cette liaison amour/désir/transgression qui s'oppose au schéma

L'impossibilité d'aller au bout de la passion constituerait la beauté tragique de la relation qui unit et désunit à la fois Aschenbach et Tadzio. La passion restée blanche contient une pureté rare. L'amour est alors ineffable car il ne peut être révélé, et car il ne doit pas, s'il veut préserver son caractère magique, rêvé, être consommé. Les personnages se positionnent dans un non-dit et communiquent par le regard, ce que la caméra de Visconti sût exprimer avec impact. Aschenbach se montre amoureux de l'image que représente Tadzio, et de ce fait, ne peut véritablement entrer en connexion directe avec lui. L'éphèbe n'est que représentation – image fantasmée voire fantasmagorique – de la beauté, de l'art, car « [...] Aschenbach crut ne jamais avoir rencontré, tant dans la nature que dans les beaux arts, spectacle aussi réussi. »²⁷⁹ Nous avons alors à l'esprit la notion de l'amour qui serait présente dans *La Recherche* et décrite de la manière suivante :

L'inscription de l'amour dans l'amour telle que Proust l'entend, savoir l'inscription au sens géométrique, annule, comme toute inscription, la spécificité de la figure même, l'amour. Répétition identique dans le différent, l'amour est inscrit dans l'icône de l'art.²⁸⁰

L'inaccessibilité de Tadzio, qui le rend d'autant plus désirable, et la non-consommation de cet amour qu'Aschenbach éprouve pour lui, réside également dans la constitution même du personnage de Tadzio qui se révèle ambivalent. Un réseau de signes entoure il est vrai le bel éphèbe, l'eau et son symbole l'entourent également, lui qui stagne à la place qui lui est assignée : celle d'androgynie, d'ange – funèbre – asexué. Il faut savoir que le récit premier de la création présente l'Homme en tant qu'androgynie :

Au niveau mystique, l'esprit est considéré comme mâle animant la chair, comme femelle ; c'est la fameuse dualité d'animus et d'anima.²⁸¹

convention/interdit/ordre établi. » *Ibid.*, p. 40.

²⁷⁹ « [...] daß der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte. » p. 97.

²⁸⁰ France Berçu, « L'icône ou le triptyque de l'imaginaire », *L'ARC*, *op. cit.*, p. 65.

²⁸¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, Bouquins, 1997, p. 614.

Rappelons que Platon, qui a exposé le mythe de l'androgynie dans *Le Banquet* a défini l'androgynie comme étant l'une des caractéristiques de la perfection spirituelle.

6.8.3. Divinité

Depuis le livre transposé à l'écran, Tazio est associé à l'angélisme, au divin. De nombreuses comparaisons ou métaphores le relient à des représentations mythologiques, le plaçant à un rang de demi-dieux, de figure mythique. Car l'éphèbe possède un pouvoir dont le lecteur de *La Mort à Venise* prend conscience un peu plus à chaque page. En effet, le narrateur de Thomas Mann lui prodigue sans cesse des caractéristiques se référant à la mythologie, à l'art, à la divinité. Luchino Visconti le traduit au travers, tout d'abord, du choix de l'acteur Björn Andrésen dont la chevelure teintée de blond et le visage ovale rappellent sans équivoque un angelot. La mise en scène, fidèle au récit littéraire, donne à Tazio assez d'espace pour développer son côté merveilleux et cette religiosité qui lui sont attribués dans le roman. L'on voit le garçon flâner au bord de l'eau, dans les halls de l'hôtel, tel un « ange de la mort » selon les termes de Visconti qui, en apercevant Andrésen pour la première fois dans les couloirs de l'hôtel eut cette révélation. Tout ce qui entoure le jeune garçon est de l'ordre de l'inaccessible, de l'impalpable, du mystère, c'est d'ailleurs ce dont Aschenbach serait épris. La divinité qui s'inscrit dans le personnage de Tazio était clairement décrite dans la nouvelle de Thomas Mann :

Il revenait en courant, semant l'écume sur l'eau qui lui résistait, qu'il frappait

de ses jambes et, la tête rejetée en arrière, il fendait les flots ; et de voir cette forme vivante au seuil de la virilité, gracieuse et sévère, les boucles ruisselantes, belle comme un dieu à l'âge tendre, s'avancer des profondeurs du ciel et de la mer, émerger de l'élément et lui échapper : ce spectacle suggérait des représentations mythiques, il était comme l'évocation poétique du commencement des temps, de l'origine de la forme et de la naissance des dieux.²⁸²

Pierre Brunel dans son analyse de *La Mort à Venise* explique : « Quand Tazio est Ganymède, Aschenbach tend à devenir Zeus, ou son messager. Quand Tazio est Hyacinthe, Achenbach est Apollon, ou Zéphyre, l'un des deux dieux. Le retour de Tazio à la condition de mortel est la chance de l'accès du grand écrivain à la divinité. »²⁸³ et compare l'éphèbe au « Génie pour le Prince dans le *Conte* de Rimbaud (*Illuminations*). »²⁸⁴ Toujours selon Pierre Brunel : « Ce Dieu auquel ressemble Tazio est nommé, et il n'est autre que celui dont Socrate entretenait Phèdre : Eros. »²⁸⁵ L'on ne peut affirmer que Luchino Visconti fasse ces références-là en traitant cinématographiquement le personnage de Tazio. Cependant, il est certain que la langueur mystique avec laquelle l'acteur, sous la direction du cinéaste, se déplace, le choix des costumes fidèles à l'esprit de l'ouvrage de Thomas Mann, l'absence quasi-totale de discours de Tazio, donnent à cet être une particularité fort visible, et le spectateur peut ressentir la divinité qui s'installe chez ce personnage dénué de parole, dont les seuls gestes indiquent l'appartenance probable au monde céleste.

²⁸² « Er kehrte zurück, er lief, das widerstrebende Wasser mit den Beinen zu Schaum schlagend, hintübergeworfenen Kopfes durch die Flut ; und zu sehen, wie die lebendige Gestalt, vormännlich hold und herb, mit triefenden Locken und schön wie ein zarter Gott, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer, dem Elemente entstieg und entrann : dieser Anblick gab mythische Vorstellungen ein, er war wie Dichterkunde von anfänglichen Zeiten, vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 123.

²⁸³ Pierre Brunel, *Transparences du roman : le romancier et ses doubles au XXe siècle : Calvino, Cendrars, Cortazar, Echenoz, Joyce, Kundera, Thomas Mann, Proust, Torga, Yourcenar*, Paris, Corti, 1997, p. 81.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 82.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.91.

9/ La mort

Il sentit que quelqu'un venait de mourir ; il sentit qu'il y avait eu là un immortel amour : au plus profond de son âme, quelque chose s'épanouit, et il pensa à l'amante invisible aussi immatériellement et aussi passionnément qu'à une musique lointaine.

STEFAN ZWEIG, *Lettre d'une inconnue*

6.9.1. Névrose

La névrose dont souffre Aschenbach, pensons-nous, s'apparente à une névrose d'angoisse, celle sans doute causée par le fait d'être confronté à lui-même, à travers ses doubles multiples. Une peur également d'être confronté à sa propre mort. Puis, celle de ne pas réaliser son fantasme, de ne pas pouvoir approcher l'amour, ni la beauté, ni la perfection. L'angoisse que génère le manque d'inspiration chez l'artiste, la recherche d'un absolu, d'un esthétique singulier, se révèle dans la nouvelle *La Mort à Venise*. Elle est montrée à l'image chez Visconti par séquences. Mais nous pensons qu'il y aurait une névrose d'angoisse doublée d'une angoisse obsessionnelle. Rappelons que la névrose s'apparente à une maladie mentale restant consciente dans l'esprit du sujet, même s'il est confronté à des troubles et parfois même à des obsessions.

La névrose du personnage de Gustav von Aschenbach se manifeste tout au long du film par intervalles réguliers. Nous la percevons à travers les comportements excessifs ou incompréhensibles, les élans de folie mis en scène par Luchino Visconti.

Dirk Bogarde exprime bien à travers son jeu d'acteur cet aspect névrotique du héros littéraire, à travers des rictus notamment ou autres expressions faciales exprimant l'émoi/désarroi du caractère/tempérament qu'il endosse. Le cinéaste épouse une fois de plus la vision du livre *La Mort à Venise* dont le narrateur décrivait le héros de la manière suivante :

Et renversé en arrière, les bras pendants, terrassé et plusieurs fois parcouru de frissons, il murmura la formule consacrée du désir – impossible ici, absurde, réprouvée, ridicule et pourtant sainte, digne de respect, même ici : « je t'aime ! »²⁸⁶

Cette scène, à laquelle s'ajoute des sueurs froides apparentes, est rigoureusement retranscrite dans le long-métrage *Mort à Venise* et le spectateur peut alors entrapercevoir la névrose mêlée d'amour qui frappe Aschenbach. L'abattement apeuré avec lequel il prononce ces mots déroutants surprend. La folie du héros littéraire portée à l'écran est montrée également à travers un comportement excessif, proche de l'hystérie dans les moments d'angoisse et quasi-obsessionnel lorsque le protagoniste poursuit Tadzio dans Venise. Nous remarquons d'ailleurs que cette névrose intervient, dans l'adaptation autant qu'au sein de sa source littéraire première, aux instants où le personnage semble se sentir désarçonné par les événements qui interviennent dans le récit, au point d'être pris d'une hypersensibilité, d'une incapacité à gérer les émotions qui l'envahissent. Ainsi, le départ raté de Venise décrit dans la nouvelle comme une « aventure bizarre et invraisemblable, embarrassante et comique : comme dans un rêve »²⁸⁷ plonge Aschenbach dans un état second allant de façon intermittente d'un sentiment de perplexité, d'incompréhension, à une sensation de bonheur anormale. Nous lisons chez Thomas Mann : « Une joie extravagante montait en lui, une incroyable gaieté lui secouait presque compulsivement la poitrine. »²⁸⁸ Aussi, la

²⁸⁶ « Und zurückgelehnt, mit hängenden Armen, überwältigt und mehrfach von Schauern überlaufen, flüsterte er die stehende Formel der Sehnsucht, – unmöglich hier, absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch, ehrwürdig auch hier noch : 'Ich liebe dich !' » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, *op. cit.*, p. 185.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 143.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 141.

stupéfiante scène de larmes que l'on voit dans l'adaptation filmique laisse perplexe tant l'intensité du sentiment paraît dépasser l'entendement.

Luchino Visconti eut l'audace d'insérer à ce moment précis du récit littéraire transposé en récit filmique, un personnage étrange dont la bizarrerie évoquerait celle que possède déjà Aschenbach. Rappelons que ces personnages extérieurs qui font leur apparition et qui gravitent autour du héros peuvent être vus comme des doubles du personnage principal lui-même. Pierre Brunel explique : « Thomas Mann, tenté par la forme du dialogue platonicien, l'évite pourtant par le recours au récit. Ce récit sera bien l'apparition aux côtés d'Aschenbach de son ombre. Mais peu importe ici qu'il fasse jour ou nuit. A tel moment du voyage, d'étranges personnages apparaissent. Ce sont autant de doubles d'Aschenbach. »²⁸⁹

Notons que certaines apparitions de personnages comme au début du long-métrage, sur le bateau, étaient déjà présentes dans le livre adapté. Le personnage à la gare qui apparaît chez Visconti, est par contre une invention. Le narrateur de Thomas Mann ne l'évoque pas. Pierre Brunel poursuit : « À chaque fois que le lecteur trouve un portrait dans ce roman, – le portrait d'un inconnu –, il doit se demander s'il n'entretient pas quelque rapport avec celui que Thomas Mann veut faire d'Aschenbach, et de l'écrivain en général. L'Étranger ressemble à Aschenbach en ce qu'il a de banal (stature moyenne, maigreur) [...] Cet Étranger n'est-il pas déjà un Hermès montant de l'Hadès comme dans le poème 'Orphée, Eurydice, Hermès' ? ».

Enfin, toujours selon Pierre Brunel: « Ces doubles successifs sont des figures de lui-même qu'il a refoulées en lui (et ce refoulement est déjà générateur d'angoisse), des figures de la mort ou de la pensée de la mort. Il a voulu les écarter dans sa conquête sur la fragilité, mais elles reviennent le hanter dans des visions où le cauchemar le dispute à la fascination. »²⁹⁰ L'auteur parle clairement de « délire ».

²⁸⁹ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 68.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 77.

Nous pensons qu'il existerait chez le personnage littéraire de Gustav von Aschenbach, mais également chez son double filmique, une fatalité névrotique. Que l'on retrouve d'ailleurs au sein de l'œuvre de Luchino Visconti, dans *Les Damnés*. Effectivement, et cela fut souligné dans de nombreuses études sur le cinéaste, un Aschenbach présent dans ce film relie le héros principal de Mann à la lignée du mal, à la famille des « damnés ».

6.9.2. Asexualité

Luchino Visconti a restitué à travers le film *Mort à Venise* le caractère singulier du personnage de Thomas Mann, Gustav von Aschenbach. L'emploi des principes de féminité et de masculinité circulant autour d'un carré sémiotique permet au spectateur d'observer les changements, parfois radicaux, qui s'opèrent chez le héros interprété par Dirk Bogarde. En effet, nous pensons que le réalisateur a emprunté la technique sémiologique du « rectangle de Greimas ».²⁹¹ Le rectangle, appelé « carré sémiotique », contient donc quatre thèmes le long desquels le personnage se déplace. Dans le cas présent, il s'agit d'une paire de concepts initiaux composée de principes fondamentalement opposés²⁹² : masculin/féminin. Ainsi, au fil de l'adaptation

²⁹¹ Rectangle sémantique permettant de classer deux concepts opposés et de créer, à partir de ces deux premiers principes, deux « méta-concepts ». « Le modèle de Greimas ne décrit pas des personnages mais des fonctions du récit qu'il dénomme 'actants' et qui sont des sphères d'action, d'où l'idée qu'un seul actant peut être occupé par plusieurs tenants de l'action et qu'un seul personnage peut lui-même englober plusieurs actants. » par Pierre Jenn, *Techniques du scénario*, Paris, Fémis, 1991, p. 21.

²⁹² On ne peut rappeler le caractère antithétique de ces deux principes sans en évoquer la complémentarité.

cinématographique, Aschenbach s'achemine vers une identité perdue, quête l'obligeant à traverser les différentes étapes qui constituent le carré sémiotique évoqué. Nous trouvons que le personnage dans le long-métrage passe sans cesse d'un stade de féminité ou de masculinité à un autre, diamétralement opposé.

Nous voyons l'artiste débiter par l'étape de non-féminin ; la féminité étant exprimée par un premier plan filmique sur Venise et ses eaux²⁹³. La fébrilité du compositeur et son manque d'assurance palpables donnent l'impression d'être face à un être sans âge précis, asexué. Aschenbach, figure de l'ambivalence, est touché par un mal qui le ronge, une mort annoncée, et vacille, tous les quatre chapitres²⁹⁴ du film, entre des sentiments ambigus, des gestes maladroits, des paroles fantasmées ou non. Pourtant, après l'arrivée à Venise, les gondoliers sont confrontés à un personnage pleinement masculin, qui a retrouvé toute sa verve et sa virilité²⁹⁵. Cette séquence fait alors écho aux chapitres 11 et 19 du film lors desquels il adopte le même comportement, celui d'un aristocrate irrité, qui compte s'imposer et se faire respecter. Mais, sa masculinité est vouée à s'éteindre, comme le prouve le début du chapitre 23 du film, où l'on aperçoit le reflet d'Aschenbach dans les eaux marécageuses de la ville, l'image d'un pantin désarticulé, exagérément maquillé, près d'un gouffre sans fond.

Si nous nous référons toujours au carré sémiotique, nous pouvons constater que l'enchaînement des séquences et de leur signification coïncident. L'arrivée à l'hôtel marque le retour du doute et de l'hésitation qui s'emparent, par périodes à l'écran, du héros. Il est à l'étape de non-masculin. L'artiste est une fois de plus en position de faiblesse et de renoncement. La visite à la maison close, après la scène de filature de Tadzio, pourrait faire également partie du cycle non-masculin car le musicien doit prouver sa virilité. La rencontre avec Esméralda, en tant que double de l'éphèbe, marquerait l'accomplissement d'un acte charnel. Mais nous pouvons au contraire songer qu'en consommant cet amour avec la belle jeune femme, Aschenbach retrouve une masculinité maintes fois perdue.

²⁹³ La ville, personnage éponyme est une héroïne à part entière dans *La Mort à Venise* et son adaptation filmique. La mer qui l'entoure et l'occupe lui confère un peu plus cet aspect féminin, l'eau étant un symbole de fertilité, de maternité.

²⁹⁴ Les chapitres sont ceux dont le découpage est établi dans le dvd *Mort à Venise*, Warner Bros, 2005.

²⁹⁵ Dans le roman, Aschenbach montre sa force et sa ténacité par une série d'impératifs et de négations.

Le protagoniste connaît après cela une période féminine. Il en est sujet notamment au chapitre 5 du film, dès son arrivée à l'Hôtel des Bains. Lorsqu'il accède à sa suite privée, l'un de ses premiers gestes est d'ouvrir la fenêtre donnant droit sur la plage. Le symbolisme de l'eau peut donc à nouveau être pris en considération. De plus, l'apparition brutale du personnage imaginaire Alfried donnerait lieu à une conversation irréaliste entre un Aschenbach féminisé et sa part masculine représentée par ce que nous pourrions nommer de 'projection mentale'. En outre, l'accomplissement de cette féminité paraît atteindre son apogée lors de la discussion rêvée ou réelle que le musicien entretient avec Tadzio. Le discours succinct proféré par l'artiste, prédiction aux accents funestes, se révèle être à l'écran une brève déclaration d'amour pourtant intense, à la hauteur de la beauté magistrale de « Tadziou ». L'émotivité profonde d'Aschenbach jaillit à nouveau. On se remémore alors le chapitre 9 de l'adaptation cinématographique où le quinquagénaire se délecte de la présence du divin adolescent tout en savourant des fraises, épisode fidèle à la nouvelle de Thomas Mann.

Les sensations qui s'emparent de l'artiste sont autant visibles à l'écran qu'entre les lignes de l'auteur allemand. L'émoi fait naître une douce ivresse, un léger rougissement de la chair, nés de la confusion de l'écrivain devenu compositeur sous l'œil de la caméra viscontienne. Le plaisir mêlé d'une timide gêne confirme la féminité sous-jacente de Gustav von Aschenbach. Cette sensibilité à fleur de peau, on la retrouve en suivant le carré sémiotique qui nous mène à la scène du chapitre 15 où le héros rejoint l'hôtel du Lido et dont le sourire esquissé rappelle celui qui orne son visage empreint de jeunesse, à la plage. Par ailleurs, l'énergie créatrice de l'eau permet au personnage de retrouver l'inspiration, Tadzio participant grandement à cela.

Le parcours d'Aschenbach, que nous pouvons nommer d'initiatique', continue. Au chapitre 6 du film, il semble parcourir à nouveau l'étape du non-féminin. Une séquence présente le héros viscontien se préparant pour rejoindre le salon principal de l'hôtel à l'heure du repas, un brin fringuant. La minutie avec laquelle le personnage se brosse la moustache, le soin qu'il apporte au choix de sa tenue vestimentaire rappelle, nous l'avons fait remarquer, la préparation du corps et des appareils à laquelle s'adonne méticuleusement le dandy. Le comportement d'Aschenbach, dans le livre et le film, peut nous faire également penser à celui d'un libertin. Chez Thomas Mann, le terme

« libertinage » est cité à la page 57 de notre édition. Le narrateur précise d'ailleurs qu'il s'agit uniquement d'un « stade intermédiaire ». Le « stade intermédiaire », nous le retrouvons lors de la séquence durant laquelle le héros se rend, dévasté, chez un barbier qui le maquille peu après. Intervient donc également la notion de travestissement représentée à quelques reprises par des locaux aux allures burlesques et par Aschenbach lui-même.²⁹⁶ Et c'est avec cette figure fardée que Gustav von Aschenbach fait face à une mort bien réelle, transposée avec justesse par Visconti. Le visage cadavérique qu'il arbore à la fin du long-métrage n'est plus de l'ordre de l'opposition féminin/masculin mais des principes de vie et de mort. La boucle se referme pour Aschenbach sur l'étape du non-féminin, celle où le héros s'adonne à des plaisirs simples, efféminé sans jamais l'être entièrement. C'est là qu'il perd la vie et accède enfin au désir sublimé, à l'éternel féminin.

6.9.3. Éternité

Nous remarquons que l'adaptation cinématographique de l'œuvre littéraire de Thomas Mann *La Mort à Venise* comprend un changement significatif, primaire. Celui du changement de titre. Luchino Visconti supprime le pronom personnel « la » et donne à son film le titre *Mort à Venise*. Par conséquent le thème de la mort abordé semble plus général, comme s'il contenait une notion d'absolu. Ainsi, Tadzio, d'après nous, ne serait pas seulement l'ange guidant Aschenbach vers le paradis céleste. Tadzio serait l'image même de l'éternité. Certes, dans le récit filmique, parallèlement à la nouvelle

²⁹⁶ Le visage fardé du musicien semble convoquer celui de Madame de Merteuil visible dans l'adaptation de Stefan Frears du roman de Laclos *Les Liaisons dangereuses*.

écrite par l'auteur allemand, le personnage androgyne a une fonction particulière, celle d'accompagner le héros vers la vérité, celle de sa mort. Néanmoins, le long-métrage paraît associer Tazio à la mort dans son universalité.

Et l'éternité qui s'inscrit en Tazio, à travers le jeune acteur Björn Andrésen, s'exhale à la toute fin de la pellicule. Il est vrai que la scène relate parfaitement le récit littéraire :

De nouveau il se tint immobile pour scruter le lointain. Et soudain, comme sous l'effet d'un souvenir, d'une impulsion, il tourna le buste, une main sur la hanche, d'un beau mouvement pivotant sur sa base, et par-dessus l'épaule regarda vers le rivage.²⁹⁷

Pourtant, l'image semble ajouter une valeur supplémentaire au texte de Thomas Mann, car voir le Tazio de Visconti s'enfoncer dans la mer, c'est comme entrapercevoir l'accès à l'illimité. « L'ange de la mort » se transforme en passeur d'âme et plus encore. Il transcende le concept de mort vers celui de l'existence hors du temps. L'appareil photo, évoqué dans le texte littéraire, est retrouvé sur la plage des Bains, sous l'œil de la caméra de Visconti. Le temps retrouvé est là. Le temps devient infini, et c'est Tazio qui montre le chemin de l'immensité, de l'étendue terrestre entrant en communion avec l'étendue céleste.

Il semblerait que, lorsque Tazio filmé par Visconti tend le bras, le temps s'arrête, cesse de fuir, cesse d'exister. L'absence de vie laisse place à la mort suprême, tout en laissant la puissance de l'élément marin et du soleil traverser l'œil de la caméra et envahir le spectateur de sa force insondable. Il faut signaler par ailleurs que, comme l'a fait remarquer Pierre Brunel, Aschenbach serait un double de Tazio. Peut-être devient-il Tazio en mourant et accède-t-il de ce fait à une éternité ponctuelle. Et la beauté de Tazio contient une certaine impression d'éternité car rappelons que depuis « les temps les plus reculés, la beauté est ce qui nous rapproche de l'absolu, du sublime, et elle a toujours été célébrée, au point de bien souvent côtoyer le mythe. »²⁹⁸

²⁹⁷ « Und plötzlich, wie Under einer Erinnerung, einem Impuls, wandte er den Oberkörper, eine Hand in der Hüfte, in schöner Drehung aus seiner Grundpositur und blickte über die Schulter um Ufer. » Thomas Mann, *La Mort à Venise*, op. cit., p. 263.

²⁹⁸ Willy Pasini et Maria Teresa Baldini, *Les Sept avantages de la Beauté*, traduit de l'italien par

L'efféminé Tazio nous fait penser à la déesse Mnémosyne : « L'eau de Mnémosyne avait pour effet de préserver, dans l'âme de l'initié, l'empreinte du souvenir qui laissait en lui la vision de la réalité primordiale ; le contact avec l'au-delà lui avait apporté la révélation du passé et de l'avenir. Si dans l'Antiquité grecque la mémoire est ainsi exaltée, c'est en tant que puissance réalisant la sortie du temps et le retour au divin ». ²⁹⁹

Nous pensons aux paroles de Thomas Mann concernant l'un de ses premiers voyages en Italie : « J'ai connu les deux visages de la mer éternelle, la torpeur et la fureur, j'ai vu jouer le soleil sur son azur, la lune sur les ténèbres de son sommeil, et des heures durant je l'ai vue faire rage parmi les sifflements du vent et les claquements de voile, quand la proue du navire, s'enfonçant dans l'eau et se cabrant, fendait les vagues rebroussées par la tempête et que tout l'avant du bateau était inondé d'écume blanche. » ³⁰⁰ Mais surtout, nous nous souvenons des vers de Rimbaud extraits d'*Une saison en enfer* :

Elle est retrouvée !
Quoi ? L'éternité.
C'est la mer mêlée
Au soleil.
Mon âme éternelle,
Observe ton vœu
Malgré la nuit seule
Et le jour en feu. ³⁰¹

Tazio mêlé au soleil et à la mer, c'est l'image même de l'éternité. Et Aschenbach le contemplateur, c'est celui qui accède au temps retrouvé.

Jacqueline Henry, Milan, Odile Jacob, 2005, p. 96.

²⁹⁹ Serge Nicolas, *La Mémoire*, Paris, Dunod, 2002, p. 8.

³⁰⁰ Thomas Mann, *Être écrivain allemand à notre époque*, op. cit., p. 81.

³⁰¹ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, Une saison en enfer, Délires II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972, p. 110.

Troisième partie :
La Fatalité

Chapitre VII
L'inéluctable

1/ L'*anankè*

Il y a quelques années qu'en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une de ces tours ces mots gravés à la main sur le mur :

ΑΝΑΓΚΗ

VICTOR HUGO, *Notre-Dame de Paris*

7.1.1. Définition

L'« *anankè* » terme grec qui signifie « nécessité » nous paraît occuper une place privilégiée dans l'œuvre filmique de Luchino Visconti. Il semble alors utile de s'attacher à cette notion de fatalité revêtant plusieurs formes au sein du cinéma viscontien. Cette fatalité s'inscrirait en effet comme un véritable leitmotiv.

La fatalité peut être définie ainsi : « destin, force occulte qui, selon certaines doctrines, règle d'avance et d'une façon irrévocable tous les événements ; destinée inévitable. (personnifiée par les *Erinnyes*, *Tyché*, chez les Grecs, *Fatum* ou les Parques chez les Romains, la fatalité a joué un rôle important dans la religion et la littérature de l'Antiquité classique, le mythe de la fatalité se retrouve dans de nombreuses légendes, comme celles des Atrides, d'Œdipe ou de Crésus.) » ou encore comme un « concours

de circonstances imprévues et inévitables ». Ses synonymes sont donc destin : « divinité, volonté surnaturelle à laquelle on attribue le déroulement fatal des événements », destinée : « détermination préétablie des événements », étoile : « astre considéré comme influençant la destinée », sort : « puissance qui préside aux événements dont la cause ne peut être déterminée // condition d'une personne, résultant des événements heureux ou malheureux // hasard auquel on s'en rapporte pour décider d'un choix // paroles, gestes par lesquels, suivant une croyance superstitieuse, on peut produire des effets malfaisants. »³⁰²

La fatalité se trouve décrite dans de multiples œuvres littéraires, voici de quelle façon *Destinées* de Vigny l'évoque :

Depuis le premier jour de la création,
Les pieds lourds et puissants de chaque Destinée
Pesaient sur chaque tête et sur toute action.³⁰³

L'homme écrasé par sa fatalité individuelle, celle rattachée à chaque être, se débat pour s'extraire des affres de la vie, en vain. Le chœur de la pièce de Sophocle *Ajax*, l'exprimait quant à lui en ces termes :

Ce mal te vient des dieux, c'est sûr.
[...] Lève-toi, sors de ta retraite
obstinée et de ce loisir plein de tourments !
Le ciel t'a envoyé des fureurs qui t'embrasent,
tandis que l'impudence hostile, au gré du vent,
se propage, – et rien ne l'arrête.³⁰⁴

Le destin de l'homme, « sa fatalité » est irrévocable. Marcel Conche dans son ouvrage *Temps et destin* définit de la manière suivante cette notion :

³⁰² *Encyclopédie Larousse, op. cit.*, p. 138/139.

³⁰³ Alfred de Vigny, *Œuvres poétiques*, Paris, Flammarion, 1978, p. 191.

³⁰⁴ Sophocle, *Théâtre complet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 38.

La notion de « destin », en effet, signifie que des événements ne peuvent manquer d'arriver quoi que nous fassions ; elle signifie l'absence totale à leur égard de possibilité d'agir, la limitation absolue de notre action et de notre puissance.³⁰⁵

La fatalité impose les événements à l'individu tout en limitant son champ d'action. Le destin devient la causalité de l'existence humaine :

Que signifie, d'une manière générale, la notion grecque d'un destin inéluctable, même pour les dieux ? Simplement ceci, semble-t-il, qu'il y a ce contre quoi nul être ne saurait lutter : les lois mêmes de l'être et de son être. Il y a avant tout le don initial qui nous est fait d'être ce que l'on est, et ce don nous *destine*, c'est-à-dire nous limite – car si *moira* signifie « part », il faut reconnaître, dans l'idée de « destin », l'idée de « limitation ».³⁰⁶

Plus encore, selon l'idée d'*anankè*, l'homme serait soumis à une double fatalité, un double destin qui le guiderait avec une puissance insondable :

L'homme est donc assujéti à un *double destin*. a) Il y a d'abord le fait premier de l'écoulement de son être : l'instant que je vis ne demeure pas mais se dérobe et fuit. Il y a un échappement continu de moi à moi-même, et cela par une opération qui n'est pas la mienne [...] b) Mais ensuite, il y a mon destin comme mortel. Pourquoi ne pourrais-je, malgré ma nature temporelle vivre indéfiniment ? Il n'y a pas d'absurdité à cela. Seulement, je meurs. La mort est de l'ordre du fait.³⁰⁷

Pour les Antiques, cette force provient d'une instance supérieure : les divinités. D'après leurs préceptes, les dieux gèrent l'existence des Hommes qui s'avèrent être dépassés par le cours des événements et leur fatalité irrévocable. Les auteurs gréco-latins donnent à travers leurs écrits, leurs pièces théâtrales notamment, des définitions précises de l'idée de fatalité. À travers le destin de leurs héros, à travers les chants du chœur, l'on peut

³⁰⁵ Marcel Conche, *Temps et destin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 46.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 73.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 126/127.

comprendre l'intensité, le pouvoir implacable du destin :

Déjà chez Eschyle, le chœur méditait très souvent sur la justice divine ; il la montrait à l'œuvre et nous interdisait de voir l'action en cours selon une autre perspective. Tous les textes d'Eschyle que l'on aime à citer, à propos des cheminements de cette justice divine sont empruntés à des chants du chœur.³⁰⁸

Les penseurs modernes ont étudié le thème de la fatalité, condition à laquelle l'homme doit se soumettre. Isabelle Smadja décrit, dans son ouvrage *La Folie au théâtre*, un fait intéressant rattaché à la pièce *En attendant Godot* de Beckett :

Ainsi, lorsqu'au lever du rideau, Estragon, après de vains efforts pour enlever sa chaussure, constate : « Rien à faire », Vladimir prolonge la formule d'Estragon par « Je commence à le croire ». Mais, si pour l'Estragon la formule vaut pour les chaussures, pour Vladimir en revanche, le « rien à faire » s'applique à la croyance métaphysique en l'impuissance de l'homme.³⁰⁹

De tout temps, il y eut cette croyance en un destin particulier attribué à chacun, à chaque civilisation. Luchino Visconti, au cœur de ses adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires fait naître la notion de fatalité. Ses acteurs incarnant des personnages romanesques ou théâtraux sont alors pris dans un tourbillon auquel ils ne peuvent échapper. Héros et héroïnes au destin tragique, certains subissaient déjà la colère des dieux dans l'ouvrage littéraire adapté, ils la subissent d'autant plus dans l'adaptation filmique. Le cinéaste italien semble effectivement avoir décelé en chaque ouvrage qu'il adapta la notion de destin qui s'y dessinait afin de la faire resurgir au cinéma. Parfois invisible, elle apparaît à l'écran. La fatalité imbiberait donc chaque transposition au cinéma d'une œuvre littéraire signée par Visconti. Cette fatalité recouvre cependant différents aspects, différents visages. Tantôt présente pour accentuer le dramatisme du scénario filmique, tantôt présente pour énoncer l'idée

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 55/56.

³⁰⁹ Isabelle Smadja, *La Folie au théâtre*, Paris, PUF, 2004, p. 79.

même de destin qui assujettit l'homme, rattaché malgré lui à une destinée impitoyable, elle se déploie sous nos yeux de spectateurs et ceux des personnages viscontiens, assujettis à leur destinée. Effectivement, plusieurs personnages chez Visconti possèdent en eux la caractéristique du héros tragique associé à un destin dont il ne réussit à se défaire.

7.1.2. Mythologie

La fatalité comme synonyme de destin puise en grande partie ses sources dans la mythologie gréco-latine. Elle se trouve associée aux Parques³¹⁰ qui sont les déesses détentrices du bonheur ou du malheur des hommes sur Terre. Elles se présentent comme les trois filles d'Erèbe et de la Nuit. Clotho, Lachésis et Atropos jonchent ainsi la vie de l'individu, de sa naissance à son décès, chacune se plaçant aux étapes cruciales de l'existence. Clotho file le destin dès la venue au monde, Lachésis le mesure avec une baguette et selon la mythologie gréco-latine, préside le mariage. Enfin, Atropos tranche le destin et supervise la mort.

Dans le cinéma de Visconti, en particulier les adaptations d'ouvrages littéraires à l'écran, l'aspect mythologique rattaché à la notion d'*anankè* paraît fort présent. Les thèmes abordés à travers ces œuvres filmiques comportent l'idée d'un destin omniprésent. Néanmoins, certaines séquences, notamment dans *Les Nuits blanches*, nous rappellent l'image des Moires, plus communément appelées les Parques. En effet,

³¹⁰ Elles sont appelées Moires dans la tradition grecque.

la grand-mère de l'héroïne Natalia dont le métier est tisseuse de tapis, fait étrangement penser à une fileuse de destin. Notons que la grand-mère est aveugle, ce qui lui confère nous semble-t-il des aspects reliés à l'art divinatoire. Comme Tirésias, sans doute connaît-elle le destin et en possède-t-elle les clés. Par sa présence, elle marquerait l'existence d'un destin irrémédiable auquel sa petite fille est confrontée. Aussi, Natalia ne semble point être destinée à Mario, héros avec lequel elle a pourtant de nombreuses affinités. Peu importe les qualités qui les unissent, leur rencontre n'a pas d'impact sur le destin qui se profile pour elle, Visconti met cet aspect du livre en avant.

Nous observons alors que le personnage interprété par Jean Marais apparaît dans une scène où la grand-mère tisse le fil, signe, selon nous, que sa petite fille est destinée à cet homme, même si elle ne paraît pas être faite pour lui. La complicité avec le jeune Mario n'a, une fois de plus, aucune prise sur ce destin en action. La grand-mère, par le jeu d'épingles auquel elle est associée dans le livre et dans le film, prédit et scelle en quelque sorte le destin de sa descendante.

Dans la nouvelle de Dostoïevski, nous lisons : « [La vieille dame] tisse tout et tous dans son canevas, comme des mouches dans une toile d'araignée »³¹¹ ce qui fait appel au symbolisme de l'araignée :

Tisseuse de la réalité, elle est donc maîtresse du destin, ce qui explique sa *fonction divinatrice*, très largement attestée de par le monde.³¹²

Visconti capte dans l'ouvrage littéraire selon nous cette notion de fatalité dont il a pleinement conscience et qu'il transmet avec fidélité à l'écran.

³¹¹ Fédor Dostoïevski, *op. cit.*, p. 34.

³¹² *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 61.

7.1.3. Tragédie

Le cinéma de Visconti a souvent été qualifié de théâtral, et ce à juste titre, en majeure partie à cause de l'aspect dramatique qu'il apporta à ses créations et des intrigues mises en scène où naissent des événements tragiques. L'idée de fatalité s'avère bien présente dans l'imaginaire du cinéaste italien et il nous semble que les textes antiques où règne la notion de destin soient imprimés dans son esprit de metteur en scène. Rappelons les caractéristiques de la tragédie grecque :

Pour commencer par un trait extérieur, bien attesté hors de la tragédie, on rencontre, pour cette période une tendance marquée à chercher pour tout des excuses et des justifications. Or cela apparaît aussi dans la tragédie. C'était indiscutablement une des habitudes du temps : on cherchait toutes les circonstances pouvant se prêter à cet usage ; la rhétorique, mise à la mode par les sophistes, se vantait d'en communiquer les moyens, et les plaidoyers, dans les procès, y avaient sans cesse recours. En fait, on venait d'inventer là ce que nous appelons les « circonstances atténuantes ».³¹³

La pitié et la terreur créées par l'auteur permettent de produire un élan³¹⁴ d'empathie mêlée d'effroi, ces deux notions étant la clé d'une tragédie réussie, un drame sachant provoquer de l'émotion chez le lecteur/spectateur :

La tragédie grecque, dans sa structure si particulière et avec cette étrange habitude d'introduire à tout instant « les mortels » et « l'humanité », tend à produire exactement cette forme de pitié. Le sentiment tragique suppose, en effet, que tous les drames montrés au théâtre sont directement en rapport avec la condition humaine : à la fois très éloignés de nous et très proches, à

³¹³ Jacqueline de Romilly, *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Belles Lettres, 1995, pp. 62/63. Les guillemets sont de l'auteur.

³¹⁴ Du *movere* et du *pathos*.

la fois une exception et l'effet d'une nécessité.³¹⁵

Chez Visconti, le sentiment de pitié, ou de terreur, se fait ressentir, comme si le cinéaste souhaitait placer en avant la nature sordide de l'homme, pointer l'objectif sur la condition humaine de ses héros tragiques. Tel un poète de l'ère antique, Luchino Visconti, à travers sa mise en scène mais également sa constante implication et participation autour des scénarios des œuvres littéraires qu'il adapta au cinéma, montre au lecteur la fatalité de l'Homme, sa tragédie :

Pourquoi le poète insiste-t-il tant sur ces dilemmes et ces revirements, sinon parce qu'ils traduisent le tragique de la condition humaine ou au moins la fragilité du héros tragique. Œdipe cherchait à tourner la volonté divine et par là se jetait à sa merci : l'Agamemnon d'Euripide accepte, refuse, essaie, renonce : il est pris au piège que lui tendent ceux qui l'entourent ; et le pathétique de sa faiblesse humaine, déchirée de passions contraires.³¹⁶

Nous pouvons nous demander si Visconti dénonce une fatalité venant des dieux, d'une instance supérieure, métaphysique, ou s'il s'agit de la fatalité propre à la condition humaine. Il s'agirait effectivement, et cet élément se trouve multiplié et identifiable grâce au réalisme que le réalisateur apporte à ses œuvres filmiques, d'une fatalité plus « sociétale » que divine. Un peu à la manière de Sophocle dont les personnages possèdent une liberté face à leur destin qui n'est pas infligé par les dieux mais seulement par eux-mêmes. Visconti rend tragique la destinée humaine de bon nombre de ses personnages issus d'œuvres littéraires. Il nous montre que la fatalité réside en chacun de nous et que la société pose les jalons d'une loi indestructible émanant des mortels.

Toutefois, nous pensons qu'un aspect métaphysique plane sur les adaptations cinématographiques de Visconti. Dieu semble avoir placé son empreinte dans certaines scènes lors desquelles l'idée du tragique rejoint celle que l'on retrouve chez Homère :

³¹⁵ Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 59.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

Les héros d'Homère sont destinés absolument à la mort et au malheur, cela sans aucune espèce de recours : non seulement l'homme, en effet, mais *les dieux* sont établis impuissants contre le destin. Toute espèce d'espoir est donc supprimée de ce côté. Celui qui reconnaîtrait ne rien savoir au sujet des dieux pourrait nourrir quelque espoir ; mais lorsque les dieux sont connus, et connus impuissants, il n'y a plus aucune possibilité d'espoir. La chute et le destin de Troie sont irrémédiables. Les dieux eux-mêmes n'y peuvent rien changer.³¹⁷

Un vent de folie souffle par ailleurs sur la plupart des œuvres filmiques du comte de Modrone. Une folie rattachée à la fatalité qui pèse sur certains personnages, notamment sur la fragile Nadia dans *Rocco et ses frères*, dont l'expression du malheur est dissimulée sous une paire de lunettes noires :

Des Grecs à nos jours, le théâtre a, face à la folie, pris le parti de matérialiser ce qui existe dans notre imaginaire sous forme symbolique, de prendre à la lettre ce qui est dans l'esprit : au théâtre, le « fou », à la vue troublée par son délire, est aveugle ou, de la cécité, porte le voyant substitut : des lunettes noires [...] Porter des lunettes noires au lieu de s'aveugler, c'est prendre acte du caractère certes tragique mais aussi absurde de l'existence.³¹⁸

Elle reste le personnage viscontien qui possède le plus de recul par rapport à l'existence fatale de l'homme ; elle annonce d'ailleurs dans le film avec clairvoyance sa propre mort. Visconti fait porter à Nadia, anciennement Wanda dans le roman de Testori *Le Pont de la Ghisolfa*, un regard sur la condition humaine assez juste, empreint de noirceur et de compassion.

Le tragique chez Visconti s'exprime en outre à travers les thématiques choisies puis étudiées. L'idée même d'adapter le roman D'Annunzio *L'Intrus* évoquait déjà la notion de tragique, de drame familial et de descendance maudite voire totalement

³¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

³¹⁸ Isabelle Smadja, *op. cit.*, pp. 26/48.

anéantie :

Le théâtre a ici valeur de psychodrame : il permet d'aborder un traumatisme terrible, l'assassinat d'un enfant né d'un inceste, d'une manière incontestable mais indirecte, sans qu'un échange de propos ne soit nécessaire [...] On comprend pourquoi des thèmes comme l'infanticide et la folie sont si présents au théâtre : si certains comportements ou certains actes constituent un obstacle indépassable à une communication par le langage, au théâtre en revanche ils sont susceptibles d'une mise en scène qui, tout en se jouant du langage, rend possible le déroulement d'une histoire.³¹⁹

L'infanticide pousse à l'un de ses degrés les plus élevés le 'drama' ; le filmer renforce davantage son aspect tragique.

Le tragique se définit par un genre dramatique, le poème, faisant intervenir le mythe ou l'histoire :

Poème dramatique, dont le sujet est le plus souvent emprunté à la légende ou à l'histoire, mettant en scène des personnages illustres, et représentant une action destinée à provoquer la pitié ou la terreur par le spectacle des passions humaines et des catastrophes qui en sont la fatale conséquence.³²⁰

Un genre que l'on retrouve chez Visconti où les événements funestes cotoient l'aspect historique. *La Terre tremble* relate, par exemple, un événement terrible inscrit dans une réalité socio-historique.

³¹⁹ *Ibid.*, pp. 119/121.

³²⁰ *Encyclopédie Larousse trois volumes couleurs, op. cit.*, p. 884.

2/ Déterminismes

Œdipe au chœur

Étrangers, j'ai commis mes crimes : je les ai
Commis ; mais – je l'affirme à la face du ciel –
à ces crimes ma volonté n'eut point de part.

SOPHOCLE, *Œdipe à Colone*

7.2.1. Psychologique

Il convient de donner une définition précise et détaillée du terme « déterminisme » d'un point de vue psychologique pour commencer :

Conception selon laquelle tous les phénomènes sont déterminés par des causes. Dans une forme philosophique extrême, le déterminisme affirme que tout événement présent ou futur se trouve contenu dans ses causes antérieures, elles-mêmes réductibles à un événement premier, à partir duquel il pourrait, en principe, être prévu. Dans une forme beaucoup moins ambitieuse, le déterminisme, qui est postulat de ce que la nature n'obéit pas au caprice, mais à un ordre de causalité, guide toute démarche scientifique.³²¹

Plus communément, la notion de déterminisme qualifie les causalités destinant un

³²¹ Roland Doron et Françoise Parot, *Dictionnaire de psychologie*, Paris, Quadrige/PUF, 2003, p. 205.

sujet :

La fréquente qualification du déterminisme en psychologie (déterminismes biologique, culturel, génétique, environnemental, etc.) trahit un autre type de débat entre partisans de diverses catégories de causes, tenues pour dominantes, voire exclusives.³²²

L'ouvrage littéraire adapté par Visconti au sein duquel nous retrouvons la notion de déterminisme de manière appuyée se révèle être *L'Intrus* de D'Annunzio. Il est vrai que le roman recèle des évocations aux événements ayant conduit Tullio Hermil à agir, à être l'homme qu'il devint, à opter pour des comportements morbides. Des troubles psychiques sont évoqués dans le roman, une dégénérescence certaine :

Aussitôt que je l'eus fait, sous l'impulsion de cette espèce de surexcitation inconsciente qui, dans la vie, accompagne tous les actes décisifs, je me trouvai singulièrement soulagé par la vue de la tournure déterminée que prenaient les événements. Le sentiment de ma propre irresponsabilité, de la nécessité de ce qui allait arriver encore, devint en moi très profond.³²³

Nous observons l'emploi du terme « déterminée » qui corrobore notre thèse selon laquelle l'œuvre de D'Annunzio, et par extension celle de Luchino Visconti, est imprégnée du concept de déterminisme, d'actes inconscients³²⁴ régis par des causes extérieures à la volonté du héros. Notons que la présence du mot « nécessité » dans l'exemple cité ci-dessus renforce cette idée de déterminisme infaillible et fait appel à la fatalité dans laquelle Tullio Hermil se trouve emprisonné. Le narrateur de Gabriele D'Annunzio commente à nouveau cette expérience :

Mon âme – je le jure – avait sincèrement pleuré sur cette catastrophe. Mais comment empêcher un phénomène nécessaire ? Comment éviter l'inévitable ?

³²² *Ibid.*, p. 206.

³²³ Gabriele D'Annunzio, *L'Intrus*, traduction de Georges Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, 1892, p. 33.

³²⁴ L'influence psychanalytique est incontestable.

C'était donc un grand bonheur qu'après la mort de l'amour, causée par la fatale nécessité des phénomènes, et par conséquent sans faute de personne, nous puissions encore vivre dans la même maison, attachés par un sentiment nouveau, qui n'était peut-être pas moins profond que l'ancien et qui, à coup sûr, était plus haut et plus singulier.³²⁵

Cette fois, le terme « fatal » est explicitement cité. L'isotopie présente dans le passage annonce une fatalité, dans toute sa négativité, contrairement au destin heureux qui pourrait sourire au héros. Le début du roman se transforme en prémonition car il invoque la fin tragique de l'histoire.

La première séquence du film *L'Innocent* de Visconti, celle où le héros s'adonne au combat d'escrime, posséderait les composantes qui symboliquement évoquent le déterminisme qui assaille le personnage principal masculin. En effet, l'épée est un symbole de virilité, certes, mais plus précisément une représentation du combat intérieur de chaque homme :

Symbole guerrier, l'épée est aussi celui de la *guerre sainte* [...] La guerre sainte est avant tout une *guerre intérieure*, ce qui peut être aussi la signification de l'épée apportée par le Christ (*Matt. 10, 34*).³²⁶

L'aspect schizophrénique du héros, tiraillé entre le bien et le mal, malmené par ses pulsions et dirigé par une fatalité sans issue se trouve, d'après nous, exprimé à travers cette scène imaginée³²⁷ par Visconti :

Associée à la balance, [l'épée] se rapporte plus spécialement à la justice : elle sépare le bien du mal, elle frappe le coupable.³²⁸

Car coupable, Tullio Hermil l'est. Cependant, la notion de déterminisme maintes fois

³²⁵ *Ibid.*, p. 6.

³²⁶ *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 407.

³²⁷ La séquence est absente du roman de d'Annunzio *L'Intrus*. Il s'agit bien d'une libre adaptation, comme indiquée dans le film, lors du générique de début.

³²⁸ *Ibid.*

signalée dans le récit littéraire rendrait le héros dannunzian – et viscontien – innocent. Il n'est point maître de ses actes, y compris le meurtre de l'enfant né d'adultère, seulement une victime de la fatalité, comme semble nous l'indiquer de surcroît le cinéaste italien. Tullio est agi. Rappelons que le thème du jeu apparaissant dans la séquence possède un symbolisme fort :

Le jeu est fondamentalement un symbole de lutte, lutte contre la mort (jeux funéraires), contre les éléments (jeux guerriers), contre soi-même (contre sa peur, sa faiblesse, ses doutes, etc.)³²⁹

Selon nous, Luchino Visconti emploie dans cette première séquence filmique le symbolisme du masque afin de corroborer celui de l'épée et du jeu, puis d'exprimer l'idée d'une fatalité intérieure à laquelle se trouve soumis le personnage masculin principal. D'après le *Dictionnaire des symboles*, le masque peut représenter l'identification propre du sujet mais également un médiateur entre deux forces antagonistes³³⁰.

Cette scène initiale lors de laquelle le héros du film s'adonne à l'escrime suggère au spectateur le dualisme du bien et du mal contre lequel il lutte. De plus, la folie du personnage, qui nous paraît bien réelle, se trouve d'ores et déjà explicitée dans ce combat à l'épée, en introduction de l'adaptation filmique viscontienne de l'œuvre de D'Annunzio *L'Intrus*. Entre en jeu la notion de « névrose de destinée » définie ainsi :

Terme utilisé par divers psychanalystes et psychopathologues, dont O. Fenichel, pour désigner un ensemble de troubles repéré par C. Jung et par S. Freud sous le nom de contrainte de destin, et caractérisé par la répétition, dans la biographie d'un sujet ne présentant pas de névrose clinique, d'un même type d'événement, généralement (mais pas nécessairement) fâcheux [...] Les successeurs de S. Freud ont généralement considéré que, dans les cas de contrainte de destin, le sujet recherche inconsciemment une punition, de sorte que les notions de névrose de destinée et de névrose d'échec se

³²⁹ *Ibid.*, p. 538.

³³⁰ Renforcée par la présence des deux couleurs diamétralement opposées : le noir et le blanc.

recouvrent largement.³³¹

« Le plus ingénieusement barbare des tyrans serait incapable d'inventer certaines cruautés sarcastiques qui n'appartiennent qu'au Destin. » confie le héros dannunzien. Le crime commis par Tullio, acte prédestiné, le réduit au rang de personnage destiné à être puni, à connaître une décrépitude inéluctable.

7.2.2. Physiologique

Il nous semble que le cinéaste italien traite ses personnages à la manière néoréaliste, descendante du réalisme, et par extension, avec naturalisme. Car ce sont les tempéraments de ses héros et héroïnes que Visconti observe, décortique, capte. Rappelons la définition du terme « tempérament » :

Le tempérament représente ainsi la contrainte biologique, variable constitutionnelle, constance et immuable, en amont des influences de l'environnement.³³²

Le naturalisme souhaite décrire la vie quotidienne de ses personnages avec précision et exactitude mais les écrivains naturalistes ajoutent à cela une sorte d'étude scientifique poussée. Ils accordent une grande importance à la biologie, la sociologie ou encore à la part historique que le roman peut contenir. Alors, le personnage devient un sujet

³³¹ *Dictionnaire de psychologie, op. cit.*, p. 204.

³³² *Ibid.*, p. 711.

d'étude, d'expérimentation. Dans l'esthétique naturaliste, il n'est pas rare de retrouver une pointe de fantastique. Maupassant, entre autres, le prouve avec maintes de ses nouvelles au sein desquelles il relate souvent la manière dont un personnage s'enfonce progressivement dans la folie. L'auteur naturaliste s'impose donc comme un observateur de faits dont le passage à l'expérimentation est inévitable. C'est ce à quoi s'emploierait Luchino Visconti avec ses personnages. Il étudie avec minutie et ce d'un point de vue presque scientifique le caractère, à la manière naturaliste, le tempérament de ses 'sujets'. Chez Zola, par exemple, on observe de nombreux points communs, voire d'emprunts à la technique dite réaliste. On retrouve ce même intérêt pour l'objectivité, la recherche documentaire et la science.

Au cœur du cinéma viscontien, nous observons de nombreuses manifestations d'un réalisme imprégné de naturalisme. L'un des exemples les plus frappants se trouve être *Les Amants diaboliques* où le tempérament ardent de l'héroïne, longtemps étouffé, réapparaît brutalement à la vue de Gino. En effet, Giovanna vit dans un contexte social oppressant. La relation qu'elle entretient avec son mari, la répugnance que Visconti arrive à donner du 'Grec' dans le film – déjà décrite dans le roman américain de Cain – époux abusif de la belle jeune femme incarnée par Clara Calamai, renforce le malheur quotidien de cette héroïne roidie. Notons que le terme « roidie »³³³ est un mot désuet qui signifie « raide ». Il évoque l'engourdissement, la rigidité, la crispation des nerfs. Giovanna, encore plus dans l'œuvre filmique de Luchino Visconti que dans l'œuvre littéraire de James Cain, possède des aspects de femme roidie. Le cinéaste italien apporte grâce au néoréalisme une teinte encore différente de celle présente dans le roman et dresse de son personnage féminin principal un portrait naturaliste. Chez Visconti, Giovanna est dotée d'un tempérament.

Il se dégage une idée de combat. Giovanna mène constamment une bataille contre son époux, contre elle-même également, contre ses pulsions, son tempérament et ses instincts qu'elle refoule. Il y a aussi une sensation de malaise, de non

³³³ Ce mot est souvent employé par les écrivains naturalistes, notamment Zola. Il est employé de manière récurrente dans l'œuvre *Thérèse Raquin*.

accomplissement de soi qui perdure tout au long du film de Visconti auquel l'accident meurtrier met fin de manière brutale. Le noir et blanc, l'âpreté du grain de la pellicule, tout renforce la rudesse à laquelle le personnage se heurte. Sa relation avec Gino la sort bien entendu de cette froideur quotidienne mais on peut observer tout de même un retour au 'roidissement' lors de l'une des dernières scènes du film, passage ajouté par les scénaristes, où Giovanna comprend que son amant lui est infidèle. Giovanna se tient rigide durant toute cette séquence et sa colère fait ressortir le tempérament ardent enfoui en elle. Ses phrases sont saccadées, le ton de son discours enflammé.

Nous remarquons ainsi qu'une étrange ressemblance³³⁴ se tisse entre l'héroïne zolienne Thérèse Raquin et l'héroïne viscontienne. Il est vrai que Zola écrivait dans la préface de son œuvre *Thérèse Raquin* : « [...] j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères [...] J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair »³³⁵. Il semble que Visconti ait tenté d'en faire autant avec son personnage féminin dans son film *Les Amants diaboliques* adaptation du *Facteur sonne toujours deux fois* de James Cain.

Ainsi, pour se protéger du jugement que peut émettre la société, Giovanna doit aller à l'encontre de sa vraie nature qui a été apparemment éteinte durant toute sa vie. Cette grande romantique au besoin de liberté et d'aventure a dû, afin d'être acceptée par le Grec, montrer un visage et un corps impassibles. Thérèse Raquin, elle aussi, vit dans un univers opprimant. La boutique du Pont-Neuf dans laquelle Thérèse est forcée de travailler se trouve décrite comme une tombe. Mais c'est surtout son enfance qui l'a déterminée à devenir un personnage de nerfs. Thérèse vit une jeunesse triste, obligée de prendre les mêmes médicaments que son cousin à la santé fragile :

³³⁴ Une ressemblance qui va encore plus loin : la trame du roman *Thérèse Raquin* est similaire à celle de James Cain, et donc, quasi-identique à celle de Visconti. D'étranges comparaisons peuvent alors être faites, et nous notons, entre autres, la présence d'un chat dans les trois récits dont le rôle est à prendre en compte.

³³⁵ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Livre de Poche, 1997, p. 244.

Thérèse grandit, couchée dans le même lit que Camille, sous les tièdes tendresses de sa tante. Elle était d'une santé de fer, et elle fut soignée comme une enfant chétive, partageant les médicaments que prenait son cousin, tenue dans l'air chaud de la chambre occupée par le petit malade. [Elle] était d'une santé de fer, et elle fut soignée comme une enfant chétive, partageant les médicaments que prenait son cousin, tenue dans l'air chaud de la chambre occupée par le petit malade.³³⁶

En réalité, Thérèse a un tempérament de sang :

J'avais des besoins cuisants de grand air ; toute petite, je rêvais de courir les chemins, les pieds nus dans la poussière, demandant l'aumône, vivant en bohémienne. On m'a dit que ma mère était fille d'un chef de tribu, en Afrique ; j'ai souvent songé à elle, j'ai compris que je lui appartenais par le sang et par les instincts, j'aurais voulu ne la quitter jamais et traverser les sables, pendue à son dos...³³⁷

Giovanna, dans l'adaptation de Luchino Visconti, possède un tempérament de feu. L'héroïne viscontienne est placée sous ces deux forces antagonistes, à la fois sous le signe de la vie, de l'amour, de l'enfantement, et sous celui des ténèbres, de la mort, du crime. Pourtant, son côté lumineux, en tout cas dans l'adaptation cinématographique, l'emporte. Son tempérament de feu est un symbole de vitalité et d'intensité³³⁸. Elle nous démontre cette force solaire à plusieurs reprises, notamment lorsqu'elle embrasse avec fougue son amant Gino.

Le rapport à l'amour et à la passion qu'a Giovanna chez Visconti rappelle celui que possède l'héroïne zolienne. Thérèse tout comme Giovanna est tout de suite bouleversée par le nouveau venu dans son cercle. Thérèse rencontre Laurent lors d'une de ces fameuses soirées du jeudi durant lesquelles elle s'ennuie à mourir. La venue imprévue de cet homme viril fait naître en elle des sensations inédites. Giovanna est

³³⁶ *Ibid.*, p. 35.

³³⁷ *Ibid.*, p. 61.

³³⁸ Ce tempérament de feu peut mener à une sorte d'agressivité.

également désarçonnée à la vue du beau Gino. Les plans qui cadrent le visage de Clara Calamai, ses émotions, mettent en relief la surprise du personnage, ce qui fait intervenir notamment le thème du coup de foudre. Les deux femmes trouvent leur union avec leur amant comme étant fatale. La part de fatalité sévit également les deux héroïnes. Elles subissent leur amour et ne peuvent se détacher de ce « lien » qui les rattachent à leurs amants. Puis, il ne s'agit pas seulement d'une relation adultérine, les amants combinent ensemble le vide de leur existence respective. La liaison amoureuse est vécue par tous³³⁹ comme subie et non pas voulue. Elle est « fatale ». Sur l'histoire de ces deux héroïnes pèse le destin et son intervention qui ne peut mener qu'à la mort. On lit dans le texte de Zola :

Pendant plus d'une année, Thérèse et Laurent portèrent légèrement la chaîne rivée à leur membres, qui les unissait ; dans l'affaissement succédant à la crise aiguë du meurtre, dans les dégoûts et les besoins de calme et d'oubli qui avaient suivi, ces deux forçats purent croire qu'ils étaient libres, qu'un lien de fer ne les liait plus ; la chaîne détendue traînait à terre ; eux, ils se reposaient, ils se trouvaient frappés d'une sorte de stupeur heureuse, ils cherchaient à aimer ailleurs, à vivre avec un sage équilibre.³⁴⁰

Nous lisons encore :

Mais le jour où, poussés par les faits, ils en étaient venus à échanger de nouveau des paroles ardentes, la chaîne se tendit violemment, ils reçurent une secousse telle, qu'ils se sentirent à jamais attachés l'un à l'autre.³⁴¹

Le narrateur de James Cain évoque ce « lien » dont les amants ne peuvent se défaire. Luchino Visconti traduit à l'écran par l'enfant³⁴² que porte Giovanna en elle, le symbole du destin associé et de la relation maître/esclave dont les amants diaboliques ne savent comment s'en soustraire ; la vie de l'enfant sera anéantie avant même sa

³³⁹ Aussi bien par les personnages féminins que masculins des œuvres citées (Giovanna/Thérèse, Gino/Laurent).

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 127.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Il n'en est question dans le roman de James Cain *Le Facteur sonne toujours deux fois*.

naissance. Puis, les amants pensent s'en sortir en commettant le meurtre du mari, tout comme Thérèse et Laurent dans l'ouvrage d'Emile Zola.

De plus, sa relation avec Gino ne fait qu'exacerber sa sensualité. Toute la violence de son tempérament se libère, elle qui était autrefois asphyxiée. Sa place aux côtés de ce mari non aimé l'a poussée à réprimer sa nature profonde, ayant été continuellement enfermée dans les cuisines sordides du bar, sans contact véritable avec l'extérieur. Tous ces instincts refoulés se déchargent d'une traite ce qui la pousse parfois à montrer des comportements proches de l'hystérie et de la compromission.

Les deux héroïnes ont en commun cette « révolte secrète », celle que possède en elle Giovanna. Thérèse confie à Laurent dans quelle détresse elle a été plongée durant toute sa jeunesse et parle du désir de vengeance qu'elle a enfoui en elle :

Ah ! Quelle jeunesse ! J'en ai encore des dégoûts et des révoltes, lorsque je me rappelle les longues journées que j'ai passées dans la chambre où râlait Camille. J'étais accroupie devant le feu, regardant stupidement bouillir les tisanes , sentant mes membres se roidir. Et je ne pouvais bouger, ma tante grondait quand je faisais du bruit...³⁴³

Thérèse est la figure du roman la plus élaborée du roman de Zola contrairement au personnage de Giovanna, Cora chez Cain, dont la description n'est qu'ébauchée par l'auteur américain dans son ouvrage. Thérèse n'est pas réduite comme Giovanna à un personnage sans relief. Luchino Visconti tente d'y remédier et n'offre pas seulement un caractère à Giovanna, il lui attribue un tempérament empreint de déterminismes, une prédisposition à vivre une existence vouée à l'échec.

³⁴³ *Ibid.*, pp. 61/62.

7.2.3. Historique

Le narrateur de Lampedusa exprime à travers le récit du *Guépard*, l'idée de fatalité historique, quasi-géologique. Nous lisons :

Cette violence du paysage, cette cruauté du climat, cette tension perpétuelle de tout ce que l'on voit, ces monuments du passé, magnifiques mais incompréhensibles, parce qu'ils sont construits par d'autres et se dressent autour de nous comme des fantômes grandioses et muets ; tous ces gouvernements débarquant en armes d'on ne sait où, immédiatement servis et détestés, toujours incompris, ne se manifestant que par des œuvres d'art énigmatiques pour nous [...] tout cela a formé notre caractère, qui reste ainsi conditionné par les fatalités extérieures autant que par une terrifiante insularité.³⁴⁴

Chez Visconti, il en va de même : les personnages évoluent au gré du contexte historique au sein duquel ils se trouvent rattachés, tous prédestinés à vivre des événements pour la plupart tragiques. Seulement, une certaine résistance s'inscrit dans le parcours des personnages viscontiens, comme si une lutte possible contre le destin existait. Marcel Conche explique :

Le Destin a été plus puissant que Dieu même. Le fait que les philosophes, depuis Descartes, nous entretiennent plutôt dans l'idée de la puissance de l'homme, capable non seulement de dominer la nature, mais, selon Marx, de maîtriser sa propre histoire, ce fait pourrait donner à penser que la toute-puissance est passée de Dieu à l'homme lui-même.³⁴⁵

Il est vrai que nous observons en tant que spectateur, des combats intérieurs chez les

³⁴⁴ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 174.

³⁴⁵ Marcel Conche, *op. cit.*, p. 13.

héros du cinéaste milanais, issus jadis d'ouvrages littéraires, puis un combat avec l'environnement qui les entourent. L'auteur poursuit :

Les hommes ont appris la liberté, c'est-à-dire à voir comme modifiable ce que l'on croyait immuable. L'histoire supprime les différences destinales.³⁴⁶

Ce point nous intéresse particulièrement car l'Histoire omniprésente dans l'œuvre filmique de Luchino Visconti pourrait se dresser de façon antagoniste à la notion de Destin. Notre thèse soutient l'idée que l'Histoire serait un moyen pour Visconti de lutter contre la fatalité, de l'encercler afin de mieux la dominer. Ainsi, par exemple, nous nous remémorons la comtesse Livia Serpieri, collaboratrice chez Boito, qui gagne chez Visconti à travers l'adaptation filmique qu'il offre de *Senso*, une implication historique remarquable. Il nous semble que l'héroïne lutte contre le malheur fatal qui l'accable et puise sa force dans son combat aux côtés de sa patrie.³⁴⁷

Au sein de l'œuvre littéraire *Le Guépard*, l'histoire est omniprésente. Bon nombre de passages font référence à la bataille qui oppose l'armée royale et les partisans garibaldiens. La ville de Palerme se trouve imprégnée de ce climat où les tensions politiques font rage. Certains redoutent « la fusion de la vieille et de la nouvelle Sicile »³⁴⁸ tandis que d'autres la souhaitent. Ces clivages, Visconti les met en scène de façon à représenter la fin d'une époque, celle de la vieille Sicile, et l'arrivée d'une nouvelle ère. Une nostalgie parcourt le film, des sentiments que Burt Lancaster en *Salina* sait exprimer sous l'œil de la caméra.

Enfin, dans *Rocco et ses frères*, l'Histoire est perçue d'un autre regard. Visconti évoque le phénomène social, celui de l'émigration. La pauvreté de Sud de l'Italie mène les provinciaux à rejoindre le Nord. Milan, poumon économique du pays est un Eldorado que les Parondi tentent de conquérir. Cet échec et cette obligation de migrer vers des villes plus riches sont vécus comme une fatalité. Visconti souligne la dureté de

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 84.

³⁴⁷ Nous pensons à la figure d'Andromaque à laquelle Livia ressemble de par son engagement.

³⁴⁸ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 245.

ce processus et la difficulté à faire fortune dans la grande ville. L'ascension sociale paraît compromise et l'émigration ne représente pas une solution.

3/ Destin

Si ton cœur, gémissant du poids de notre vie,
Se traîne et se débat comme un aigle blessé,
Portant comme le mien, sur son aile asservie,
Tout un monde fatal, écrasant et glacé ;
S'il ne bat qu'en saignant par sa plaie immortelle,
S'il ne voit plus l'amour, son étoile fidèle,
Éclairer pour lui seul l'horizon effacé ;

ALFRED DE VIGNY, *La Maison du Berger*

7.3.1. Le temps

L'une des particularités de l'œuvre de Luchino Visconti est sans nul doute la longueur de nombreux de ces longs-métrages. Parfois soumis comme un reproche, le temps qui s'étend prend des proportions assez étonnantes, tellement qu'il convient de se demander s'il ne subsisterait pas un lien entre le temps et le destin. Effectivement, nous pensons que le temps serait un mode permettant de combattre la fatalité, car plus l'œuvre est longue, plus le champ des possibles s'élargit. Ainsi, la fatalité chez Visconti s'inscrit dans le temps, et en amont, lutte contre ces destinées tragiques touchant les héros tour à tour. Marcel Conche dans son ouvrage *Temps et destin* explique les convergences qui se créent entre ces deux entités :

Mais dès lors, il convient, pour moi vivant, de philosopher sous l'horizon de l'inéluctable avenir de ma vie – la mort. La mort n'a rien de nécessaire, le contraire n'en est pas absurde. Elle est de l'ordre du destin, non de la nécessité.³⁴⁹

Au cœur des œuvres littéraires adaptées à l'écran par Visconti, nous observons combien le temps se dilate, au point de laisser la possibilité à la puissance du destin des personnages de se développer. Cette idée rejoint les propos de l'auteur de *Temps et destin* :

Du temps infini, l'être temporel n'a qu'une part, plus ou moins longue, mais finie [...] Notre impuissance devant le temps nous révèle dans le temps une puissance *destinale*, c'est-à-dire telle que nul contre elle ne peut rien.³⁵⁰

Car s'il y a temps, il y a forcément destin. Rappelons qu'un film exploite une action se déroulant sur un espace temps bien défini.

7.3.2. La Providence

La notion de Providence peut se rattacher à celle de destin. La Providence se situe au-dessus de tout, en lien direct avec Dieu. Suprême et parfaite, elle est la marque d'une intervention divine dont l'origine remonte à la création de l'univers. À de multiples reprises citée dans le roman de Giovanni Verga *Les Malavoglia*, la

³⁴⁹ Marcel Conche, *op. cit.*, p. 9.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

Providence ne sauve pourtant pas les personnages dans le long-métrage *La Terre tremble* ni dans le roman. Ironiquement, la Providence n'est autre que le nom du bateau, objet de leur déboires, qui mène les pêcheurs à la déchéance. Il devient le lieu permettant le transfert entre la démesure de leurs aspirations et la loi terrible de la fatalité. Nous retrouvons la Providence, sous forme de « hasard », auquel sont souvent confrontés les héros viscontiens inspirés de personnages d'œuvres littéraires. Nous pouvions lire déjà dans le roman de Testori, *Le Pont de la Ghisolfà*, combien l'injustice frappe certains héros plutôt que d'autres, presque tous soumis à l'inexorabilité d'un destin tantôt providentiel, tantôt malfaisant :

Mais pas même dans cette question de l'usine, le destin n'avait pas voulu se montrer favorable, bien au contraire, c'était là qu'il l'avait frappé de la manière la plus cruelle, et précisément dans ce besoin qui en lui était devenu jour après jour plus torturant, de savoir enfin ce que lui, Riboldi Vincenzo, représentait dans cette usine, ce qu'il était dans tout ça, un ouvrier qui fabriquait des rondelles du matin jusqu'au soir, avec simplement un salaire un peu plus fort que les autres ? Ou alors, quoi ? Et qui ?³⁵¹

Le cinéaste italien préserve ces caractéristiques et renforce même le trait. De telle sorte que les personnages viscontiens, notamment dans *La Terre tremble*, subissent de plein fouet le sort terrible qui les assaille, mis à part Antonio qui arrive à s'en extraire *in extremis*. D'autres héros viscontiens sont également sauvés par la Providence, par l'émigration notamment, ou comme Rocco, qui grâce à ses talents de boxeurs menant à sa consécration, à sa réussite sociale, sauve l'honneur de la famille. Il faut savoir que dans le roman de Testori ce personnage est à peine ébauché. Visconti fait alors de Rocco à travers Alain Delon un vainqueur, secouru autant matériellement que spirituellement ; la présence du frère « maudit » nuit tout de même à cette envolée fulgurante du jeune héros. Par conséquent, il est aisé d'observer combien les projets démesurés ou malsains échouent inévitablement. Souvenons-nous des amants diaboliques dont le but est d'assassiner le mari incommodant : leur fin tragique rappellent les lois inévitables du destin, la présence de la justice divine.

³⁵¹ Giovanni Testori, *op. cit.*, p. 410.

7.3.3. Les astres

Il nous paraît fort intéressant d'observer puis d'analyser la présence astrale puis la symbolique qui en découle au sein des œuvres filmiques de Luchino Visconti, inspirées, transposées d'ouvrages littéraires. Il faut rappeler que dans la période antique les astres possédaient le pouvoir de régir l'univers de l'Homme :

Quoi qu'il en soit, ces cercles et ces cycles animaient le ciel. Et ceci explique tout d'abord que les Grecs, pour qui l'ordre du monde, le « cosmos », était divin, se soient trouvés, plus que d'autres peuples, portés à étendre à tout l'univers ces notions d'ordre, de mouvements réguliers et parfaits, d'alternance, et de cycle. Chez eux sont nés de multiples cosmogonies, qui justifient les origines du monde par des rotations de toute sorte, s'achevant en des explosions brûlantes, ou bien s'apaisant pour repartir en un autre sens.³⁵²

Nous relevons, premièrement, dans le choix des œuvres littéraires adaptées au cinéma par Visconti, la notion de hasard s'opposant à celle de destin ; toutes deux reliées au monde astral. Le hasard, terme provenant de l'arabe « al-zahr »³⁵³ est à mettre en corrélation avec le caractère fortuit des événements se déroulant dans un espace temps précis :

Lorsque des phénomènes dont les conditions de définition sont parfaitement déterminées peuvent avoir plusieurs issues possibles, ils sont dits fortuits : lorsqu'on les réalise, le résultat observé est attribué au hasard. Le hasard est donc une cause fictive invoquée pour rendre compte d'observations qu'on ne peut prédire parfaitement.³⁵⁴

³⁵² Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 113.

³⁵³ Mot signifiant dans sa première acception 'dés'.

³⁵⁴ *Encyclopédie Larousse, op cit.*, p. 452.

Intervient l'idée de contingence :

Son existence a depuis toujours fait l'objet de nombreuses controverses. Pour certains, il s'agit d'un simple produit de l'ignorance des vraies causes des événements : Hippocrate affirmait que le hasard n'est rien : tout ce qui se fait a une cause certaine et cette cause se trouve encore avoir une autre qui l'a produite ; le hasard ne peut donc exister que dans la nature. Pour d'autres, en revanche, l'existence du hasard est liée au fait que l'univers n'est pas complètement régi par des lois déterministes mais qu'il est aussi partiellement contingent.³⁵⁵

Il n'est pas rare, dans l'œuvre filmique du comte de Modrone, d'entrapercevoir l'aspect hasardeux des causes et des conséquences d'une action de par l'insertion de situations ou de personnages proches du grotesque. De ce fait, nous voyons dans l'univers viscontien des figures bizarres s'inviter dans l'espace scénique, tel ce personnage féminin au restaurant dans *L'Étranger* qui ne paraît pas dans l'œuvre littéraire éponyme de Camus. Notons cependant que de nombreux protagonistes possèdent des allures étranges. Nous lisons par exemple la description suivante dans le roman *L'Étranger* :

Il avait un feutre mou à la calotte ronde et aux ailes larges (il l'a ôté quand la bière a passé la porte), un costume dont le pantalon tirebouchonnait sur les souliers et un nœud d'étoffe noire trop petit pour sa chemise à grand col blanc. Ses lèvres tremblaient au-dessous d'un nez truffé de points noirs. Ses cheveux blancs assez fins laissaient passer de curieuses oreilles ballantes et mal ourlées dont la couleur rouge sang dans ce visage blafard me frappa.³⁵⁶

La danse frénétique de Marcello Mastroianni dans *Les Nuits blanches* nous vient également à l'esprit. Instant où les mouvements aléatoires ôtent à la fatalité toute sa pesanteur. L'« inquiétante étrangeté » ferait, quant à elle, son apparition sous les traits statiques d'Helmut Berger lors de son interprétation de Marlene Dietrich dans *Les Damnés*. De plus, le 'Grec' mis en scène par Visconti dans *Les Amants diaboliques* se

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 736.

³⁵⁶ Albert Camus, *op. cit.*, p. 26.

transmue en chanteur lyrique aux vocalises déroutantes. Brièvement, le narrateur de James Cain y fait allusion :

Le Grec nous a servi son vin doux, il a chanté un tas de chansons.

Ces moments de liberté paraissent cependant de faible densité. Car le cours du destin des personnages viscontiens semble inscrit de manière poignante, ce dès le début de chaque adaptation filmique. Le hasard, apparemment pas assez fort pour combattre la destinée, serait écrit dans les astres.

Des similitudes entre la fatalité shakespearienne et la fatalité viscontienne s'érigent. *Roméo et Juliette*, dont le thème astral indique dès le point de départ de la pièce de Shakespeare l'issue fatale de cette histoire d'amour, aurait des points communs avec les œuvres filmiques de Visconti. Il est alors intéressant de s'interroger sur le concept d'astres ayant la capacité d'indiquer le déroulement des événements jusqu'au dénouement de l'histoire. Le nœud de l'intrigue étant l'amour impossible entre deux jeunes êtres provenant de familles ennemies, le destin céleste n'est présent qu'en temps que témoin, visionnaire des drames à venir. L'on peut être amené à se demander si le héros Roméo, au point initial de la tragédie shakespearienne, en lançant un défi aux étoiles n'attire pas sur lui les fureurs divines. Quoiqu'il en soit, l'amour profond et sincère que Roméo voue à Juliette – et réciproquement – évolue sous des astres néfastes. L'expression « star crossed-lovers » dans l'édition originale, citée par le chœur, désigne d'ores et déjà la fin tragique à laquelle les amants sont associés. Il faut savoir que les Élisabéthains attribuaient une grande importance aux astres et à leur lecture. Ils imaginaient le destin de chaque individu relié au bon vouloir des corps célestes. Parfois bonne, parfois mauvaise, les personnages filmiques de Luchino Visconti possèdent tous une étoile. *Le Guépard* de Lampedusa fait référence à cet astre brillant et redoutable décrit de la manière suivant par le prince Salina :

– Tu vois, Bendicò, tu es un peu comme les étoiles, toi : une heureuse énigme, incapable d’engendrer l’angoisse.

Nous pouvons observer que « les étoiles » sont décrites de façon appréciative. Elles sont un messager annonçant des nouvelles favorables :

La journée avait été mauvaise, il le sentait mieux maintenant, non seulement à cette pression dans son estomac, mais aussi à ce que lui disaient les étoiles.³⁵⁷

Il n’en va pas de même dans le film *L’Innocent* où la présence des astres se montre plus virulente, abrasive. Revenons sur la première séquence du long-métrage de Visconti où le héros pratique de l’escrime. Nous avons relevé précédemment la présence du symbolisme rattaché au jeu, soit aux forces antagonistes du bien et du mal. En outre, le symbole de l’épée³⁵⁸ est à mettre en relation avec celui de la cosmogonie définie de la sorte dans le *Dictionnaire des symboles* :

Les cosmogonies traduisent un sentiment universel de transcendance, c’est-à-dire l’attribution des origines du cosmos à un ou à des êtres extra-cosmiques [...] Certaines cosmogonies partent d’ailleurs, non pas du néant, mais du chaos. Les eaux, la terre, les ténèbres préexistent de toute éternité. Mais une énergie intervient, d’où jaillissent l’ordre et la lumière.³⁵⁹

Nous pensons alors que certains objets portent en eux des significations lointaines, reliées à la notion de destin. Le combat que mène le Tullio Hermil de Luchino Visconti reste un combat contre les astres et la prédestination à laquelle ils l’ont soumis.

Les astres éteints dans l’adaptation de la nouvelle de Dostoïevski *Les Nuits blanches* annoncent la passion éteinte entre le héros incarné par Mastroianni et la jeune femme candide qu’il rencontre au hasard d’une sombre ruelle. Le jeu de lumière est en

³⁵⁷ Giovanni Testori, *op. cit.*, p. 93.

³⁵⁸ Symbole du logos et du soleil. Sa lame réfléchissante rappelle la lumière solaire.

³⁵⁹ *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 292.

effet assez remarquable, et l'emploi du noir et blanc chez Visconti imprègne l'œuvre filmique de réalisme, certes, mais lui pourvoie tout le pessimisme contenu dans ces destinées sinistres. *Rocco et ses frères* se fait âpre sous la caméra viscontienne et bien que cette âcreté fut désagréablement ressentie par le lecteur de Giovanni Testori dans *Le Pont de la Ghisolfà*, il prend des formes rudes, voire lugubres dans le film. Puis c'est tout un jeu de lumière qui se crée dans *Les Damnés*, où les aciéries premières laissent place aux méandres les plus obscurs de la demeure des Von Essenbeck. En parfaite opposition avec les jaillissements d'acier fondu devenant volcanique, brûlant comme les enfers. Cette source de lumière montrée dès le générique de présentation du film nous rappelle les éléments terrestres se déchaînant, tel un volcan en éruption et la chaleur qui semble en émaner nous évoque la présence de l'astre solaire.

Jacqueline Romilly dans son ouvrage *Tragédie Grecque au fil des ans* parle du soleil :

De même, les jours se développent selon un ordre toujours le même, lié au mouvement du soleil : les heures s'y succèdent, régulièrement, et recommencent régulièrement cette succession quand le soleil reparait.³⁶⁰

Ainsi, le soleil rythme l'existence de chaque être présent sur terre, il détermine les heures qui se développent seconde après seconde. L'aspect cyclique des saisons représente le sens dans lequel tourne la vie et auquel les individus doivent se plier.

Dans les adaptations filmiques de Visconti, l'étau se resserre sur chaque sujet que le cinéaste choisit d'analyser. On part d'une situation générale pour finir sur la situation précise d'un ou plusieurs personnages tous happés par la mécanique du destin. Meursault finit dans une prison, comme un retour dans l'utérus maternel, Livia se retrouve seule et anéantie par l'exécution de son amant, Martin se cloître dans un espace noir afin d'échapper à sa propre cruauté tant elle est insupportable, difficile à regarder en face. Les rouages des récits filmiques viscontiens sont fatidiques et ne

³⁶⁰ Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 113.

laisent aucune échappatoire possible à ces personnages perdus. Mais qu'en est-il de l'astre solaire ? Le soleil, d'un point de vue symbolique, peut être défini de la manière suivante :

Le soleil est la source de la lumière, de la chaleur et de la vie. Ses rayons figurent les influences célestes – ou spirituelles – reçues par la terre [...] Sous un autre aspect, il est vrai, il est aussi le *destructeur*, le principe de la sécheresse – à laquelle s'oppose la pluie fécondante.³⁶¹

Beaucoup de personnages dans les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires de Luchino Visconti se trouvent privés de lumière, réduits à subsister dans un espace clos, où l'absence du soleil est notable. Hommes déchus au destin foudroyant, les pêcheurs d'Acı Trezza font l'expérience de ce déchaînement des éléments marins et du manque d'éclaircies menant à l'orage dévastateur.

L'un des cas où la présence du soleil serait signifiante reste celui de *L'Étranger*. Le roman d'Albert Camus présente graduellement l'astre solaire. Au début de la narration, il apparaît de manière elliptique :

Quand je suis sorti, le jour était complètement levé. Au-dessus des collines qui séparent Marengo de la mer, le ciel était plein de rougeurs. Et le vent qui passait au-dessus d'elles apportait ici une odeur de sel. C'était une belle journée qui se préparait.³⁶²

Une page après, le soleil prend de l'importance :

Le soleil était monté un peu plus dans le ciel : il commençait à chauffer mes pieds.³⁶³

³⁶¹ *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 891.

³⁶² Albert Camus, *op. cit.*, p. 22.

³⁶³ *Ibid.*, p. 28.

Les éléments eau/soleil se rencontrent vers le milieu du récit, provoquant un cataclysme chez le héros :

Le soleil de 4 heures³⁶⁴ n'était pas trop chaud, mais l'eau était tiède, avec de petites vagues longues et paresseuses. Marie m'a appris un jeu. Il fallait, en nageant, boire à la crête des vagues, accumuler dans sa bouche toute l'écume et se mettre ensuite sur le dos pour la projeter contre le ciel.³⁶⁵

Jusqu'à ce que le soleil atteigne son point culminant :

Le bruit des vagues était encore plus paresseux, plus étale qu'à midi³⁶⁶. C'était le même soleil, la même lumière sur le même sable qui se prolongeait ici. Il y avait déjà deux heures que la journée n'avancé plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant.³⁶⁷

Poussant clairement au crime Meursault :

C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. À cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil.³⁶⁸

L'action, sous l'emprise néfaste de l'astre solaire se termine par l'expression déroutante : « J'ai secoué la sueur et le soleil. ». Telle une influence négative sur le personnage, la présence solaire pousse à agir. Meursault comment ainsi l'irréparable, sous le joug de l'élément solaire.

³⁶⁴ Notons l'apparition numérique au sein du passage.

³⁶⁵ *Ibid.*, pp. 55/56.

³⁶⁶ Une fois de plus, nous constatons que le texte est imprégné d'indications temporelles.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 91.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 92.

Luchino Visconti, dans son adaptation de l'ouvrage de Camus *L'Étranger*, transpose avec intérêt et minutie l'intervention graduelle du soleil. Sous la caméra viscontienne, le soleil devient aveuglant. Les zooms intervenant à des moments particuliers du récit filmique épousent le récit littéraire camusien. Pourtant, Visconti se permet une digression en allant jusqu'à rendre la lumière d'une simple lampe en un astre solaire flamboyant. Il est vrai que soleil chez le cinéaste italien prend donc plusieurs formes, comme lors de la scène où Meursault est invité à la table de son voisin, étourdi par le vin et l'histoire narrée par cet homme survolté. Le plan sur le lustre surplombant la tête de Mastroianni en Meursault annonce le crime prochain. La répétition du leitmotiv solaire n'est point une invention de Visconti, sa présence étant hautement soulignée dans le roman de Camus. Mais, le réalisateur a semble-t-il su en tirer parti et a pu soumettre au spectateur cette notion à la symbolique forte qu'a analysée Jean Gassin à travers le roman de Camus qu'il qualifie de « roman solaire »³⁶⁹ :

Or, dans *L'Étranger*, la malfaisance du soleil, l'éclatement rouge de sa lumière, ne sont que des substituts des pulsions agressives qui envahissent Meursault au moment du meurtre et qui revêtent un caractère sexuel très prononcé. Ainsi le symbolisme « paternel » du rouge tend-il à se fondre dans un symbolisme sexuel beaucoup plus général.³⁷⁰

L'eau, principe de vie, se transforme dans le film *Senso* en marécages où les personnages périssent³⁷¹ les uns après les autres. Le soleil brille plus que jamais dans l'adaptation filmique de l'œuvre de Camus *L'Étranger*.

Le soleil fait son apparition dans *Le Guépard* de façon prononcée. Le roman de Lampedusa exprime l'idée de chaleur mordante surplombant la demeure des Salina. Le soleil envahit les terres du prince, une partie de la Sicile également :

³⁶⁹ Jean Gassin qualifie *L'Étranger* de « roman solaire ». Extrait de *L'Univers symbolique d'Albert Camus, essai d'interprétation psychanalytique*, Abbeville, Minard, 1981, p. 51.

³⁷⁰ Jean Gassin, *op. cit.*, p. 175.

³⁷¹ Il s'agit, notamment pour la comtesse Livia, d'une mort symbolique. Une mort psychique et sociale.

Trois petits vieux rôtaient au soleil, sur un des bancs qu'il avait donnés à la commune ; quatre mulets étaient attachés à un arbre, une dizaine de gamins se poursuivaient en criant et en brandissant des épées de bois. Sous la fureur de la canicule, le spectacle ne pouvait être plus villageois.³⁷²

Nous relevons l'expression « fureur de la canicule » qui rappelle la fureur de Dieu. Le soleil, pouvant représenter l'œil de Dieu³⁷³, juge et émet sa sentence ; la Sicile semble être condamnée à périr, du moins, son aristocratie comme le montre avec netteté Visconti. La colère de Dieu est d'ailleurs indiquée dans le roman :

Du côté de la mer, de monstrueux nuages couleurs d'encre escaladaient le ciel. La colère de Dieu était peut-être calmée, la malédiction annuelle de la Sicile allait peut-être trouver son terme ?³⁷⁴

La Sicile brûle d'un soleil si brutal qu'il tue :

Quelqu'un était mort à Donnafugata, quelque corps harassé n'avait pu résister au grand deuil de l'été sicilien, quelqu'un n'avait pas eu la force d'attendre la pluie...³⁷⁵

Ce « décor chauffé à blanc », cette terre aride, parfois meurtrière, qu'est la Sicile aux « rivières parfaitement à sec », où il ne réside « pas un arbre, pas une goutte d'eau : soleil et poussière. »³⁷⁶ a été créé à l'écran par le directeur de la photographie Giuseppe Rotunno. La chaleur insoutenable qui frappe la Sicile est effectivement présente dans le film de Visconti, la lumière vivace du soleil inonde les décors de l'adaptation dont les teintes sont vives ou parfois afadies. Cette idée rejoint la phrase du livre :

³⁷² Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *op. cit.*, p. 97.

³⁷³ « S'il n'est pas dieu lui-même, le soleil est chez beaucoup de peuples une manifestation de la divinité. Il peut être conçu comme fils du Dieu suprême et frère de l'arc-en-ciel. Il est l'œil du Dieu suprême [...] le soleil est aussi considéré comme fécondateur. Mais il peut également brûler et tuer. » extrait du *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 891.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 85.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 82.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 65.

Aux alentours, la campagne funèbre ondoyait, jaune de chaume et noire de barbes d'épis calcinés. La lamentation des cigales emplissait le ciel ; on aurait dit le rôle de la Sicile brûlée qui, à la fin d'août, attend vainement la pluie.³⁷⁷

Le soleil, foudroyant dans *Le Guépard* de Lampedusa et de Visconti, s'abat sur les personnages, quelque soit leur caste. Il est si écrasant que leurs actions paraissent limitées. Les intérieurs, endroits où règne l'obscurité, deviennent des refuges. Le salon du prince chez Visconti est rempli de couleurs sombres, intenses.³⁷⁸ Les persiennes ont été fermées, les personnages se blotissent à l'intérieur, loin de l'astre ravageur dont les rayons peuvent se montrer fatals. Nous sentons le soleil qui rode au-dessus de la propriété, prêt à sévir. La chaleur sicilienne est vécue comme une fatalité menant les habitants à leur ruine.

Le soleil, chez Verga, paraît également contribuer au désarroi des personnages. À de nombreuses reprises, il est cité, faisant référence soit à l'or des gens riches, soit à la chaleur ardente de la Sicile :

– Tu vois où la Providence s'est perdue, avec ton père ? dit Barrabas. Là-bas au cap, où est le rond du soleil sur ces maisons blanches, et où la mer brille comme de l'or.³⁷⁹

La fatalité qui assaille les pêcheurs paraît être rattachée au soleil :

Les filets fourmillaient et scintillaient au soleil à mesure qu'ils affleuraient, et le fond de la tartane était plein de vif-argent [...] il en fallait des nasses à retresser, des cailloux du chemin de fer, de l'appât à dix sous, de la toile à blanchir avec de l'eau jusqu'au genoux et le soleil sur la tête, pour faire quarante onces.³⁸⁰

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 66.

³⁷⁸ Lorsque la demeure est éclairée par la lumière naturelle, la luminosité est intense.

³⁷⁹ Giovanni Verga, *op. cit.*, p. 103.

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 104/105.

Bienfaiteur, maléfique ou salvateur, le soleil disparaît quelquefois dans le roman de Verga laissant place à un « ciel noir » et à une « mer couleur d'ardoise »³⁸¹. Les Malavoglia, « l'éclat du soleil leur fermait les yeux »³⁸². Visconti a semble-t-il exprimé cette idée à travers les rayons de lumière qui surgissent dans les décors en noir et blanc entourant les pêcheurs d'Aci Trezza. Sans le soleil, la faillite est garantie, pourtant, même lorsqu'il brille, les personnages n'échappent pas à leur sort. Au contraire, l'astre solaire se métamorphose en une puissance prophétique dont le courroux frappe les personnages viscontiens. À la fois irascible, à la fois nécessaire, le soleil participe à la création du destin.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 102.

³⁸² *Ibid.*, p. 103.

Chapitre VIII
Fatalité shakespearienne

4/ *Les Damnés*, « *Notre MacBeth* »³⁸³

Nous n'attirerons pas sur nous le malheur en bataillant sans espoir contre les dieux.

SOPHOCLE, *Les Trachiniennes*

8.4.1. Théâtralité

Tandis que le théâtre classique français du XVIIe siècle s'exprimait par la tragédie dans son sens le plus austère et dramatique, le théâtre shakespearien mêle les effets baroques au *pathos* et il n'est pas rare de voir le genre merveilleux côtoyer celui du tragique. Hérité de la tradition élisabéthaine, le théâtre de Shakespeare ne s'adresse pas uniquement à une certaine élite. Grâce aux effets de pantomime proches de la bouffonnerie, l'auteur désacralise le théâtre en vers. L'action, le mouvement sont mis en exergue, tout en répondant à une logique préétablie par le *fatum*. Les points de tensions dramaturgiques liées au tragique sont alternés par des phases plus comiques. En ce qui concerne *Macbeth*, différentes composantes entrent en jeu. À la fois historique et légendaire, le sujet invoqué dans la pièce laisse accès à des notions profondes, l'*hybris* en fait partie, l'histoire s'apparente à une tragédie de Sophocle.

³⁸³ Suso Cecchi d'Amico, « *Les Damnés*, *Notre Macbeth* », *L'Avant-scène cinéma*, op. cit., p. 125.

Les Damnés, répond à son tour à la tragédie shakespearienne. Tout d'abord, d'un point de vue scénique. En effet, les thèmes inscrits dans le film correspondent à ceux explorés dans la pièce théâtrale *Macbeth* et l'on retrouve les événements majeurs de la tragédie dans le long-métrage réalisé et co-écrit par Visconti. L'assassinat de Joachim rappelle celui du roi Duncan, Friedrich Bruckmann incarnerait donc Macbeth, Sophie son épouse Lady Macbeth, Martin, l'un des fils de Duncan :

Macbeth répond parfaitement au précepte aristotélien du primat de l'intrigue sur les personnages (peu développés à part Macbeth et son épouse), qui réagissent à ce qui leur advient tout au long d'une intrigue resserrée, dans laquelle l'abondance de scènes courtes contribue à créer un rythme rapide et sentiment de fuite en avant qui renforce l'idée de fatalité tragique.³⁸⁴

Et c'est cette « fatalité tragique » que l'on retrouve dans *Les Damnés* de Visconti, comme dans toute son œuvre comme nous le pensons. Le cinéaste a vu juste lorsqu'il masculinise sciemment le personnage de Sophie :

[...] la virilité semble être devenu l'apanage de Lady Macbeth elle-même : « désexuez-moi ! »³⁸⁵

Sophie qui, sous l'œil viscontien se transmue en Lady Macbeth possédant l'apanage du pouvoir, celle qui pousse au crime :

Sophie est l'âme damnée de ce microcosme et entre ses mains, Friedrich devient l'instrument docile d'un crime destiné à assurer la puissance du couple.³⁸⁶

La fatalité qui s'abat sur la lignée des Von Essenbeck émane de Sophie, elle-même régie par les lois d'un destin de « damnée ». Le maquillage appliqué à l'actrice dans le film renforce cet aspect dramatique et diabolique du personnage, cela marque sa

³⁸⁴ Dominique Carlat, *Le Mal*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2010, p. 73.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 80.

³⁸⁶ Entretien avec Jean-Pierre Azéma, historien, par Guy-Pierre Bennet, *L'Avant-scène cinéma*, op. cit., p. 120.

présence tout en intensifiant sa force maléfique.

Cette Lady Macbeth de l'ère fasciste à qui donne corps Visconti nous fait étrangement songer au poème de Charles Baudelaire, « l'Irréparable »³⁸⁷, nom qui résumerait le comportement de cette mère de famille dont les actes – directs ou indirects – sont irréparables :

Dans quel philtre, dans quel vin, dans quelle tisane,
Noierons-nous ce vieil ennemi,
Destructeur et gourmand comme la courtisane,
Patient comme la fourmi ?
Dans quel philtre ? – dans quel vin ? – Dans quelle tisane ?

Dis-le, belle sorcière, oh ! dis, si tu le sais,
À cet esprit comblé d'angoisse
Et pareil au mourant qu'écrasent les blessés,
Que le sabot du cheval froisse,
Dis-le, belle sorcière, oh ! dis, si tu le sais,

Adorable sorcière, aimes-tu les damnés ?
Dis, connais-tu l'irrémissible ?
Connais-tu le Remords, aux traits empoisonnés,
À qui notre cœur sert de cible ?
Adorable sorcière, aimes-tu les damnés ?³⁸⁸

Sophie Von Essenbeck incarne la théâtralité dans tout son caractère dramatique, dans toute son horreur. L'accent est placé sur la fatalité tragique qui accompagne sa tragédie personnelle.

Par ailleurs, la mise en scène gargantuesque de cette famille allemande sous l'égide du Troisième Reich, opérée par le cinéaste milanais, apporte tout le théâtralisme contenu dans la pièce de Shakespeare, en faisant éclater sa trame et en la dispersant de

³⁸⁷ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 52.

³⁸⁸ *Ibid.*, pp. 52/53.

manière construite au sein d'une autre trame, filmique cette fois. Visconti transpose avec assiduité la fatalité shakespearienne, celle du destin implacable et funeste : la chute des personnages vers l'abîme est radicale.

8.4.2. La lignée du mal

Friedrich et Sophie se trouvent à la tête d'une lignée maléfique. Tous deux divulguent le mal au gré de leurs actions, de leurs pensées qui corroborent l'idéologie nazie. L'on observe au fil du film les Von Essenbeck se déchirer, insuffler leur mal dans le cercle familial mais également hors de ce cercle. Les personnages entrant en interaction avec eux sont détruits à leur tour :

J'ai voulu ne prendre qu'un petit fragment et j'ai choisi une famille dans laquelle se déchainent les instincts les plus bas et les moins nobles.³⁸⁹

Vision de Visconti quasi-psychanalytique de la tragédie shakespearienne *Macbeth*, le film *Les Damnés* dresse un portrait en clair-obscur :

Avec ce chef-d'œuvre, Visconti poursuit puissamment, superbement, dans la vision historique, politique et sociale. Simultanément, il développe et approfondit, comme jamais auparavant, des obsessions déjà précisées, celles des perversions sexuelles et du détraquement mental. Cette descente aux enfers, là où se trouvent ces « damnés », se place donc sous le double

³⁸⁹ Interview de Luchino Visconti extraite du livre *La Caduta degli dei* (Bologne, Éditions Capelli, 1969) parue dans *L'Avant-scène cinéma*, *op. cit.*, p. 114.

patronage de Marx et de Freud.³⁹⁰

Rappelons que la notion de « mal » prend ses sources au cœur même de la pensée biblique avec la description de la tendance de l'homme de pencher vers ce qui est contraire à la morale :

Selon Luther, depuis le péché originel, la volonté n'a de libre que le nom. Sans le secours de la grâce divine, l'homme irrémédiablement déchu ne peut que pécher, son cœur incline naturellement vers le mal ; il n'est pas en son pouvoir de diriger ses pas, encore moins de choisir le bien. Le libre arbitre est donc une pure fiction [...] Pire : l'idée de volonté libre est une suggestion de Satan destinée à égarer l'homme et à le détourner de la voie de Dieu.³⁹¹

Les Von Essenbeck, emblèmes du mal par excellence dans la transposition viscontienne de la tragédie *Macbeth*, évoluent au sein d'un univers fermé, d'une société privée dont il s'avère difficile de s'extraire. S'ils s'en défont, ils semblent voués au bannissement, à la solitude. Telle est la situation qu'expérimente Martin, qui s'engouffre peu à peu vers le crime tout en s'enfonçant dans l'isolement le plus total.³⁹² Relevons la sensation de claustrophobie que donnent ces chambres où les personnages viscontiens se rencontrent et se divisent, s'aiment et s'entretuent. L'idée de fatalité étouffante, du mal qui se propage sans pouvoir lutter se manifeste. Le crime de Martin, meurtre indirect de l'enfant, pousse l'atrocité à son paroxysme. Au théâtre, comme dans n'importe quel récit filmique ou littéraire, la folie assaille bien des fois le héros ou l'héroïne :

Avec le thème de la mort d'un enfant, nous atteignons le sommet de l'inadmissible, du sauvage, voire de l'irreprésentable [...] Événement irrémédiable et terrible, la mort de l'enfant signe à la fois l'impuissance du langage et la nécessité de libérer une charge émotive extrême.³⁹³

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 119.

³⁹¹ Dominique Carlat, *Le Mal*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2010, p. 77.

³⁹² « La progression de *Macbeth* dans le mal se traduit par une solitude grandissante, une sorte de mise au ban de l'humanité. » *Ibid.*, p. 84.

³⁹³ Isabelle Smadja, *op. cit.*, pp. 113/128.

La cruauté perverse des Von Essenbeck est montrée par le cinéaste, sans prendre de précaution, de manière brutale.³⁹⁴

Visconti, remarquons-nous, crée des codes pour identifier ces drôles de créatures tant détestées, tant adorées. Notamment grâce au langage des fleurs. Nous avons cité *Les Fleurs du Mal*, et nous pensons qu'au sein des *Damnés* chaque personnage est associé à une fleur. Symbole biblique, elle fait référence à l'Éden :

Saint Jean de la Croix fait de la fleur l'image des vertus de l'âme, le bouquet qui les rassemble étant celle de la perfection spirituelle. Pour Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*), la fleur est le symbole de l'amour et de l'harmonie caractérisant la nature primordiale ; elle s'identifie au symbolisme de l'enfance et, d'une certaine façon, à celui de l'état édénique.³⁹⁵

Pourtant, selon son espèce, la fleur peut revêtir un caractère néfaste. Ainsi, nous remarquons que Konstantin serait associé à des roses jaunes, symboles de la trahison, de la tromperie dans le langage des fleurs. Notons que seul le diable trompe, divise, et le personnage Viscontien possède bien des caractéristiques diaboliques. Sur les tables qui jonchent la demeure des Von Essenbeck pouvons-nous apercevoir des œillets roses, présents également dans la chambre de Sophie. L'œillet rose³⁹⁶ peut représenter d'après nous le désir féminin, l'acceptation de consommer un amour ; incestueux en l'occurrence. La fleur attribuée au SS en uniforme n'est autre qu'une Calas. L'idée même de perfection est inscrite dans l'aspect de cette fleur. La netteté de ses contours en fait un emblème de beauté, d'élégance. D'autant qu'une fleur de Calas de couleur blanche est présentée dans le film, par Visconti, maître du détail. L'idée de pureté en est décuplée. Cela rappellerait les idées de l'idéologie nazie quant à la pureté

³⁹⁴ Cependant, bien que le mal repousse, il fascine : « Visconti ne peut se défendre d'une certaine admiration-répulsion pour ces Essenbeck qu'il condamne : ce sont des criminels, des pervers, mais ils ont un goût parfait, ils savent se meubler et s'habiller avec raffinement. » Entretien avec Jean-Pierre Azéma par Guy-Pierre Bennet, *L'Avant-scène cinéma*, op. cit., p. 120.

³⁹⁵ *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 47.

³⁹⁶ Il pourrait également s'agir d'œillet d'Inde, symbole de jalousie et d'avarice.

de l'individu.

Enfin, les personnages appartenant à la lignée du mal, mais échappant pourtant à la corruption et au crime, se trouvent d'après nous représentés par des roses rouges. Tel est le cas du jeune Gunther, opposant à l'idéologie fasciste, dont la passion pour la musique ajoute à sa sensibilité. Le personnage interprété par Charlotte Rampling échappe également aux lois de la lignée du mal et sa fatalité en s'exilant avec ses enfants. Nous découvrons qu'elle porte à sa boutonnière une fleur fausse, signe pensons-nous d'une non-association aux Von Essenbeck, auxquels elle échappe par ailleurs par sa non-appartenance au sang damné, étant mariée à un Von Essenbeck et non une descendante directe.

8.4.3. Transgressions

Si nous traduisons la chanson³⁹⁷ interprété par le personnage de Martin incarné par Helmut Berger, à son tour travesti en Marlene Dietrich, nous nous rendons compte de son caractère capital, voire prémonitoire :

³⁹⁷ Texte original : « Frühling kommt, der Sperling piept, Duft aus Blütenkelchen ! Bin in eider Mann verlainienund weiß nicht in welchen ! Ob er Geld hat, ist mir gleich,Denn mich macht die Liebe reich ! Kinder, heurte abend, da such ich mir was auseinen Mann, einen richtigen Mann ! Kinder, die Jungs häng'n mir schon zum Halse raus, einen Mann, einen richtigen Mann ! Einen Mann, dem das Herze noch in Lieb' erglühteinen Mann, dem das Feuer aus den Augen sprüht ! Kurz : einen Mann, der noch küssen will und kanneinen Mann, eider richtigen Mann ! Männer gibt es dünn und Dick groß und klein und kräftigAnd're vider schön und stolzschütern oder heftigWie er aussieht, mir egalirgendeinen trifft die Wahl ! Kinder, heurte abend, da such ich mir was auseinen Mann, einen richtigen Mann !Kinder, die Jungs häng'n mir schon zum Halse raus, einen Mann, einen richtigen Mann ! Einen Mann, dem das Herze noch in Lieb' erglühteinen Mann, dem das Feuer aus den Augen sprüht ! Kurz : einen Mann, der noch küssen will und kanneinen Mann, eider richtigen Mann ! »

Le printemps arrive, le moineau pépie
Le parfum émane du creux des fleurs !
Je suis amoureuse d'un homme
et je ne sais pas duquel !
Qu'il ait de l'argent ou pas, je m'en fiche
car, moi, c'est l'amour qui me rend riche !

Les enfants, ce soir je cherche quelqu'un
un homme, un vrai !
Les enfants, les jeunes me sortent par les oreilles,
un homme, un vrai !
Un homme qui a le cœur qui s'enflamme encore par amour
Un homme qui a les yeux qui crachent du feu !
Bref : un homme qui veut et qui peut encore embrasser
un homme, un vrai !

Les enfants, ce soir, je cherche quelqu'un

Les hommes, il y en a des maigres et des gros
des grands et des petits et des forts
Des autres encore, beaux et fiers,
timides ou violents
Peu importe à quoi il ressemble, ça m'est égal
Peu importe sur lequel tombe le choix !

Les enfants, ce soir je cherche quelqu'un
un homme, un vrai !
Les enfants, les jeunes me sortent par les oreilles,
un homme, un vrai !
Un homme qui a le cœur qui s'enflamme encore par amour
Un homme qui a les yeux qui crachent du feu !
Bref : un homme qui veut et qui peut encore embrasser
un homme, un vrai !³⁹⁸

³⁹⁸ Notre traduction de la chanson *Kinder, heute abend, da such ich mir was aus* écrite par Robert Liebmann (musique par Friedrich Hollaender) pour le film *Der Blaue Engel*, 1930 avec Marlène Dietrich dans le rôle titre.

D'après nous, la scène de cabaret résume la transposition cinématographique de Visconti de *Macbeth*, *Les Damnés*, dans son intégralité. Toutes les composantes thématiques du récit filmique y sont incluses, toutes les transgressions. Par conséquent, il est utile de nous y attacher et de procéder à une explication de texte. Les diverses isotopies qui naissent dans cette chanson frivole des années trente peuvent être mises aisément en parallèle avec l'intrigue viscontienne ; bien plus que celle de Shakespeare.

Le thème de l'enfance occupe une place non négligeable dans la chanson, et ce, dès le premier couplet. L'allusion au « printemps », symbole de renouveau et de la jeunesse, mais surtout de « fleurs », symbole de l'enfance et d'innocence peuvent attirer notre attention. Difficile de ne pas penser à la petite fille juive dont Martin abuse quelques séquences filmiques après. Le choix de Luchino Visconti concernant l'introduction de cette chanson dans le film *Les Damnés* n'est point anodin. Au contraire, nous relevons la répétition du terme « enfants » ainsi que les expressions triviales telles que « jeunots ». Notons que le champ lexical du feu, à mettre en relation avec les enfers, la damnation, apparaît également dans les paroles entonnées par Helmut Berger métamorphosé en Marlene Dietrich jouant l'une des scènes de *Blauer Engel*.

La chanson et sa mise en scène annonce d'après nous trois événements de l'histoire : premièrement, l'homosexualité sous-jacente de Martin et fait également allusion à la « Nuit des Longs Couteaux », deuxièmement et de manière appuyée, l'abus suivi du crime indirect de l'enfant juive, enfin troisièmement, la relation incestueuse avec la mère. Les plans-séquences montrant Martin sur scène et la mère en coulisses s'esclaffant anormalement en regardant la prestation de son fils sont de bons indicateurs du rapport qui se noue entre la mère et le fils, de la relation malsaine et ambiguë qu'ils entretiennent au fil du long-métrage. De surcroît, l'aspect burlesque du personnage de Martin à ce moment du film surprend. La phrase répétée lors des refrains « einen Mann, einen richtigen Mann » que nous traduisons par « un homme, un vrai » dans la scène de cabaret à laquelle s'adonne sans retenue Helmut Berger en fils Von Essenbeck puis prononcée à nouveau lors du dîner affublé de son maquillage persistant sème le trouble. Cette scène dérangement annonce les événements dramatiques à suivre.

5/ Roméo et Juliette

Deux familles, égales en noblesse,
Dans la belle Vérone, où nous plaçons notre scène,
Sont entraînées par d'anciennes rancunes à des rixes nouvelles
Où le sang des citoyens souille les mains des citoyens.
Des entrailles prédestinées de ces deux ennemis
A pris naissance, sous des étoiles contraires, un couple d'amoureux
Dont la ruine néfaste et lamentable³⁹⁹

WILLIAM SHAKESPEARE, *Roméo et Juliette*

8.5.1. L'amour tragique

Rocco et ses frères de Luchino Visconti, adapté du roman de Giovanni Testori *Le Pont de la Ghisolfà*, place d'emblée le personnage de Nadia sous le signe de la fatalité, et par conséquent, les histoires amoureuses qu'elle noue avec les autres personnages le sont. L'échange verbal entre la jeune femme incarnée par Annie Girardot et le frère de Rocco, Vincenzo, lorsqu'elle apparaît à l'écran pour la première fois en dit long :

– C'est une histoire classique. Le chapitre de l'honneur des jeunes filles. Et

³⁹⁹ « Two households, both alike in dignity, In fair Verona, where we lay our scène From ancient grudge break to new mutiny, Where civil blood makes civil hands unclean From forth the fatal loins of these two foes A pair of star-cross'd lovers take their life » Nous avons choisi de citer également le texte de Shakespeare dans sa version originale, ne serait-ce que pour la présence, capitale, de l'expression « star-cross'd lovers ».

puis même, ils auraient raison : il faut que je me tue, que je disparaisse comme ça, qu'on me mette une croix dessus ?

La relation amoureuse qu'elle s'apprête à vivre sans le savoir avec Rocco, nous semble par contre être placée par Visconti sous une bonne étoile, protégée, comme le prouverait la gousse d'ail qui se trouve en second plan, lorsque Rocco en Alain Delon croise le regard d'Annie Girardot en Nadia. Car rappelons que :

Dans toutes ces pratiques, l'ail se révèle comme un agent protecteur contre des influences néfastes ou des agressions dangereuses.⁴⁰⁰

Cette véritable histoire d'amour est préservée un temps, durant quelques séquences du film, sous les yeux du spectateur viscontien. Comprendre le lien qui unit Wanda à son partenaire s'avère plus difficile pour le lecteur de Testori, tant les intrigues sont entremêlées.

La relation entre Nadia et Rocco reste néanmoins une histoire condamnée à cause des liens filiaux et de la jalousie meurtrière de Simone, un frère au caractère intempestif dont on peut imaginer l'ampleur dès le commencement de sa relation avec Nadia ; il connaît avant Rocco l'amour auprès d'elle. Amour placé sous de mauvais auspices, le drame qui survient sous le pont de la Ghisolfa, alors que Rocco se trouve en compagnie de l'ancienne amante de Simone, fait frémir. Le meurtre qui y a lieu, précédé du viol, sont les châtements dont Nadia fait l'objet, sans compter la perte de l'amour de Rocco due à l'humiliation subie et au sentiment coupable qu'éprouve le jeune homme auprès de son frère.

Chez Shakespeare, la rivalité entre les deux familles l'emporte sur l'amour vrai des deux amants. Leur destin ne pouvait se réunir que dans la mort, et Nadia embrassant dans l'adaptation de Visconti la mort en ouvrant les bras à Simone pour qu'il la poignarde, accepte son destin d'une part ; d'autre part, elle rejoindrait Rocco

⁴⁰⁰ *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 17.

pour l'éternité. Nadia échappe à l'emprise de Simone et purifie son existence, telle une martyre. Notons que nous pourrions croire, au début du film, que le couple formé par Nadia et Rocco s'expose à un destin tragique à cause de l'opposition forcenée de leurs deux familles. La relation entre Ginetta et Vincenzo en est la preuve. Après la dispute qui éclate chez les beaux-parents de l'aîné Parondi, les amants doivent se cacher pour se voir et se donner des rendez-vous secrets. Ils vivent d'ailleurs reclus, ne sont véritablement acceptés par les deux clans. Même à la naissance du premier enfant de Ginetta, la mère Parondi refuse d'assister au baptême.

L'amour tragique se manifeste en outre dans le roman de D'Annunzio, *L'Intrus*, où le héros qui retrouvait la flamme d'antan pour son épouse doit accepter la naissance d'un enfant qui n'est pas le sien. Les deux époux sont voués à se côtoyer avec ce fossé créé entre eux, par cette grossesse importune, qui les détruit tous deux. D'ailleurs, Juliane est prête à se donner la mort pour remédier à cette fatalité et ne pas imposer le supplice à ce mari, naguère infidèle, qui désormais se montre dévoué. Luchino Visconti met en scène cette dualité tragique qui s'instaure chez le héros, désœuvré face à la destruction de son couple, à l'ignominie connue de lui seul et de celle qui commit la faute.

C'est une histoire tragique qui se construit sous nos yeux dans l'épisode *Le Travail* réalisé par Visconti et inspiré d'une nouvelle de Guy de Maupassant. Le temps d'un moyen-métrage, une riche héritière devient la favorite de son époux. Alors que dans un tout autre genre, l'amour tragique est celui que connaît le héros de *La Terre tremble*. Son attraction pour la frivole paysanne se concrétise grâce au projet de devenir riche. La jeune femme s'offre même à Antonio, sur le bord d'un rocher, et une promesse de mariage est faite. Cependant, lorsque la famille Valastro – Malavoglia dans le roman – perd toute espérance de voir leur rêve d'argent devenir réalité, la jeune promise s'amourache du pire ennemi du héros viscontien, le grossiste, puis l'épouse. Antonio subit cette brimade, cette double peine de cœur sans pouvoir agir.

L'amour tragique, c'est encore celui ressenti par la comtesse Livia, dans *Senso* ; plus que dans le roman où sa vanité prend le pas. Femme passionnée à en perdre la raison, elle aime celui qui la trahit. Son amour qui se transforme en haine, la pousse à la délation. Amour à sens unique car feint par le lieutenant de l'armée opposée, il n'en reste pas moins tragique pour celle qui découvre la tromperie suprême après un voyage éreintant afin de retrouver les bras de son amant auquel elle versa des sommes d'argent faramineuses, au détriment de son combat politique aux côtés de son cousin Roberto Ussoni.

Alors qu'elle s'apprête à faire la surprise de sa visite à celui qui se joue d'elle sans qu'elle n'en ait pleinement conscience, une porte entrebâillée lui permet d'assister à un spectacle stupéfiant, quasiment le même à l'écran que celui qu'on peut lire dans la nouvelle de Camillo Boito :

Il y avait une table avec les restes d'un dîner, un large canapé vert sur lequel Remigio, étendu, s'amusait à chatouiller sous bras une jeune fille qui gloussait, se rebellait, se démenait, se tortillait, essayant en vain de se libérer de l'homme qui la couvrait de baisers sur les bras, dans le cou, sur la nuque, n'importe où [...] Je ne pouvais plus bouger ; j'étais clouée sur place, les yeux fixes, les oreilles tendues, la gorge en feu.⁴⁰¹

Le tragique de la situation atteint son apogée dans cette scène transposée à l'écran par Visconti, bien que les paroles du lieutenant Remigio Ruz devenu Franz Mahler divergent. Mais, le courroux qui s'empare de Livia reste le même dans les deux œuvres, et son amour si fort, à présent perdu, la mène à demander l'exécution de son amant déserteur.

⁴⁰¹ Camillo Boito, *op. cit.*, p. 46.

8.5.2. L'amour impossible

Il existe dans les adaptations filmiques d'ouvrages littéraires mises en scène par Luchino Visconti un schéma relié aux histoires d'amour tragique, dans la même veine que *Roméo et Juliette*. Celui de l'amour impossible, et ce pour plusieurs raisons. Dans la pièce de Shakespeare, les amants, n'étant nés sous une bonne étoile, subissent un destin funeste qui les sépare furieusement. Seule la mort les réunit à la fin. Concrètement, leur union est impossible dans la mesure où la jeune Juliette doit épouser, selon les ordres de son père auquel elle n'ose s'opposer, Pâris. Elle ne peut donc être mariée à Roméo d'autant qu'il fait partie de la famille ennemie, les Montague. Chez Visconti, les raisons de l'impossibilité de l'amour entre deux personnages restent différentes bien que semblables sous certains aspects. Effectivement, si Gustav von Aschenbach dans *Mort à Venise* ne peut s'unir à Tadzio, ce sont pour des raisons de morale, d'éthique. Cet amour reste inabouti, éternellement. Bien qu'il soit, selon nous, consommé indirectement par Aschenbach, lors de son entrevue avec la fille de joie Esmeralda, double possible de Tadzio.⁴⁰²

L'amour impossible, comme nous venons de l'évoquer en termes d'amour tragique, c'est celui qui désunit Rocco et Nadia. Sur le toit du Duomo, dans l'adaptation cinématographique du *Pont de la Ghisolfa*⁴⁰³ – épisode d'ailleurs inexistant au sein du roman – Rocco dit à Nadia :

Je ne savais pas moi, que Simone t'aimait à ce point-là. Je savais qu'il lui était arrivé quelque chose, qu'il avait changé. Lui qui était si bon. Mais je n'avais pas compris que la cause de ce changement, c'était toi. Seul un être poussé par le désespoir peut agir comme il l'a fait cette nuit-là.

⁴⁰² Par ailleurs, l'amour dégénéré que le fils Von Essenbeck voue à la petite fille est de l'ordre du délire.

⁴⁰³ *Rocco et ses frères* aurait aussi été inspiré du *Jeune Joseph* de Thomas Mann, 1934.

Elle lui rétorque, désespérée :

Non, seul un être vulgaire et cruel comme lui. Moi je t'aime Rocco, tu me crois ? Rocco, je t'en supplie alors tout ça c'est inutile, ce n'est pas la peine. Moi, je ne crois plus en rien. Écoute Rocco, je t'en supplie si tu continues comme ça, moi je me jette dans le vide, moi je me tue, tu comprends ?

Malgré les imprécations de Nadia, l'amour entre elle et Rocco se révèle impossible, les liens familiaux, représentés par la personne de Simone, l'interdisent. Il faut noter que la mère Parondi s'oppose clairement à une quelconque relation entre Nadia et l'un de ses fils. Un schéma digne d'une tragédie shakespearienne s'invite donc dans le film de Visconti, inspiré de l'œuvre de Giovanni Testori.

Dans le film *L'Innocent*, ainsi que dans sa source littéraire, il est impossible à Juliane de briser les lois du mariage pour vivre sa passion avec son amant dont elle porte pourtant l'enfant, objet du drame. Tout comme Marcello Mastroianni en Mario ne peut aimer librement Natalia car elle attend dès le début de leur rencontre le retour de l'être aimé. Le héros se contente d'une vague amitié bien qu'il connaisse l'issue de la situation. C'est pourtant le hasard qui mena Natalia et Mario à croiser leur route, un peu à la manière de Romeo et Juliette. Les héros viscontiens semblaient tous deux être faits l'un pour l'autre, mais cet homme, incarné par Jean Marais, amour éperdu de la jeune femme, rend impossible dès le début cette histoire. Le narrateur Dostoïevski raconte, quant à lui, l'instant où l'amour se déconstruit de manière épistolaire :

Oh, aimez-moi, ne m'abandonnez pas, parce que je vous aime tellement à cet instant, parce que je suis digne de votre amour, parce que je m'en montrerai digne... Mon bon ami ! Je me marie la semaine prochaine. Il est rentré l'amoureux, il ne m'a jamais oubliée... Vous ne serez pas fâché si je vous écris. Mais je veux venir vous voir avec lui ; vous l'aimerez n'est-ce pas ?... Pardonnez-nous donc, souvenez-vous, et aimez votre Nastenka.⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Fédor Dostoïevski, *op. cit.*, p. 84.

C'est un amour impossible à concrétiser mais éternel dans la pensée que propose l'héroïne de l'œuvre littéraire au héros-narrateur. Ce qui n'est pas le cas dans l'œuvre filmique de Visconti. D'autre part, le réalisateur met librement en scène cet amour dans son adaptation tandis que dans la nouvelle de Dostoïevski aucune scène similaire n'est répertoriée. Il nous semble que le héros tente de sortir de cet emprisonnement qui l'empêche d'aimer la jeune femme dont il est tendrement épris. Et c'est par le biais de la danse, qui peut symboliser :

[...] la forme la plus dramatique de l'expression culturelle, car elle est la seule où l'homme, en tant que refus du déterminisme de la nature, se veut non plus seulement liberté mais libération de sa limite.⁴⁰⁵

Ainsi, en s'adonnant à cette danse surprenante, quasi-rituelle, le personnage de Mastroianni pourrait tenter de rendre réel l'amour onirique qui les saisit, lui et Maria Schell en Natalia.

L'amour impossible, c'est enfin celui qui s'instaure entre la fille Valastro et Alfio dans l'adaptation de Luchino Visconti *La Terre tremble*. Déjà, l'œuvre de Verga relatait cette séquence, celle de l'amour impossible entre commère Mena et compère Alfio, dû à leur trop grande différence d'âge⁴⁰⁶ :

– Aujourd'hui, je ne suis plus à marier, répétait Mena tête basse, en cassant elle aussi des brindilles dans la haie. – J'ai vingt-six ans, le temps est passé pour moi de me marier.

L'adaptation filmique montre comment avec un sentiment cruellement douloureux, la fille Valastro refuse tout engagement avec l'honnête travailleur. Elle s'impose cette souffrance, celle de ne pas avoir droit d'être aimée ni épousée puis succombe à la fatalité qui écrase les siens. C'est avec déchirement que la jeune femme quitte la promesse d'une vie meilleure et renonce, à cause de sa pauvreté, à l'union entre elle et

⁴⁰⁵ *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 338.

⁴⁰⁶ Dans le film de Visconti, c'est surtout sur la différence du niveau de vie qu'est mis l'accent.

l'homme qu'elle aime pourtant.

8.5.3. L'amour contrarié

Les histoires littéraires choisies, réécrites en partie puis mises en scène au cinéma par Luchino Visconti comportent presque toutes un point commun. Elles relatent le récit malheureux qui unit deux êtres, celui d'une relation amoureuse contrariée⁴⁰⁷, toujours sujette aux divers obstacles, qu'ils soient vivants ou inanimés. Prenons l'exemple des *Amants diaboliques*. Le long-métrage évoque un amour entre deux jeunes gens, qui s'aiment au premier regard, mais compromis dès le début par un tiers. Le mari de Giovanna s'immisce sans s'en douter entre les deux amants, fait barrière à leur liaison, il devient malgré lui le troisième côté d'un triangle machiavélique. Le narrateur de James Cain disait :

Ça s'est passé comme ça. Ça a été comme ça toute la soirée. Le Grec nous a servi son vin doux, il a chanté un tas de chanson. Nous étions assis en rond et Cora n'avais pas plus l'air de me connaître que si j'avais seulement été un type employé autrefois dans la maison, mais dont elle ne se souvenait pas très bien du nom.⁴⁰⁸

Chez Visconti, nous remarquons que le personnage du mari ne tient pas seulement le rôle d'opposant, il tient de manière plus prononcée que dans le roman le

⁴⁰⁷ Cela pourrait être le cas dans *Le Guépard*. Il subsiste une fatalité due à l'âge mais aussi à l'argent.

⁴⁰⁸ James Mallahan Cain, *op. cit.*, p. 49.

rôle étonnant d'adjuvant. Lorsqu'il propose à Gino de résider dans leur demeure et de soigner son apparence, il précipite les événements fâcheux à suivre. Prenons des extraits du récit filmique :

Et ce n'est pas un étranger.

Il va rester quelques temps avec nous.

Oui, avec nous. Ce serait dommage qu'un aussi bon mécano traîne sur les routes.

Tiens, Gino. Rase-toi.

Ou encore, de manière plus indirecte, quand le mari, ivre, entonne un air d'opéra, liant par sa chanson un peu plus les amants diaboliques déjà liés par le projet infernal du meurtre. Éliminer le mari gênant devient donc une priorité pour les personnages du roman de Cain. L'homicide est pensé, réfléchi, méticuleusement :

Cette fois, pour notre plan, je devrais être ivre, car notre première expérience m'avait guéri de l'idée que nous pourrions réussir un meurtre impeccable. Alors, ça allait être un assassinat si stupide que ce ne serait même plus un assassinat.⁴⁰⁹

Dans l'adaptation du *Facteur sonne toujours deux fois* de Visconti, il ne s'agit pas réellement d'un meurtre prémédité, simplement d'un moment opportun qui se présente aux deux amants. En effet, c'est après une soirée enivrée en ville que le mari de Giovanna décide de prendre le volant de son auto, il impose à sa femme et son amant secret, Gino, sa volonté de conduire. La beuverie à laquelle l'homme – opposant et adjuvant dans l'histoire – s'est adonné offre aux amants la possibilité d'évincer cet individu devenu indésirable. Dans le roman le personnage principal dit à sa compagne d'infortune :

Cora, c'est le destin. Nous avons tout essayé.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

Nous constatons une fois encore la présence du destin dans l'existence des personnages, destinée que le réalisateur met en relief, plus qu'un désir véritable d'homicide. Car chez Visconti, si les amants sont autant tourmentés, c'est sûrement à cause de la fatalité qui s'abat sur eux. Leurs actions incontrôlables prennent une tournure dramatique. Tout leur échappe, ils agissent telles de pauvres créatures dont une instance supérieure dicte les actes.

Il est vrai que ce schéma d'amour contrarié apparaît dans maintes adaptations cinématographiques d'ouvrages littéraires réalisées par Luchino Visconti. Ainsi, Fabrice, dans le film *Le Guépard* tout comme dans le roman, ne peut concrétiser sa relation amoureuse fantasmée avec Angelique. D'autre part, Concetta subit l'affront de Tancredi qui se désintéresse totalement d'elle, pour n'avoir d'intérêt que pour Angélica. C'est aussi la différence de classe sociale, renforcée à l'époque de la bataille de Custoza, des engagements politiques contraires qui distancient les amants de *Senso*. Puis il y a le thème de l'amour contraint qui fait son apparition au sein de *La Terre tremble*. La fille Valastro se fait entretenir dans l'unique but de survivre. Quant à l'obstacle qui fait surface au cœur du roman de D'Annunzio, le nouveau né s'avère être « l'intrus ». Dans *Mort à Venise*, c'est le choléra qui s'abat sur la ville et menace Tadzio, donc l'amour entre Aschenbach et l'éphèbe. Pour finir, dans le cas de *L'Étranger*, Meursault lui-même nous paraît s'insurger comme obstacle à sa relation amoureuse. Il est son propre opposant, son ennemi. Certes, ces composantes, on les retrouve dans le roman de Camus, mais il est intéressant de remarquer les choix de Luchino Visconti toujours quasi-identiques en matière de thématiques et d'œuvres à adapter.

6/ Hamlet

C'est maintenant l'heure ensorceleuse de la nuit, que les cimetières baillent, que l'enfer même souffle la peste sur ce monde ; je pourrais maintenant boire du sang chaud et faire œuvre si amère que le jour frissonnerait de la voir.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*

8.6.1. Mécanismes (*fatum*)

La notion de *fatum* s'inscrit dans *Hamlet*, tragédie où les personnages subissent leur destinée et créent leur propre perte. Les mécanismes de la pièce possèdent les caractéristiques fondamentales de la tragédie grecque antique, à savoir, un héros régi par les dieux, qui n'a aucune emprise sur les événements qu'il vit. Il est dénué du pouvoir d'action et devient objet. Victime d'une intrigue aux accents métaphysiques, le personnage d'Hamlet manque d'héroïsme. Ces caractéristiques, nous les retrouvons dans les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires de Luchino Visconti. De fait, nombreux sont les personnages des films du corpus qui causent leur propre perte. Le schéma des amants maudits au destin tragique se présente dans l'œuvre de Visconti dès son premier long-métrage : *Les Amants diaboliques*, traduction française d'*Ossessione*, désigne par son titre même la lumière néfaste sous laquelle se trouvent Giovanna et Gino, association dont on se doute de la portée négative et des événements malheureux s'appêtant à les entourer ; le couple commet l'irréparable et les deux amants seront punis pour leurs méfaits.

Dans le film *L'Innocent*⁴¹¹, c'est l'infidélité du mari qui pousse le couple dans des méandres desquels il paraît difficile de s'extraire. Sans l'adultère, sans le crime, les deux personnages seraient encore probablement en vie. Ils ont causé leur propre faillite morale, leur propre destruction.

Par ailleurs, le héros shakespearien Hamlet se trouve dans une quête identitaire, une quête de la vérité. Nous pensons alors à *Mort à Venise* où le héros viscontien, devenu proustien dans l'adaptation filmique de l'ouvrage de Thomas Mann, se heurte à une véritable problématique identitaire. Durant d'interminables séquences, le héros recherche sa propre vérité, celle que lui indique à la fin du film Tadzio. Cette quête identitaire, le jeune Alain Delon en Rocco la poursuit également. Sans doute, sa sensibilité, son intellectualisme, plus poussés que ses autres frères, le mènent à des réflexions sur l'existence, sur son essence. Empli d'espoirs, en partie déçus par la suite, c'est un être rêveur épris d'idéalisme qui se dessine sous nos yeux de spectateurs, comme le prouve notamment la phrase que lui fait réciter Visconti :

Chacun peut avoir la vie qu'il veut, s'il la veut vraiment, mais il ne faut pas avoir peur.

Aucune affirmation semblable, ni pensée similaire n'est présente dans l'œuvre de Giovanni Testori, *Le Pont de la Ghisolfa* qui inspira le réalisateur italien. Nous trouvons que Rocco se sent faible, tout comme Hamlet face à son sort. Les deux hommes se sentent coupables de torts dont ils ne sont pourtant pas les auteurs ; l'acte criminel orchestré par sa mère et son beau-père pour l'un, l'acte criminel perpétré par son frère pour l'autre.

Un second héros viscontien paraît se confronter à une remise en question incessante, il s'agit d'Antonio de *La Terre tremble*. C'est en effet par souci d'équité et par volonté d'affirmer un mérite bafoué que le protagoniste entame une lutte perdue par avance contre la caste supérieure. N'acceptant son statut, il veut remédier aux injustices

⁴¹¹ Le livre de Gabriele D'Annunzio *L'Intrus* évoque ce thème.

qui lui sont infligées à lui et à sa famille. Il cause par la même occasion, sans le vouloir, leur propre perte. Il subit dès lors les lois fatidiques imposées par la société, tout comme l'*Hamlet* de Shakespeare. Antonio tente de briser les iniquités et de rétablir la justice dans l'univers des marins pêcheurs d'Acı Trezza. La sincérité de l'action du héros, Visconti la montre avec puissance bien qu'elle soit anéantie. Son utopie qui finalement se révèle assez naïve, ce désir de vengeance⁴¹² restent nobles ; cependant le monde filmé par Luchino Visconti se fait hostile. Tout est là pour heurter le personnage principal Antonio, réduire à néant ses rêves de liberté. Tel un héros romantique, il subit de plein fouet les lois du *fatum*, et se retrouve humilié, dénué de tout ; même l'amour le quitte⁴¹³. Au final, le héros reste fidèle à ses valeurs, la rudesse du monde qui l'entoure ne le touche pas et il arrive à échapper à un mariage qui n'aurait été d'amour. Son idéalisme le préserve de la dureté des autres. Le désir d'Hamlet de venger son père reste un geste probe.⁴¹⁴

Nous entrevoyons également le spectre d'*Hamlet*, de façon détournée, dans le film de Luchino Visconti *L'Étranger*. En effet, la présence d'une mouette, sur la plage où se trouve Mastroianni en Meursault, pourrait évoquer la fuite de l'amour réel, la fatalité et questionne sur la liberté. Afin d'explicitier le meurtre de l'Arabe, acte involontaire, fatal, ôtant toute forme de liberté à Meursault, la séquence montrant une mouette serait-elle hasardeuse ? Nous pensons en outre que la mouette peut être vue comme un symbole de danger, annonçant le meurtre futur : une prémonition. L'oiseau représenterait effectivement l'incapacité de Meursault à maîtriser ses actions. Comme un signe venant des cieux, cette mouette capturée durant un long plan filmique prend l'allure d'un corbeau. Elle se métamorphoserait en un animal de mauvais augure.

⁴¹² Il s'agit-là d'une simple vengeance, loin du désir violent qui anime Hamlet.

⁴¹³ Un faux-amour, uniquement basé sur l'intérêt.

⁴¹⁴ Par contre, dans la transposition à l'écran de Visconti du roman de D'Annunzio, *L'Intrus*, un sentiment moins noble s'empare du héros. Car, s'il possède le souhait d'anéantir l'être né d'un adultère, c'est par pure jalousie.

8.6.2. La chute (*hybris*)

Hamlet, dans la pièce éponyme de Shakespeare, fait preuve d'*hybris*. Car, à trop vouloir purifier le monde qui l'entoure, à trop posséder ce désir de vengeance inaltérable, il commet l'irréparable : il tente de se mesurer aux dieux en croyant avoir le pouvoir d'agir sur la nature humaine. Rappelons que l'*hybris*, notion héritée de la pensée grecque, signifie « démesure ». Le héros qui, par ambition agit avec orgueil, se trouve touché de plein fouet par l'*hybris* et en règle générale, une punition venue des dieux lui est soumise peu après :

Certes, on appelle justice divine cette habitude qu'ont les dieux de s'en prendre à tout ce qui dépasse la norme – mais est-ce là tout ce qu'ils font ? L'espèce de douloureuse recherche, par laquelle, dans le reste de la pièce, le chœur tente de définir quelle *hybris* les dieux punissent, si elle est matérielle ou bien morale, montre assez qu'il n'y avait point là d'évidence clairement établie [...] Et l'on remarquera combien, d'un bout à l'autre de la tragédie, il plane de prudente obscurité et sur les oracles eux-mêmes et sur les règles de l'*hybris*. On dirait que le vouloir des Dieux reste comme indépendant et mystérieux.⁴¹⁵

Il est vrai que le héros Hamlet se comporte malgré tout avec une certaine mesure, il mène plutôt bien son action. La chute en est donc plus douce, ce qui n'est pas le cas de bon nombre de héros viscontiens issus de romans.

Commençons par le long-métrage *La Terre tremble*, exemple d'un échec saisissant. Bien qu'il soit vrai qu'une sorte de malédiction touche la famille Valastro, inspirée de celle des Malavoglia dépeinte par Giovanni Verga, nous sommes témoins de la démesure qui s'empare de l'esprit d'Antonio et des siens. Non pas lorsque les

⁴¹⁵ Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 69.

pêcheurs décident de s'insurger contre l'ordre établi – même si la tempête survenant après pourrait être perçue comme un signe de la colère des dieux – mais lors de la scène où le spectateur peut admettre que la famille Valastro a, avec libre arbitre, ruiné ses chances de succès. Sa chute future sera celle de la disparition en mer. Effectivement, en voulant gagner encore plus, les pêcheurs se sont aventurés en mer fortement agitée et ont mis en péril leur vie et leur bateau, cet unique gagne-pain qui les faisait vivre. D'ailleurs, suite à l'inquiétude des femmes restées au village guettant au port l'arrivée de leurs proches, Antonio et sa troupe reviennent harassés, la barque inutilisable. Un échec redoutable qui fait basculer tout l'équilibre qu'une famille avait mis des décennies à établir. Une chute causée par le héros certes, cependant nous ne pouvons omettre la part divine qui semble s'intégrer dans ce destin tragique. Chez Verga, nous lisons :

Ces pauvres Malavoglia, disait-il à Cloche-de-Bois, qu'il avait rencontré sur la place. Que Dieu les aide ! Ils ont le mauvais œil !⁴¹⁶

Luchino Visconti a su traduire à la fois l'aspect tragique et fatal du récit des Malavoglia, à la fois l'*hybris* qui s'empara des membres de cette famille dont la volonté de changer l'existence fut légitime mais l'ambition sans doute démesurée. En ayant un objectif excessif qui a pour but de gagner toujours plus afin de s'acquitter de toute autorité patronale, la famille Valastro d'Acì Treza commet une erreur et fait en quelque sorte preuve d'*hybris*. Une démesure poussant les pêcheurs à partir en mer alors que la tempête fait rage et qu'une faillite possible est prévisible. La famille succombe face à l'élément marin lui faisant perdre tout ce qu'elle possède, y compris leur unique instrument de travail. Il semblerait d'après le récit de Verga ainsi que le film de Visconti que les personnages des Malavoglia au sein des deux œuvres fictives⁴¹⁷ se soient crus invincibles et capables de retourner l'ordre établi :

Paye ton erreur maintenant.
Le seigneur vous a puni

⁴¹⁶ Giovanni Verga, *op. cit.*, p. 178.

⁴¹⁷ Et pourtant si proches du réel.

Votre fierté vous a perdu.⁴¹⁸

Une leçon de l'existence paraît s'être fatalement interposée entre ces désirs de réussite et la sombre réalité quotidienne pour une caste telle que celle-ci.

Contrairement à l'exemple exposé, les personnages principaux du *Guépard* s'imposent de par la finesse et la noblesse de leurs actions. Cependant, la chute même réside dans l'acceptation du mariage entre la sublime Angélica et l'espiègle Tancredi. Les motifs économiques eurent raison du prince Salina qui aussi, par vénalité et opportunisme politique, opte pour le choix d'unir l'aristocratie à la bourgeoisie. Il provoque la chute même d'un monde qui n'a plus la force de subsister, qui survit artificiellement. Le fatalisme avec lequel l'oncle de Tancredi accepte la promesse de mariage est fort mise en lumière dans l'œuvre de Visconti, comme pour montrer le signe d'un déclin inévitable.

Le livre de Boito et le film *Senso* laissent transparaître ce sentiment de démesure, un sentiment intense, palpable. L'appât du gain chez Franz Mahler reste toujours le motif premier, de manière affichée, comme le prouve le plan filmique où l'officier s'empare de la fortune de celle qui l'entretient à ses dépens. Nous en revenons au même fait : l'officier autrichien Franz Mahler a voulu dépouiller Livia par égoïsme et se trouve condamné à la peine capitale. Autre exemple rattaché à l'aspect vénal entrant en adéquation avec une certaine idée de démesure, celui de l'épisode de *Boccace 70, Le Travail*. L'*hybris* siège ici dans la notion de luxe et des plaisirs charnels auxquels le jeune époux ne sait renoncer. Au contraire, il semblerait que son avarice se soit accrue après les vœux échangés avec son épouse. L'homme désire toutes les femmes ce qui mène à une inaltérable chute du couple connaissant une désagrégation de l'intérieur au sein de ce huis clos luxueux. Une désagrégation soulignée lors de l'acte auquel s'adonne l'aristocrate sous les traits de Romy Schneider, en larmes, dans les bras de son mari devenu client.

⁴¹⁸ Dialogue prononcé dans le long-métrage.

Les Amants diaboliques, à son tour, se trouve touché par le concept de démesure attisée par un gain pécuniaire. Le couple infernal a imaginé tirer profit des biens du mari, sans l'avoir véritablement mérité. Leur *hybris* est puni de façon brutale, tout comme leur amour adultérin. La mort brutale de Gina chez Visconti en est l'expression. Notons que l'Espagnol s'impose dans l'adaptation cinématographique de Luchino Visconti de l'ouvrage de James Cain, telle une figure de la bonté, de la droiture, de la sagesse.

L'anti-héros incarné par Marcello Mastroianni sous la caméra de Luchino Visconti se trouve le symbole même de la chute due à son impassibilité, mais aussi à sa démesure car il ne respecte point les lois humaines ; voire divines. Son manque d'émotions à la mort de sa mère le place au rang de créature monstrueuse, inhumaine. La froideur dont le héros fait preuve glace le sang de l'audience présente au tribunal lors de son jugement, la même froideur avec laquelle fit preuve Meursault lorsqu'il assassina l'Arabe sur la plage. Le réalisateur italien met en scène l'aspect antithétique, étrange, lunaire pouvons-nous dire, du personnage. Sa chute est filmée d'un bout à l'autre, de son commencement à sa fin, de ses potentielles raisons à ses âpres conséquences.⁴¹⁹

Le film *Les Damnés* convoque pour sa part la notion de chute dans son titre même car la version italienne *La Caduta degli dei* se traduit textuellement par 'La chute des dieux'. Les Von Essenbeck se sont comparés aux dieux, preuve d'un *hybris* extrême, et hautement puni sous l'œil acéré de Visconti. Tandis que dans *Rocco*, l'*hybris* provient assurément de Simone, celui qui a voulu imposer ses règles par des moyens contrevenants. Il monte crescendo dans l'horreur. Néanmoins, si nous nous attachons au principe même de la fatalité sociale, les rêves de réussite des frères seront soumis à des lois et à une chute inexorable. Pour le cas de Rocco, le personnage le plus touché par la miséricorde se trouve être Simone bien que Rocco en subisse également les conséquences. *Mort à Venise* montre un héros qui à force de trop vouloir atteindre la perfection en meurt. La démesure le plonge dans l'abîme de la mort.

⁴¹⁹ Le récit frôle l'absurde.

2.6.3. Complexe (Œdipe)

Le schéma oedipien s'inscrirait en toile de fond de la pièce théâtrale shakespearienne *Hamlet*. En effet, les instances familiales représentent la royauté, et le fils est créé à l'image du prince accablé par un destin tragique :

C'est la cellule familiale plutôt que le microcosme politique qui concentre sur elle le tumulte de la tragédie. Le roi, la reine, le prince semblent avoir pour fonction principale de représenter le père, la mère et le fils, tels que ces trois rôles existent partout et depuis les origines de la société.⁴²⁰

Les ressemblances entre la pièce de Shakespeare *Hamlet* et la pièce fondatrice de l'une des plus célèbres notions de psychanalyse l'*Œdipe Roi* sophocléen, pensons-nous, se tissent également à travers le principe d'immutabilité du destin aux ordres de la divinité :

Ces récits ont aussi une dimension métaphysique : la divinité pèse sur les consciences, elle organise le destin, elle impose aux hommes les commandements de la morale, et sanctionne durement les transgressions, même involontaires, même quand elles résultent de l'accomplissement du destin.⁴²¹

Œdipe – et son complexe – surgit, nous semble-t-il, à diverses reprises, dans plusieurs adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires signées par Luchino Visconti. Parfois, ce concept psychanalytique est exposé aux yeux du spectateur, plus souvent, seulement énoncé subtilement. Par exemple, nous pensons que la présence de l'ouvrage d'Alain Robbe-Grillet *Les Gommages* dans l'épisode *Le Travail* de *Boccaccio 70* n'est pas

⁴²⁰ Jacqueline de Romilly, *op. cit.*, p. 69.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 69.

anodine. Si nous analysons certaines parties du texte de Robbe-Grillet, nous remarquons que des allusions à Œdipe sont faites. Citons le passage suivant :

C'est une colline où s'élèvent, au milieu des cyprès, les ruines d'un temple grec ; au premier plan, dans la vallée, apparaît une ville entière avec ses arcs de triomphe et ses palais – traités, malgré la distance et l'entassement des constructions, avec un rare souci de détail. Mais devant l'homme, au lieu de la campagne hellénique, se dresse en guise de décor un immense tirage photographique d'un carrefour de ville, au vingtième siècle.⁴²²

Au vu d'une photographie exposée en vitrine de la « Papeterie Victor Hugo »⁴²³, le héros pénètre dans l'établissement et se trouve pris au cœur d'une conversation qui offre de nombreux indices au lecteur :

- Vous avez reconnu ? Ce sont les ruines de Thèbes.
- La photographie, surtout, est étonnante. Vous ne trouvez pas ?
- Ah oui. C'est une très bonne photo.

Les références à Thèbes restent étonnantes, mais plus encore, les initiales inscrites sur la gomme, dont le narrateur nous donne une description précise, constituent un argument de la thèse œdipienne :

La marque du fabricant était imprimée sur une des faces, mais trop effacée pour être encore lisible : on déchiffrait seulement les deux lettres centrales « di » ; il devait y avoir au moins deux lettres avant et deux autres après.⁴²⁴

C'est bien le nom d'« Œdipe » que nous voyons s'afficher sur la gomme, « objet-socle » sur lequel reposerait le parricide et le crime d'inceste. *Les Gommages* aborderait la thématique oedipienne, tout du moins, ferait appel à des éléments provenant de la tragédie grecque qui s'y rattache.

⁴²² Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, p. 131.

⁴²³ *Ibid.*, p. 132.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 132.

Nous pensons que Visconti pourrait avoir eu conscience de cette composante du roman d'Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, et qu'il l'ait placé de ce fait volontairement au sein de son récit filmique. Et, selon nous, pour deux raisons. Tout d'abord, c'est l'adultère que le héros, face à une Romy Schneider en épouse fantasque, tente d'effacer. Il cache une vérité qui éclate au grand jour par le biais d'un journal : le scandale est affiché. Dans un deuxième temps, et ce qui nous paraît fort intéressant, se trouve être l'insertion possible du complexe œdipien au cœur de l'épisode. Les multiples intrusions téléphoniques du père dans l'appartement matrimonial l'invite à se placer entre les deux amants. La jeune femme incarnée par Romy Schneider nous semble éprise de ce père protecteur dont le portrait reste docilement posé sur sa table de chevet ; témoin de l'acte amoureux monnayé entre l'homme et son épouse. Cette dimension n'était point présente dans l'œuvre de Maupassant *Au bord du lit* qui décrivait uniquement le pacte établi entre les deux amants.

L'Étranger représente une source littéraire intéressante où le complexe d'Œdipe trouve une place de choix. Les rapports entretenus par Meursault avec sa mère, et qui le mèneront indirectement à la peine capitale, possèdent un côté incestueux⁴²⁵. Une liaison que le lecteur se trouve en mesure de s'imaginer morbide, castratrice, empreinte d'amour haineuse. Le crime de l'Arabe quant à lui pourrait être par substitution celui du père, comme l'explique Jean Gassin dans son essai d'interprétation psychanalytique de l'œuvre de Camus :

Le couteau que l'Arabe tient en main est clairement un double de la guillotine, l'arme par excellence de la haute justice, c'est-à-dire de la vengeance paternelle [...] Lorsque Meursault tue l'Arabe, double du père, il le fait dans un geste inconscient de défense contre la menace paternelle.⁴²⁶

Luchino Visconti conserva intactes ces notions ambiguës évoquées par le narrateur

⁴²⁵ La nature sexuelle de la relation qu'entretient Meursault avec sa mère est suggérée dans le roman de Camus. Tout au long du récit, des références rappellent cette thématique, le narrateur parle notamment d'« ivresse opaque » qui pourrait évoquer le tabou de l'inceste.

⁴²⁶ Jean Gassin, *op. cit.*, pp. 226/227.

d'Albert Camus. Ainsi, Marcello Mastroianni incarne un personnage perdu dans son rapport à l'autorité parentale. Le père est absent dans l'œuvre filmique mais intensément mis en scène à travers notamment le soleil perçant, d'une luminosité tout autant vive que celle du roman :

Dans *L'Étranger*, le meurtre de l'Arabe n'est que le second assassinat commis par Meursault. Le premier avait été celui de sa propre mère, déguisé en enterrement. Meursault lui-même avait une vague conscience du rapport qui existait entre ces deux épisodes. Il avait ainsi remarqué que, dans les deux cas, « c'était le soleil. »⁴²⁷

Le choix de Visconti s'est donc porté sur une œuvre comportant, d'un point de vue psychanalytique, la notion de complexe œdipien. On pouvait lire effectivement :

Vous savez, nous avons monté un peu votre affaire. L'été, c'est la saison creuse pour les journaux. Et il n'y avait que votre histoire et celle du parricide qui vaillent quelque chose [...] Mais comme il est chargé de rendre compte du procès du parricide, on lui a demandé de câbler votre affaire en même temps.⁴²⁸

Le cinéaste italien nous prouverait son intérêt pour la question, un sujet qu'il étudie également au cours des *Nuits blanches* où le personnage interprété par Jean Marais s'impose clairement comme une figure paternelle. Pour Mario, Natalia ne serait qu'un double de l'image maternelle perdue, partie avec le père ennemi. Notons que ce schéma-là était déjà transcrit chez Dostoïevski.

De ce fait, les exemples sont multiples au sein des livres adaptés à l'écran : *Les Amants diaboliques* mettent l'accent sur un mari qui fait figure de père, *La Terre tremble* remet en question la mort du patriarche, *Les Damnés* évoque ouvertement le complexe œdipien, il s'y trouve même surexposé. En outre, le thème de l'infanticide est

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁴²⁸ Albert Camus, *op. cit.*, pp. 128/129.

abordé au sein de l'adaptation de *L'Intrus* d'Annuzio, tout autant que les penchants incestueux que possèdent le Simone de *Rocco et ses frères*. Le mari de Livia pourrait représenter un double du père, tout comme elle-même symboliserait la mère incestueuse du lieutenant devenu Franz Mahler chez Visconti. Le prince Salina issu du *Guépard* littéraire, présenté dans l'œuvre filmique, incarne quant à lui la figure paternelle pour toute une lignée, également pour Angelica avec laquelle il partage une danse lors du bal, scène devenue culte. Cependant, son rapport avec cette dernière se révèle plus ambigu. Le prince pourrait être son amant, la scène du bal du film le montre avec clarté. C'est avec renoncement qu'il entrevoit cette relation amoureuse impossible. L'âge est l'un des freins premiers.

Chapitre IX
Fatalité hugolienne

7/ Les misérables : la fatalité sociale

C'est toujours la même histoire. Ces pauvres êtres vivants, ces créatures de Dieu, sans appui désormais, sans guide, sans asile, s'en allèrent au hasard, qui sait même ? Chacun de leur côté peut-être, et s'enfoncèrent peu à peu dans cette froide brume où s'engloutissent les destinées solitaires, mornes ténèbres où disparaissent successivement tant de têtes infortunées dans la sombre marche du genre humain.

VICTOR HUGO, *Les Misérables*

9.7.1. Les travailleurs / *La Terre tremble*

Dans le film *La Terre tremble*, le réalisateur italien reprend le sens profond de l'œuvre de Verga et filme à l'écran une famille de pêcheurs vouée à l'échec à cause de la promesse furtive d'un avenir meilleur. Tout au long de cet 'épisode de la mer', l'on voit se construire et se déconstruire le rêve d'un groupe familial, celui d'accéder à la richesse et de se soustraire à l'exploitation des grossistes d'Aci Trezza. La rébellion d'Antonio mène les siens à sa perte, malgré une volonté féroce d'échapper au sort qui leur est réservé et auquel les anciens se soumettent continuellement, sans remise en question, et ce à juste titre sans doute puisque leur destin se résume à survivre au quotidien, à se contenter de peu. Ainsi, le grand-père Valastro s'exclame :

Cette mer, Dieu nous l'a donnée, contentons-nous en.

Et c'est à ces propos que les jeunes réagissent dans le film viscontien :

On veut montrer l'injustice comme Saint Thomas [...] On s'habitue à l'injustice disent les anciens et ce sont les pauvres qui trinquent.

Ce désir profond de la jeunesse de renoncer à une vie de miséreux, de briser cette justice injuste se manifeste lors de la séquence filmique où certains pêcheurs jettent à l'eau les balances qui servent à peser la marchandise. D'ailleurs, Antonio, à la tête du mouvement de résistance, se révolte :

Mais on n'est pas né pour vivre miséreux sans espoir d'amélioration [...] Au moins qu'on soit maîtres de nos vies.

Ici, l'on retrouve les idées communistes⁴²⁹ de Visconti, illustrées une séquence après par le dessin d'un faucille et d'un marteau sur l'un des murs de l'île. Animé d'une foi inébranlable en ce projet de « changer la vie », Antonio met en œuvre le dessein d'être lui et sa famille à leur propre compte, loin des grossistes sans scrupule profitant de la misère d'autrui. Et ce à un point inacceptable comme le montre l'une des scènes à la fin du film, lorsqu'Antonio et ses frères demandent un travail auprès de ceux qui les ont exploités. Le récit filmique continue par le biais d'une voix off :

Et les Valastro vont à Catane hypothéquer leur maison, leur unique bien, dans l'espoir d'un avenir meilleur.

Le personnage principal lui-même croit en cette ascension possible, en cette potentialité d'échapper à la fatalité sociale qui les assaillit. Cette lutte contre la fatalité grâce à la superstition et à la foi en un avenir différent, nous la retrouvons dans l'œuvre littéraire de Giovanni Verga, *Les Malavoglia*. Les exemples sont multiples :

⁴²⁹ Le film se révèle être un manifeste du PCI.

Ainsi furent décidés l'affaire des lupins et le voyage de la *Providence* qui était la plus vieille barque du village, mais son nom était de bon augure.⁴³⁰

Pourtant lorsque la barque, qui dans le récit de Verga est nommée « La Providence », se trouve éventrée par les vagues rageuses de la mer, autant dans le livre que dans le film, tout s'effondre. Le rêve de la famille, Malavoglia dans le roman, Valastro dans l'adaptation cinématographique, s'éventre à son tour, les menant d'une espérance providentielle à un désespoir sans fond. Et une misère encore plus accrue. Nous lisons chez Verga :

À ce moment, on entendit un déchirement : la *Providence* qui s'était d'abord couchée sur un flanc, se releva comme un ressort, et peu s'en fallut qu'elle les passât par-dessus bord. L'antenne, brisée comme un fêtu de paille, tomba sur la barque avec sa voile. On entendit alors une voix qui gémissait : Aïe ! comme quelqu'un qui est un train de mourir.⁴³¹

Il faut rappeler que dans l'adaptation de Visconti, cette scène du bateau s'échouant n'est pas montrée à l'écran, seule l'inquiétude de la famille attendant les pêcheurs qui ne donnent signe de vie l'est. Nom hautement symbolique pour cette barque à laquelle le destin d'une famille se trouve rattaché et qui, lorsqu'elle fait naufrage, sombre avec elle. Nous sommes en plein dans la fatalité sociale. Car malgré les espérances, tout est réduit à néant. Échapper à la misère semble vain et tenter de s'en détourner mène au désastre. Nous observons que la famille mise en scène par Visconti subit les affres de l'existence, plus encore d'après nous que ne les subissaient les personnages de Verga. Le film est empreint d'idées politiques marquées.

Les illusions sont présentes dans le film *La Terre tremble*. Les pêcheurs croient en leur succès prochain, tout comme le spectateur. Sauf celui qui a compris la mécanique infernale liée au destin qui s'abat sur une majorité des personnages viscontiens, notamment sur ceux issus d'œuvres littéraires. La fatalité qui écrase, on

⁴³⁰ Giovanni Verga, *op. cit.*, p. 35.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 206.

peut la pressentir quand nous avons conscience de cette composante que nous pensons omniprésente dans l'œuvre filmique de Luchino Visconti. Au départ, les termes appartenant à une isotopie du bonheur prochain se retrouvent dans les dialogues :

Avec de la chance et si notre salaison est bonne, on pourra vite rembourser notre dette.

La voix off ajoute :

C'est pourquoi Antonio, ses frères et le grand-père s'en remettent à la bonne fortune.

On remarque cependant l'emploi de la conjonction de subordination « si » qui marque la condition et le doute. Il est question d'une « dette » à payer, comme s'il s'agissait d'une fatalité héréditaire, d'une malchance qui ne se maîtrise pas. D'ailleurs, dans les dialogues co-écrits par Visconti, les personnages s'expriment sur le sujet, mais indirectement. C'est la jeune sœur des Valastro qui prononce la phrase suivante en poussant une charrette de sel jusqu'à sa maison :

C'est un poids très lourd à porter.

Clin d'œil pensons-nous du réalisateur, car au vu de la fin de l'histoire, en effet, la famille porte un grand poids et s'apprête à le porter encore plus.

D'autre part, une allusion à ce que nous pourrions associer à un symbole du destin est évoqué à travers la toile des pêcheurs, plus précisément celle de la famille mise en scène :

On a la toile à tisser et les filets à réparer [...] Dieu s'en chargera.

Il est vrai que la toile, rattachée au symbolisme de l'araignée, tisseuse du destin de l'homme, fait son apparition à de nombreuses reprises dans l'adaptation

cinématographique des *Malavoglia*. Voir les pêcheurs et les femmes ou sœurs de pêcheurs coudre leurs toiles abîmées nous rappellent les Parques, qui comme nous l'avons vu, tissent le destin de chaque être.

Cette fatalité sociale dénoncée par Luchino Visconti dans son film *La Terre tremble*, épisode de la mer, où les misérables ne peuvent aspirer à un avenir serein, s'inscrirait d'après nous dans la même lignée que la fatalité qui assaille les personnages hugoliens, ceux d'*Hernani*, de *Ruy Blas*, ou encore des *Misérables*. Visconti associe à ses héros un message profond, teinté de marxisme, proche de la pensée de l'auteur français Victor Hugo :

La barque de mes aïeux. Elle est dans un triste état. On dit que tout ça c'est de ma faute. Un jour ils comprendront que j'avais raison ! Ce jour-là, ce qui m'est arrivé sera une bonne chose pour tous ! Il faut apprendre à s'aimer les uns les autres, à être unis. Alors seulement, on ira de l'avant !

La mort du père énoncée par les panneaux « A nostro Padre », sur la porte des Valastro dans le film *La Terre tremble*, sont visibles dès les premières séquences. Ce décès en mer tragique annoncerait dès le début les événements malheureux à venir, comme Victor Hugo l'a fait dans ses récits où la fatalité règne ; nous pensons à *Hernani*. Cette origine reliée à la souffrance de l'être aimé que l'on perd, aux chances de réussite dont on est privé, déterminent ces héros à s'embarquer vers leur perte. Le plus lourd fardeau à porter pour le héros de Visconti, Antonio, reste la fatalité qui s'abat sur lui dont lui-même a conscience car il s'écrie :

Je suis maudit, lié à ce foutu destin ! Condamné à trimer ! Il faut que cette malédiction cesse.

Comme Ruy Blas, Antonio ne peut prétendre à une réussite amoureuse et sociale. Il est emprisonné dans le carcan de la fatalité sociale. Héros qui endure sa descente douloureuse de l'échelle sociale, partageant également sa douleur avec ses sœurs et son grand-père. Nous pensons par ailleurs aux *Misérables* d'Hugo, où les enfants et les

vieillards sont les proies idéales de l'exclusion sociale, de la corruption des classes supérieures.

Mais surtout, c'est Dieu qui décide du sort des personnages, semble-t-il, autant dans toute l'œuvre de Victor Hugo, que dans la seconde œuvre filmique de Visconti *La Terre tremble*. La nature devient alors défavorable, au même titre que la nature humaine dans sa totalité :

Outre l'hostilité des hommes, ils ont essayé celle de la nature, et, en une nuit, tout leur travail a été perdu.

L'injustice chez Visconti, tout comme chez Hugo, est pointée du doigt. Notons que le dialecte sicilien dans lequel s'expriment les personnages du film, véritables pêcheurs siciliens, eux qui « ne savent s'exprimer qu'en sicilien pour parler de leurs rébellions, douleurs et espoirs » comme l'indique le panneau lors du générique de début, nous évoque l'argot employé dans *Les Misérables* d'Hugo, la langue du peuple, des scélérats, puis celle des pauvres au cœur grand. Notons que les travailleurs de l'épisode de la mer de *La Terre tremble*, comme l'a nommé Visconti nous fait penser – ne serait-ce que par le titre – aux *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo. Œuvre où la fatalité est présentée par Hugo, dès la préface, comme un obstacle dans la vie de l'Homme. La lutte contre les éléments naturels, la mer qui submerge le marin dans *Les Travailleurs de la mer* font écho à *La Terre tremble* :

La religion, la société, la nature ; telles sont les trois luttes de l'homme. Ces trois luttes sont en même temps ses trois besoins ; il faut qu'il croie, de là le temple ; il faut qu'il crée, de là la cité ; il faut qu'il vive, de là la charrue et le navire. Mais ces trois solutions contiennent trois guerres. La mystérieuse difficulté de la vie sort de toutes les trois. L'homme a affaire à l'obstacle sous la forme superstition, sous la forme préjugé, et sous la forme élément. Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé le premier ; dans *les Misérables*, il a signalé le second ; dans ce livre, il indique le troisième.

À ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'anankè suprême, le cœur humain.⁴³²

La marée montante et le bateau qui s'échoue semblent être des symboles du sort qui s'acharne, de la fatalité de l'humain, impuissant face à la nature

9.7.2. Les frères / *Rocco*

Lorsque les Parondi arrivent à Milan, c'est dans le but d'y gagner de l'argent, de fuir la misère de leur pays, de prétendre à une vie meilleure. Si nous pensons à ce que l'on pourrait nommer « la fatalité hugolienne », et si, comme nous le concevons, tous les films de Luchino Visconti en sont empreints, le récit filmique de *Rocco et ses frères* devrait correspondre à certains critères. Tout d'abord, le fait même que les personnages soient à la recherche d'un avenir empli de promesses et de réussites est un indice de taille. Malgré leurs origines pauvres, la famille au complet possède l'envie de réussir, de se faire un nom, d'obtenir un statut :

Demain, demain, mais qu'est-ce qui peut changer demain ? Ce sera la même chose ! s'écrie la mère Parondi à son fils. Oh Ciro dis-moi, dis-moi mon chéri, dis-moi... Est-ce ma faute à moi ce qui est en train de se passer ? Est-ce ma faute à moi si j'ai eu l'ambition d'emmener mes fils beaux, grands et vigoureux à la ville pour s'enrichir et ne pas pourrir [...] Même à un moment donné, j'ai cru que j'avais réalisé mon rêve, le monde dans la rue m'appelait

⁴³² Victor Hugo, préface des *Travailleurs de la mer*, Paris, Émile Testard, 1891, p. 5.

« Madame », « Madame », moi, Rosaria, dans une grande ville comme celle-là, à cause de la réussite de mes fils.

Nous retrouvons la révolte hugolienne qui s'élève face à un destin injuste, celle des misérables :

Quand nous sommes venus à Milan, explique dans le film *Ciro* son petit frère Lucas, j'étais à peine plus âgé que toi et c'est Simone qui m'a expliqué ce que Vincenzo n'avait jamais compris. Il m'a expliqué ce que Vincenzo n'avait jamais compris. Il m'a expliqué que chez nous là-bas, au pays, les hommes vivent comme des animaux domestiques à qui on apprend seulement deux choses : travailler et obéir. Alors que les hommes doivent vivre libres, sans être esclaves de qui que ce soit, mais sans jamais oublier leurs devoirs.

La révolte hugolienne est l'insurrection du peuple en vue d'une émancipation, d'une égalité entre les hommes. La révolution, l'émeute des pauvres tente de renverser les dogmes bourgeois.

Dans la scène où Rocco et Nadia se trouvent à la terrasse d'un café, le personnage capte l'attention de son interlocutrice démontré par la gestuelle de l'actrice ainsi que le retrait de ses lunettes noires, remises immédiatement après la fin du récit de Rocco :

Tu vois, j'avais un ami au pays, j'en avais plusieurs même, des gars de mon âge à peu près, mais pauvres ! Comme tu ne l'imagines même pas. Un jour, on leur a donné l'illusion qu'on leur avait accordé un peu de terres à cultiver, mais une terre où on s'arrache les bras à essayer d'en sortir quelque chose et il fallait une demi-journée à pied pour y arriver. Alors un jour, parmi ces gars, y'en a qui ont voulu se révolter. On leur a mis les menottes, on les a amenés en prison.

D'autre part, tel Hernani qui clame le vers suivant : « J'oubliais en l'aimant ta haine qui me charge »⁴³³, Rocco dont la bonté excessive le perd, a hérité d'une forme de haine envers lui-même et ses semblables, comme il l'explique à l'un de ses frères après un combat :

Tu vois Ciro, c'était facile pour moi cette victoire parce que ce n'était pas lui que j'avais devant moi, c'était comme si je me battais contre quelqu'un d'autre, quelqu'un d'autre qui attirait ma haine, toute cette haine que j'avais accumulée en moi, sans le savoir peut-être. C'est une chose horrible Ciro ! Si tu savais comme c'est horrible !⁴³⁴

Rocco pense pouvoir maîtriser son existence, lui donner le cours qu'il souhaite grâce à la volonté, au courage. La phrase suivante qu'il énonce prouve sa crédulité dont il est bientôt la victime :

Chacun peut avoir la vie qu'il veut, s'il la veut vraiment, mais il ne faut pas avoir peur.

Car son chemin de vie est tracé selon les actes de son frère Simone, et ce n'est que pour compenser les méfaits de ce dernier qu'il se lance dans une carrière sportive où règne la violence. Même s'il devient un champion reconnu, il reste le jouet du hasard, du destin, de l'histoire de son frère Simone. Il expie à sa place ses erreurs, ses péchés avec une bonté exemplaire. L'entraîneur de Simone trouve naturel de demander à Rocco de payer les fautes de son frère en travaillant pour lui, il lui adresse la phrase injonctive suivante :

Toi, Rocco, tu n'as plus le droit de dire non, tu me dois une compensation pour tous les déboires et toutes les déceptions que ton frère m'a causées.

Le héros viscontien ne peut mener la vie sociale qu'il aimerait réellement, et surtout, il

⁴³³ Victor Hugo, *Œuvres complètes : Romans*, tomes 1 à 3, Paris, Robert Laffont, 2002, p. 67.

⁴³⁴ Ciro lui répond dans le film : « De la haine, toi ? Toi qui es la bonté même ! »

renonce au véritable amour afin d'éviter la colère horrifique de son frère. Il est soumis, comme les personnages hugoliens régis par la fatalité, au hasard. On pense aux *Misérables*, où beaucoup de rencontres, comme celle de Jean Valjean et Fantine, sont le fruit du hasard également. Ainsi, le Rocco de Visconti évolue au gré des rencontres que lui impose le hasard/destin dont celle avec Nadia qui fait basculer à tout jamais l'histoire de chacun ; c'est par jalousie que Simone tue Nadia qui aime Rocco. Une chaîne semblable à celle contenue dans nombreuses tragédies raciniennes. Par exemple, c'est par hasard que Simone apprend que Rocco entretient une liaison avec Nadia et cette révélation fait basculer leur destin à tous.

La fatalité sociale vient détruire en grande partie les rêves de reconnaissance, le cas de Simone en est l'exemple parfait. Simone, dans *Rocco et ses frères* se révèle comme possédé par une force qui le pousse à agir sans aucune logique. Ce comportement rappelle celui des amants diaboliques. Ses actes sont la conséquence d'une pensée confuse, motivée par le seul appât du gain, et la mise en danger constante du protagoniste prouve son irreflexion. Pire encore, sa soumission à un ordre prédéfini le voue à jouer le rôle d'anti-héros. Rocco, lui, est déterminé par les actions de son frère. Nous constatons que Rocco ressemble par certains aspects à Jean Valjean, qui endure les épreuves que lui soumet la vie.

D'autre part, comme nous l'avons fait remarquer brièvement pour *La Terre tremble*, *Rocco et ses frères* n'échappe pas à la règle qui place les personnages sous le joug d'un deuil familial. L'absence du père, cela renforce la faiblesse des personnages et leur exposition aux dangers d'une existence déjà fragilisée. Tout comme dans *Hernani* de Victor Hugo, les héros semblent en effet marqués par la mort du père, présent dans le film de Visconti uniquement par le biais de photographies montrées succinctement et par des évocations orales. Dans l'une des premières scènes du film, lorsque la mère et ses fils se trouvent chez la belle-famille de Vincenzo, le portrait du père est introduit à l'écran grâce à un support photographique, une image sainte que la mère Parondi porte sur la poitrine. Le deuil du père paraît par ailleurs être difficile à surmonter pour les frères qui se disputent sans doute, l'un après l'autre, le statut du père perdu. Chacun tente de remplir la case manquante dans l'histoire de la famille mise en

scène par Visconti. Marqués depuis l'enfance par l'absence de la figure paternelle, ils se forgent une image en fonction.

Il y a le nom du club de sport où se retrouvent les frères, et où l'ascension sociale paraît possible, qui a d'après nous son importance. Cet élément vient s'ajouter au soutien de la thèse de la fatalité sociale et hugolienne présente dans les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires de Luchino Visconti. Effectivement, le nom « Aurore », que l'on peut voir inscrit sur les uniformes sportifs des frères Parondi, possède une symbolique forte :

Toujours jeune, *sans vieillir, sans mourir, elle marche selon son destin* et voit se succéder les générations. Mais chaque matin elle est là, symbole de toutes les possibilités, signe de toutes les promesses. Avec elle recommence le monde et tout nous est offert. L'aurore annonce et prépare l'épanouissement des récoltes, comme la jeunesse annonce et prépare celui de l'homme. Symbole de lumière et de plénitude promise, l'aurore ne cesse, en chacun, d'être l'espoir.⁴³⁵

Nous considérons que ce n'est pas par hasard que Visconti préserve ce nom, déjà présent dans le roman il faut le préciser :

L'aurore, avec toutes ses richesses symboliques dans la tradition judéo-chrétienne, est le signe de la puissance du Dieu céleste et l'annonce de sa victoire sur le monde des ténèbres, qui est celui des méchants.⁴³⁶

Le pont de la Ghisolfa de Giovanni Testori se conclut par les lignes :

"Les morts se reposent, et les vivants, se fit-il alors à lui-même, se débrouillent." Se débrouillent, ou bien acceptent de n'être plus rien, c'est ce qu'il était en train de faire. Parce que, tout bien examiné, ça aussi c'était encore une façon de s'en tirer. "En fin de compte, fit-il en manière de

⁴³⁵ Giovanni Testori, *op. cit.*, p. 86.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 86.

conclusion, la question se ramène à ce qu'on peut ou à ce qu'on ne peut pas faire, à ça, et puis c'est tout".⁴³⁷

Certains êtres sont, Visconti nous le fait comprendre, destinés à rester à leur place, c'est-à-dire, en bas de l'échelle, ou à l'escalader avec le grand risque d'en tomber. Finalement, le succès de Rocco se trouve entaché par les actes de son frère Simone. La famille Parondi reste attachée pour toujours à une fatalité sociale édifiante.

9.7.3. Les amants / *Ossessione*

Les amants diaboliques de Visconti s'inscrivent dans le même schéma que les personnages de *La Terre* et *Rocco*. Malgré leur amour coupable, la sincérité de Giovanna et de Gino laisse penser à un avenir clément où l'amour triomphe, loin du mari dont la répugnance ne cesse d'être mise en avant à l'écran. Ayant presque la bénédiction du spectateur, les deux amants ont foi en un futur en commun, loin des soumissions journalières imposées par le troisième protagoniste du triangle infernal. La chanson qu'entonne Giovanna retranchée dans les soubassements de la cuisine du restaurant avant la rencontre fatidique avec Gino sonne comme une prémonition :

L'amour est si beau
Tout près de toi
Il me faut chanter
Et aussi rêver

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 415.

Qui sait pourquoi ?

Et il existe d'autres prémonitions ou tirades lugubres, prononcées par les personnages eux-mêmes, victimes de leurs propres actions. Comme lorsque Giovanna, anciennement Cora chez James M. Cain, peu avant son accident de voiture fatal dit :

Certaines femmes ont des accidents quand elles se surmènent.

Giovanna a cru un instant en l'amour sauveur et inconditionnel que lui proposait le jeune Gino :

– Tu pourrais m'aimer... toujours ?

– Oui, Giovanna. Je le crois.

– Assez... pour ne rien souhaiter d'autre ? Alors nous aurons peut-être de la chance. Mais il faut m'aimer fort, Gino.

Une fois de plus, la relation amoureuse chez les « misérables » viscontiens fait naître l'illusion chez les personnages d'échapper à leur propre sort. Giovanna dans le long métrage *Les Amants diaboliques* réplique :

Je ne suis pas une « dame »

Mais une pauvre misérable.

Je n'en peux plus !

Elle a conscience de son statut et espère devenir une « dame » respectable à travers Gino. Lorsqu'elle lui adresse ces mots, la caméra filme un plan où l'amant se tient avec un coquillage entre les mains qu'il place contre son oreille. Symbole de naissance, de génération et de mort, il interviendrait comme une autre prédiction : l'annonce du futur enfant que porte Giovanna, descendant de la misère héréditaire et de la malchance qui poursuit ses parents en proie à la fatalité sociale. La mort inexorable qui guette les deux amants ne touche pas Gino qui ne meurt pas à la fin de long-métrage, par contre, il meurt socialement, son existence étant destinée à expier les deux meurtres

volontairement et involontairement commis.

L'Espagnol, figure étrange dans *Les Amants diaboliques*, apparaît comme étant le seul protagoniste à véritablement échapper à son destin⁴³⁸, tenant un parapluie⁴³⁹, probablement un symbole de protection contre le sort qui s'acharne. D'ailleurs, si Gino avait accepté de le suivre, il aurait échappé à la fatalité à laquelle est associée Giovanna. Avec elle, il est « impossible de retourner en arrière », le héros est « pris au piège »⁴⁴⁰. Nous trouvons que l'Espagnol s'inscrirait même dans l'œuvre filmique comme un possesseur du destin, celui capable de faire tourner la roue du destin, dans un sens ou dans un autre :

Pour vingt liras, on vous ouvre les portes du Destin !

C'est l'Espagnol qui confie dans le film à Gino :

Tu voudrais savoir l'avenir ?
Pourquoi ? Ton destin est déjà tracé.

La fatalité sociale, semblable à celle que nous qualifions d'hugolienne, est donc bel et bien présente dans *Les Amants diaboliques*. Aussi, la phrase sentencieuse « Vous semblez oublier Dieu et vos devoirs. » nous le rappelle. Une sordide réflexion de Gino plonge le spectateur dans l'effroi face à cette fatalité :

Le Destin ne peut nous accabler, nous qui allons avoir un enfant.

Enfin, nous constatons qu'une nouvelle fois, l'avenir meilleur auquel rêve le héros dépend d'une femme, l'idée d'une vie nouvelle se crée à travers elle. Dans *Le facteur sonne toujours deux fois* de James M. Cain, cette projection à travers l'être aimé, cette

⁴³⁸ L'Espagnol est décrit comme un homme épris de liberté.

⁴³⁹ Il est également un symbole phallique et fait référence à l'homosexualité sous-entendue de l'Espagnol.

⁴⁴⁰ Gino, dans le film de Visconti, dit à son ami l'Espagnol : « Désormais je suis lié à elle ».

envie de s'extraire de sa misère grâce au sentiment amoureux sont à signaler :

J'ai regardé l'eau verte, et avec mes oreilles qui tintaient, ce poids du liquide sur les reins et sur la poitrine, j'ai pensé que toute la diablerie, toute la bassesse, l'incapacité, l'inutilité de ma vie avaient été chassées au dehors, rejetées loin de moi, et que je remontais vers Cora, transformé, et, comme elle disait, prêt pour une nouvelle vie.⁴⁴¹

Cora devenue Giovanna sous l'œil de la caméra viscontienne devient pour Gino une véritable « obsession ».

⁴⁴¹ James Mallahan Cain, *op. cit.*, p. 145.

8/ Les condamnés

Maintenant je suis captif. Mon corps est aux fers dans un cachot, mon esprit est en prison dans une idée. Une horrible, une sanglante, une implacable idée ! Je n'ai plus qu'une pensée, qu'une conviction, qu'une certitude : condamné à mort !

VICTOR HUGO, *Le Dernier jour d'un condamné*

9.8.1. Marginalité / *L'Étranger*

Ce que nous nommons la fatalité romantique s'inscrivait déjà dans la fatalité sociale que nous venons d'aborder, à la fois celle présente dans les œuvres littéraires de Victor Hugo et les œuvres filmiques de Luchino Visconti. La fatalité romantique prend ses sources dans la tragédie antique où les personnages sont soumis à l'irrévocabilité de leur destin et on la retrouve à l'âge classique avec des tragédiens comme Racine qui ont su lui restituer ses lettres de noblesse. Ainsi, Néron dans *Britannicus* s'exclame : « Mais des coups du destin je ne puis pas répondre ». L'arrivée des Lumières dans la sphère intellectuelle du XVIIIe siècle fut une tentative de rationaliser la notion de destin mais les romantiques du siècle suivant se révoltèrent et préservèrent une place importante à la croyance de lois divines régissant l'existence de l'individu. Les romantiques explorèrent la beauté terrifiante et versatile de la fatalité, ils

l'expérimentèrent à travers leurs récits. Victor Hugo s'inscrit avec plusieurs de ses pièces théâtrales, notamment, en chef de file de cette passion pour l'irrationnel s'invitant dans le quotidien de ses héros qui sont aux prises avec la fatalité.

Chez Visconti, nous observons que cette fatalité romantique subsiste dans ses films ou documentaires, davantage au cœur des adaptations cinématographiques d'ouvrages littéraires qu'il mit en scène. En effet, la fatalité romantique se greffe à l'idée de condamnation, leitmotiv selon nous des œuvres viscontiennes. Les thèmes choisis par le cinéaste italien, contenus au sein des œuvres littéraires transposées puis énoncées par le biais du récit filmique, correspondent à la notion de fatalité romantique que l'on retrouve chez Victor Hugo. Dans le cas de *L'Étranger*, nous parlons de fatalité romantique dans le sens où, comme le héros hugolien, le personnage incarné par Marcello Mastroianni succombe à des lois bien précises, érigées par avance, qui le poussent à être l'objet d'une fatalité certaine et à une condamnation sous plusieurs formes. Tout d'abord, à cause du hasard, le personnage de Meursault se trouve là où il ne faut pas être. À la mer, puis au cinéma, puis sur la plage, jusqu'au meurtre. Tel un objet contingent, il passe d'un lieu à l'autre, sans savoir qu'il va tout droit à sa perte. Et Visconti filme ce parcours avec objectivité, pouvons-nous dire, en s'en tenant au récit littéraire. L'absurdité des événements et l'impassibilité du héros suffisent à le mener au crime puis au bûcher. Meursault assiste à son propre procès tel un spectateur. Visconti capte cette conception de l'histoire du héros de Camus avec justesse.

Pourtant, nous remarquons que le réalisateur renforce cet aspect fortuit des événements, notamment en plaçant la rencontre avec Anna Karina en Marie sous le signe du hasard. Effectivement, Visconti rattache cette coïncidence au jeu du hasard alors que dans le récit de Camus elle ne l'est pas, comme le prouve la phrase suivante :

Hier, c'était samedi et Marie est venue, comme nous en étions convenus.⁴⁴²

De plus, le procureur, dans l'œuvre littéraire, insiste de manière ironique sur le hasard

⁴⁴² Albert Camus, *op. cit.*, p. 55.

de la vie et ses conséquences fâcheuses :

Le procureur a rétorqué que le hasard avait déjà beaucoup de méfaits sur la conscience dans cette histoire. Il a voulu savoir si c'était par hasard que je n'étais pas intervenu quand Raymond avait giflé sa maîtresse, par hasard que j'avais servi de témoin au commissariat, par hasard encore que mes déclarations lors de ce témoignage s'étaient révélées de pure complaisance.

Visconti semble exploiter cette composante de l'histoire. Le Meursault du film nous paraît totalement sous l'emprise d'un destin dont il ne prend réellement conscience qu'au tribunal, pratiquement au même moment que le narrateur de Camus qui raconte :

Il a dit que je n'avais pas voulu voir maman, que j'avais fumé, que j'avais dormi et que j'avais pris du café au lait. J'ai senti alors quelque chose qui soulevait toute la salle et, pour la première fois, j'ai compris que j'étais coupable.⁴⁴³

Le cinéaste, quant à lui, filme cette prise de conscience grâce à l'utilisation de zooms furtifs et répétés sur l'acteur Mastroianni comme si la culpabilité venait à l'esprit de Meursault par soubresauts. Notons que chez Camus l'emploi du discours indirect libre et les formules antiphrastiques renforcent le caractère marginal du condamné, car il s'agit bien de marginalité autant chez Visconti que dans la source littéraire originale.

Et c'est cette marginalité dont souffre Meursault l'anti-héros camusien qui le mène à sa perte, dans le livre et dans son adaptation cinématographique. Une caractéristique que les autres lui attribuent, comme le narrateur de Camus confie au lecteur : « Mon sort se réglait sans qu'on prenne mon avis. »⁴⁴⁴ Il est l'« étranger », l'incompris, et la fatalité qui pèse sur lui de manière inexorable le rend aveugle⁴⁴⁵; il ne cerne le regard des autres sur sa personne et ses actes qu'au procès, mis en scène par Luchino Visconti, avec la présence de Bernard Blier en tant qu'avocat de la défense. Le

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁴⁵ Avec le soleil éblouissant qui l'aveugle un peu plus à chaque pas, l'instant décisif de sa destinée s'annonce. Visconti a su mettre en scène cet instant crucial.

Meursault de Visconti, plus que celui de Camus nous semble-t-il, est en proie à une forme de malédiction quasi-romantique qui le soumet au statut de marginal, d'individu seul face à tous, d'homme haï par la société qui ne le comprend pas.

Meursault nous rappelle, par exemple, les héros hugoliens Ruy Blas et Hernani, qui tous deux sont les victimes parfaites d'une société qui ne fait qu'accentuer leurs faiblesses en les emprisonnant dans des cases prédestinées, des statuts de marginaux. Il ne lui est pas offert d'accéder au salut ni à la reconnaissance d'autrui, les autres le condamnent, et sa condamnation concrète à la peine de mort n'en est qu'une suite logique. Comme le personnage de Ruy Blas inventé par Victor Hugo, la mort peut être une forme de catharsis, de libération. Le héros hugolien, après avoir posé la fiole de poison qu'il vient de porter à ses lèvres, prononce :

Rien. Mes maux sont finis.

Rien. Vous me maudissez, et moi je vous bénis.

Voilà tout.⁴⁴⁶

Son destin tragique s'arrête ici, seul Don Salluste rejette l'heure fatale et en devient par là même esclave. Quant à Meursault, l'on voit à l'écran ce que l'on peut lire dans le livre. Ses pensées vacillent entre la crainte que le moment fatidique de sa mort arrive, et un certain soulagement. Quitter l'existence de marginal qui ne souhaite de bénédiction finale, voilà ce que le spectateur de Visconti peut observer dans la dernière séquence du film, juste avant l'exécution du protagoniste. Nous croyons qu'en tuant l'Arabe il s'imagina éviter la fatalité qui le poursuivait sans cesse.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 227.

⁴⁴⁷ D'après nous, chez Visconti, comme chez Camus, la fatalité s'inscrit sous le signe du soleil.

9.8.2. Malheur / Senso

Dans le *Carnet secret de la comtesse Livia* extrait de la nouvelle *Senso* écrite par Camillo Boito, plus l'intrigue avance, plus le malheur se fait ressentir. Nous sommes à même de le constater dans le récit littéraire à travers un champ lexical dépréciatif, souvent rattaché à l'odorat, comme le prouvent les expressions suivantes : « qui puait un maudit⁴⁴⁸ tabac », « et je vis en face de moi le groin sale de l'officier bohémien », « la trogne violette pleine de crevasses et de boutons », « et deux moustaches sous son gros nez ».⁴⁴⁹ L'histoire de Livia, comme peut le pressentir le lecteur, s'annonce sous de néfastes auspices, les événements qui s'apprêtent à survenir sont dès le départ placés sous un mauvais présage. Les deux trahisons à venir sont annoncées : la tromperie de l'officier autrichien et la délation de la comtesse italienne. Le livre semble mettre en relief l'égoïsme de la narratrice, son manque d'humilité, ses défauts à travers les qualités qu'elle ne cesse de s'attribuer. Alors, c'est en quelque sorte Livia qui cause sa propre perte, aveuglée par son narcissisme et l'ironie pointée dans le texte lorsqu'elle prononce la phrase :

Oh ! Pourquoi Dieu à ce moment-là ne me rendit-il point aveugle ?⁴⁵⁰

Car depuis de nombreuses pages, le lecteur est en mesure de deviner la suite fâcheuse des événements et de l'amour non partagé auquel la comtesse Livia s'adonne éperdument. Par ailleurs, son caractère orgueilleux, comme nous venons de le préciser, pourrait être la cause première de son enfermement dans cette sordide histoire amoureuse, la cause première de son propre malheur. Cependant, Luchino Visconti en adaptant l'ouvrage de Camillo Boito à l'écran paraît avoir un avis divergent sur la question. En effet, la comtesse Livia n'est plus asservie à son narcissisme exacerbé.

⁴⁴⁸ Relevons l'emploi du terme « maudit ».

⁴⁴⁹ Camillo Boito, *op. cit.*, pp. 50/54.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 46.

Elle devient le jouet d'un destin tragique qui la mène à un malheur inéluctable et au crime indirect de son amant tant aimé. Tout en suivant les lois de ce que nous avons appelé la fatalité romantique, en lien donc avec celle présente dans les œuvres de Victor Hugo, Livia serait la victime d'une trahison suprême, suivie d'une jalousie extrême, l'obligeant à agir comme elle le fait. Mais le spectateur de Visconti peut avoir de la clémence pour cette femme bafouée, déchirée, et le sort réservé au traître, justifié. Notons d'ailleurs que la scène de l'exécution de Franz Mahler devant les portes du château Saint-Ange à Rome évoque la scène finale du film *La Tosca* de Renoir, auquel Visconti avait participé en tant qu'assistant. Le cinéaste italien, nous montre à son tour combien il est artistiquement déterminé par son expérience auprès du réalisateur français.

Chez Visconti, Livia est sincère, courageuse et engagée. Ce n'est véritablement que le destin qui lui joue un mauvais tour, par le biais de l'incube Franz Mahler et par une suite logique d'événements que personne ne semble véritablement contrôler, pas même l'officier autrichien. Certes, il vole clairement sous les yeux du spectateur la femme qui l'entretient, mais il paraît succomber à des lois qui le font agir. Dans le roman, Livia est physiquement emprisonnée :

Les étoiles pâlissaient, il se répandait tout autour une aube jaunâtre. Je suivis des soldats qui, contournant le flanc du château, entrèrent dans une cour fermée par de hauts et sombres murs d'enceinte.⁴⁵¹

Dans le film, elle paraît plus libre, même si Luchino Visconti semble avoir capté l'essence cachée de ce qu'a voulu exprimer Boito à travers sa narratrice. Celle d'une fatalité sous-jacente ne pouvant mener l'héroïne qu'à la déception.

Analysons brièvement l'exemple cité ci-dessus. Le syntagme nominal « les étoiles », nous rappelle le destin, et l'adjectif péjoratif « jaunâtre » illustre bien sous quels auspices la protagoniste est placée. La phrase « cour fermée par de hauts et

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 59.

sombres murs » renforcée par le terme « enceinte » qui désigne un espace clos, fermé, énonce l'idée d'enfermement, de condamnation. De plus, Visconti a su tirer profit de ces minces indications, pour pousser son héroïne et lui offrir un destin de choix, celui d'une héroïne romantique, piégée par un amour malheureux qu'elle n'a que partiellement choisi. Ainsi, le lieutenant autrichien du récit de Boito devient chez Visconti Franz Mahler ; le nouveau nom révèle bien la notion de malheur que cet homme apporte dans la vie de Livia, une bien rencontre, là encore, due au hasard. La comtesse n'a rien provoqué, tout semblait être destiné. La narratrice du récit littéraire fait une brève allusion à la coïncidence qui a pu l'amener à sa déchéance :

Je me retrouvai par hasard près d'un modeste café, et après avoir plusieurs fois tourné devant la vitrine, comme il me semblait qu'il n'y avait personne, j'entrai et me mis dans le coin le plus reculé et le plus sombre [...] ⁴⁵²

Beaucoup d'autres énoncés dans la nouvelle de Boito évoquent l'humiliation, le châtement, la condamnation :

Sur le seuil de la prison, je sentis qu'on m'arrachait le voile qui me couvrait le visage. ⁴⁵³

Le récit, filmique et littéraire, atteint son point culminant lorsque Livia se voue à la trahison ultime auprès du général chargé de la demande d'exécution de l'officier autrichien.

Comme nous venons de le faire remarquer, Visconti accentue le *pathos* qui entoure son héroïne afin de lui attribuer, pensons-nous, des caractéristiques relevant du romantisme, et bien que les rebondissements soient annoncés au spectateur, par les vols répétés de Franz Mahler par exemple, ils restent significatifs et participent à l'élan d'émotion qui peut naître chez le public du film *Senso*. Livia est haïe ⁴⁵⁴ en tant que

⁴⁵² *Ibid.*, p. 50.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁵⁴ Elle peut également facilement obtenir l'inimitié du lecteur dans le texte de Camillo Boito.

dénonciatrice, surtout lorsqu'elle cède à la délation, et bien qu'elle se comporte avec bassesse, l'on peut avoir la sensation que le réalisateur nous transmet un sentiment d'indulgence car elle est elle-même victime des actes destructeurs et répréhensibles commis par son amant. Livia affronte son destin de femme meurtrie et devient sous la caméra de Visconti une femme forte, prête à tout sacrifier par amour, même ses opinions politiques. Là encore, Franz Mahler incarne la fatalité pour Livia, cette dernière prenant le visage de la Reine du *Ruy Blas* de Victor Hugo. Le lieutenant autrichien se transforme en Don Salluste qui finalement ne peut aucunement échapper à son destin misérable, à son exécution latente. Puis, pour reprendre la comparaison entre la fatalité viscontienne et la fatalité hugolienne notamment présente dans la pièce *Ruy Blas*, un rappel violent à la réalité des choses surgit dans la pièce de Hugo et le film *Senso* de Visconti. Celui de l'identité de l'amant de Livia qu'elle entretenait jusqu'alors sans le savoir et ses véritables intentions. Livia devient celle qui donne la mort, vécue comme une libération pour elle et pour l'officier détaché d'une sordide vérité.

9.8.3. Malédiction / *L'Innocent*

La malédiction qui pèse sur *L'Intrus* de Gabriele D'Annunzio repose sur deux composantes du récit. Le destin d'homme auquel ne peut que se soumettre Tullio Hermil, qui, de par sa soif de relations extraconjugales, devient lui-même un intrus au sein même de son couple puis dans une société qui se veut de bonnes mœurs. La fatalité qui s'abat sur la « créature » mise au monde par Juliane, enfant né d'un amour adultérin est à relever. Le protagoniste premier, autant chez D'Annunzio que chez Visconti – qui

calque presque à la lettre le caractère du héros à l'écran – s'astreint effectivement à jouer le rôle d'un homme éloigné de la notion d'honnêteté héritée des Lumières, et tel un libertin machiavélique, s'adonne au donjuanisme tout en faisant consciemment⁴⁵⁵ souffrir celle qui partage son existence et ses déboires :

J'étais revenu à elle, repentant et soumis, après la première infidélité grave.⁴⁵⁶

Sa propre mère se trouve dans une méconnaissance totale du comportement pervers de son fils :

Elle ignorait les blessures que j'avais faites et que je faisais encore à cette chère âme qui ne les méritait point. Trompée par la dissimulation généreuse de Juliane, elle croyait toujours à notre félicité. Quel chagrin, si elle avait su !⁴⁵⁷

La pitié avouée de Tullio pour son épouse malade renforce la cruauté de ce personnage animé par le désir de posséder d'autres femmes, mais ne pardonnant l'infidélité de la sienne. Pourtant, le héros dannunzien reconnaît ses torts et s'attriste même de son sort et de celui qu'il fait subir malgré lui à Juliane, femme qu'il aima jadis :

C'était donc un grand bonheur après la mort de l'amour, causée par la fatale nécessité des phénomènes, et par conséquent sans faute de personne, nous puissions encore vivre dans la même maison, attachés par un sentiment nouveau, qui n'était peut-être pas moins profond que l'ancien et qui, à coup sûr, était plus haut et plus singulier.⁴⁵⁸

De sa jalousie terrifiante au meurtre, il n'y a qu'un pas. Qu'il franchit assez aisément, bien qu'il s'en repentisse dès le début du récit de D'Annunzio ; ce qui n'est pas le cas dans l'adaptation cinématographique de Visconti. Mais l'essentiel reste la

⁴⁵⁵ Le fait que le narrateur ait conscience de son malheur renforce l'aspect tragique de l'histoire qu'il raconte.

⁴⁵⁶ Gabriele D'Annunzio, *op. cit.*, pp. 2/3.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, pp. 11/12.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p.6.

cause qui pousse le héros à agir. Dans l'ouvrage littéraire *L'Intrus*, nous lisons avec stupéfaction les phrases suivantes :

Ma sœur, mon unique sœur, Constance, était morte à neuf ans, en me laissant au cœur un regret infini. Souvent je pensais, avec une mélancolie profonde, à cette petite âme qui n'avait pu m'offrir le trésor de sa tendresse, un trésor que je rêvais inépuisable. Entre toutes les affections humaines, entre tous les amours de la terre, celui d'une sœur m'avait toujours paru le plus élevé et le plus consolant. Souvent je pensais à cette grande consolation perdue, et l'irrévocabilité de la mort donnait à ma douleur je ne sais quoi de mystique. Où trouver sur la terre une autre sœur ?⁴⁵⁹

Le narrateur se confie et donne la réponse à sa question par la même occasion :

En toute circonstance, je m'efforçais de confirmer, entre Juliane et moi, le pacte nouveau d'affection fraternelle, d'amitié pure. Elle devait être ma sœur, la meilleure de mes amies.⁴⁶⁰

Apparemment, ce seraient des déterminismes psychologiques, inconscients, qui poussent Tullio Hermill à agir ainsi. Luchino Visconti le traduit bien par la contradiction qui s'inscrit chez le protagoniste, notamment lors de la scène du meurtre.

De plus, une fatalité bien réelle s'inscrit dans le livre de D'Annunzio, ce à plusieurs reprises :

Mais comment empêcher un phénomène nécessaire ? Comment éviter l'inévitable ?⁴⁶¹

Cette fatalité est commentée par le narrateur en personne, qui se sait être le jouet d'un destin tragique :

Tout à coup elle fondit en sanglot, et ses pleurs provoquèrent mes pleurs.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.4.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ *Ibid.*, p.6.

Nous mêlâmes nos larmes, si brûlantes, hélas ! et pourtant impuissantes à conjurer notre destin.⁴⁶²

Son épouse également en a pleinement conscience, elle le communique à travers un sourire compatissant :

Oui, je sais, tu es bon et tu voudrais m'épargner des souffrances ; mais tu n'es pas maître de toi, tu ne peux résister aux fatalités qui t'entraînent.⁴⁶³

Nous relevons que la notion de hasard, rattachée à la fatalité romantique apparaît dans le texte littéraire. « Le hasard me favorisa » raconte le narrateur, et l'ironie tragique de cette phrase, encore une fois, marque l'aveuglement des personnages choisis et mis en scène par Luchino Visconti. Car ils n'ont en rien l'idée de ce que le destin leur réserve de néfaste, le meurtre d'un nouveau-né dans le cas du héros dannunzien incarné par Giancarlo Giannini sous la caméra viscontienne. Le roman et le film décrivent un personnage masculin incapable de gérer sa propre histoire, victime de ses pulsions, et qui à force du temps – temps distendu dans le long-métrage de Visconti – tue son couple, puis tue l'enfant adultérin par jalousie extrême. Remarquons que Juliane donne la vie, tandis que Tullio donne la mort. Il est un être destructeur et pourtant captivant, comme le prouvent les plans infinis du cinéaste italien sur l'acteur dans l'adaptation cinématographique de *L'Intrus* devenu *L'Innocent*. Mais, le véritable condamné de l'histoire, c'est l'enfant.⁴⁶⁴ Un enfant né sous une mauvais étoile, destiné à périr, à succomber face à la malédiction romantique, tel Ruy Blas ou Hernani.

Ruy Blas, un héros romantique, sensible à souhait, souffre de sa position hiérarchique : à la fois maître et laquais, il ne peut accepter le rôle que la société veut lui faire porter. Il est un marginal épris de liberté, orphelin, qui subit les affronts des autres Hommes dont il se sent incompris. Voilà la malédiction de Ruy Blas. Hernani se trouve à son tour touché par la malédiction qui sévit le héros romantique. Dès sa

⁴⁶² *Ibid.*, p.10.

⁴⁶³ *Ibid.*, p.15.

⁴⁶⁴ Nous pensons au fait que Luchino Visconti n'ait pas eu de descendance filiale.

naissance, il est confronté à ses tourments qui s'amplifieront au fil du temps. La fatalité pèse sur le personnage et sur l'amour forcément rattaché à la mort.

9/ Esmeralda

Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des Andalouses et des Romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds ; et chaque fois qu'en tournoyant sa rayonnante figure passait devant vous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair.

VICTOR HUGO, *Notre-Dame de Paris*

9.9.1. L'émeraude

« Pour vingt lires, on vous ouvre les portes du Destin ! Le vert ! Couleur de l'espérance [...] couleur de vos rêves. Votre avenir est entre vos mains. » Voilà ce que nous affirme L'Espagnol dans la première adaptation filmique d'un ouvrage littéraire de Visconti, *Les Amants diaboliques*. « Votre avenir est entre vos mains » ajoute-t-il. Aussi, est-elle la couleur de l'émeraude, *esmeralda* en espagnol, et nous pensons immédiatement au bateau dans le film *Mort à Venise* dont les lettres indiquent le nom de la fille de joie qu'Aschenbach rencontre lors d'un flash-back montré à l'écran. Une suite d'idées s'engage alors et un lien secret se forme entre toutes les œuvres

cinématographiques de Luchino Visconti, notamment celles émanant de livres.

Esmeralda, ce personnage si souvent associé à Tazio, telle un double, car elle se révèle l'être, mais pas uniquement. Revenons sur la signification profonde de ce prénom. Dérivé du grec *smaragdos*, Esmeralda signifie « émeraude », une pierre précieuse au symbolisme puissant :

Verte et translucide, l'émeraude est la pierre de la lumière verte, ce qui lui confert à la fois une signification ésotérique et un pouvoir régénérateur.⁴⁶⁵

À la fois bénéfique et nuisible, l'émeraude vacille entre ombre et lumière, entre paradis et enfer :

Sous son aspect néfaste elle est associée, dans le lapidaire chrétien, aux plus dangereuses créatures de l'enfer [...] Pierre mystérieuse – et donc dangereuse à celui qui ne la connaît pas – l'émeraude a été un peu partout sur terre considérée comme le plus puissant des talismans. Issue des enfers, elle peut se retourner contre les créatures infernales dont elle connaît les secrets.⁴⁶⁶

Nous trouvons alors que son côté funeste⁴⁶⁷ la rattache à la notion de Fatalité. Cependant, cette pierre posséderait la capacité de défaire l'homme de son destin :

Selon un manuscrit d'Oxford, elle donne la liberté au prisonnier, mais à la condition qu'elle soit consacrée, c'est-à-dire amputée de ses forces malignes.⁴⁶⁸

Il nous semble probable que cette recherche de la liberté face à l'adversité de l'existence soit l'un des thèmes majeurs explorés dans l'œuvre de Luchino Visconti. Le

⁴⁶⁵ *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 400.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ Le personnage d'Esmeralda est lui-même directement rattaché à la cathédrale Notre-Dame, ce « funeste édifice ».

⁴⁶⁸ *Ibid.*, pp. 400/401.

diabolisme que possède l'émeraude reflète en effet la vision assez pessimiste que nous relevons dans les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires composant le corpus. Il est sûr que l'aspect néfaste l'emporte sur le bien. Très souvent, on l'a vu, nous retrouvons les personnages viscontiens en proie à un destin ravageur. Leur existence se termine dans la plupart des cas de manière tragique, par une mort subie ou donnée.

Nous pensons que Luchino Visconti, grand lecteur, se réfère à l'œuvre de Victor Hugo, de son idée de la fatalité romantique, plus précisément de l'un de ses ouvrages : *Notre-Dame de Paris*. L'héroïne hugolienne y subit de plein fouet les lois de la fatalité qui s'exercent dans le roman publié en 1831, tout comme les autres personnages du roman. Le lecteur de Victor Hugo retrouve dans *Notre-Dame de Paris* de nombreux aspects se rattachant à la fatalité, une fatalité évoquée dès le préambule de l'œuvre par le terme : *anankè*. Le symbole de l'araignée est évoqué à son tour à de multiples reprises, l'animal tisse comme les Parques le destin de l'homme :

Tisseuse de la réalité, elle est donc maîtresse du destin, ce qui explique sa fonction divinatrice, très largement attestée de par le monde.⁴⁶⁹

On retrouve ce symbolisme dans la phrase suivante, qui par association, pourrait représenter Esmeralda elle-même :

Le prêtre de son côté, le cou tendu, l'œil hors de la tête, contemplait ce groupe épouvantable de l'homme et de la jeune fille, de l'araignée et de la mouche.⁴⁷⁰

Par ailleurs, dans *Notre-Dame de Paris*, des références nous paraissent être faites au mythe des Parques :

Grève, aboye, Grève, grouille !

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁷⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 2002, p. 585.

File, file, ma quenouille,
File sa corde au bourreau
Qui siffle dans le préau.⁴⁷¹

Selon nous, ce n'est pas une simple coïncidence si Visconti fait intervenir le nom d'Esmeralda dans son adaptation filmique du roman de Thomas Mann, *Mort à Venise*. Car nous sommes sûrs que par le biais de son utilisation graphique, textuelle, elle invoque dès le début du long-métrage la Fatalité, ainsi la mort inévitable à laquelle le héros s'apprête à être confronté. Cependant, même si la présence d'Esmeralda, celle de l'émeraude, de la fatalité n'est pas annoncée clairement dans les autres adaptations de Luchino Visconti, ni dans ses autres films et documentaires, nous l'entrevoions, ailleurs, autrement.

9.9.2. L'enfant

Tour à tour danseuse, magicienne, Esmeralda ravit les sens des personnages qui l'entourent tant le narrateur hugolien la magnifie dans ses descriptions :

[...] et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe, avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 431.

surnaturelle créature.⁴⁷²

Appelée l'« égyptienne » elle se caractérise de par son physique de bohémienne et ses danses enivrantes qui poussent à la folie Frolo tandis qu'elle éveille un amour éternel en Quasimodo. C'est aussi par le chant qu'elle charme :

Cette mélancolique rêverie l'absorbait de plus en plus, lorsqu'un chant bizarre, quoique plein de douceur, vint brusquement l'en arracher. C'était la jeune égyptienne qui chantait. Il en était de sa voix comme de sa danse, comme de sa beauté. C'était indéfinissable et charmant ; quelque chose de pur, de sonore, d'aérien, d'ailé, pour ainsi dire.⁴⁷³

À travers le regard du bossu, la jeune fille ressemble à un ange, à travers le regard de l'archidiacre, une fille de joie faisant naître en lui des désirs coupables. Elle est l'amour pour l'un, le fantasme pour l'autre, et le narrateur d'Hugo lui confère des aspects antithétiques bien résumés dans la phrase : « On eût dit tantôt une folle, tantôt une reine ».⁴⁷⁴ Les allures enfantines d'Esmeralda sont également à souligner.

Chez Visconti, nous supposons la découvrir sous les traits d'une belle jeune femme qui porte le même prénom, et bien que le lien avec l'héroïne hugolienne ne soit pas directement établi, nous le devinons. Nous pensons que les deux personnages ont un lien étroit, caché. En effet, peu après le flash-back, qui pourrait sembler faire partie du déroulement de l'action à Venise, l'Aschenbach du film *Mort à Venise* s'oriente vers son destin tragique, la mort. Telle une ultime procession, la scène dans la maison close qui cache cette étrange beauté aux allures espagnoles sonne le glas. L'accès à la beauté illimitée, aux plaisirs sans fin mènent Gustav von Aschenbach à rejoindre l'autre monde.

Ainsi, l'Esmeralda de Visconti peut être associée à cette notion de fatalité omniprésente dans l'adaptation cinématographique, signée par Luchino Visconti, de la nouvelle de Thomas Mann. En outre, son nom, déjà énoncé en lettres capitales sur le

⁴⁷² *Ibid.*, p. 94.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 62.

bateau qui mène le héros viscontien sur l'île du Lido serait un haut signe annonciateur. Puis, Esmeralda, c'est la femme-enfant. Et nous retrouvons cette figure dans maintes adaptations du cinéaste italien. Pour commencer, elle rayonnerait sous les traits de Claudia Cardinale en Angelica⁴⁷⁵ dans *Le Guépard*. La même taille de guêpe⁴⁷⁶, le même regard espiègle, le même charme envoûtant. Déjà, dans le roman de Lampedusa, la protagoniste est décrite en ces termes :

Elle s'avavançait lentement en faisant onduler son ample jupe blanche [...] sa croupe admirable esquissa une légère révérence. Cette forme d'hommage, inhabituelle en Sicile, lui conféra un instant le charme fascinant de l'exotisme, renforçant celui de sa beauté locale.⁴⁷⁷

Le corps souple et dansant de Claudia Cardinale dans l'adaptation du *Guépard*, notamment lors des jeux de cache-cache avec Alain Delon en Tancredi, puis de la longue scène de bal, nous rappelle ce personnage hugolien qu'est la jeune Esmeralda. Visconti sublime les descriptions du roman et offre à son héroïne les plus belles parures, les plus belles robes, tout en sauvegardant cet aspect bohémien du personnage. Ensuite, dans *La Terre tremble*, nous pouvons retrouver un autre genre d'Esmeralda. La jeune femme que convoite Antonio puis qu'il fréquente grâce à sa réussite temporaire possède toutes les caractéristiques d'une fille aux mœurs légères, dont les grâces restent facilement achetables. Cette façon de se déplacer, de courir nu-pied, de sourire et de séduire à la fois évoque le visage de la protagoniste soumise à un destin impitoyable chez Hugo.

Cette femme-enfant croiserait également le chemin de Gino dans *Les Amants diaboliques* de Visconti, adaptation du *Facteur sonne toujours deux fois*. Visconti fait apparaître dans le récit filmique un personnage qui n'existait dans le roman de James M. Cain. Celui d'une jeune femme, belle, une danseuse, par laquelle le héros viscontien

⁴⁷⁵ Le personnage vient également d'un milieu pauvre.

⁴⁷⁶ Il y a une anecdote autour du corset que Claudia Cardinale portait sur le tournage du *Guépard*. Visconti l'obligeait à le serrer si fort qu'elle en éprouvait des malaises.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 87.

est séduit. Nous croyons d'ailleurs relever la présence du destin divin représenté par les nombreuses moustiquaires du lit de la jeune danseuse qui possèdent un effet de toile. Se manifestent alors les thèmes de la toile du destin et le symbole de l'araignée que nous avons évoqué précédemment. Et bien que cette protagoniste tente d'aider Gino à sortir de l'impasse du meurtre qu'il lui confesse, elle représenterait une étape dans le parcours du héros qui précipite sa chute.

Esmeralda est « la malheureuse enfant »⁴⁷⁸. Celle que nous retrouvons dans *Les Damnés* et qui subit le même sort tragique. Effectivement, dans *Notre-Dame de Paris* nous lisons :

Il portait une femme sur son épaule, une jeune fille vêtue de blanc, cette jeune fille avait un nœud au cou.⁴⁷⁹

Esmeralda meurt par pendaison, provoquée par l'archidiacre, après avoir subi l'enfermement, puis les maltraitances infligées par l'homme religieux qui « repoussa brusquement l'échelle du talon »⁴⁸⁰. Rappelons-nous alors que cette petite fille juive qui après avoir enduré les sévices octroyés par le fils Essenbeck est retrouvée pendue par Helmut Berger en Martin. Plus tôt, il observait l'enfant depuis sa fenêtre ce qui nous évoque étrangement la figure de Claude Frolo :

Il était là, grave, immobile, absorbé dans un regard et dans une pensée. Tout Paris était sous ses pieds [...] Mais dans toute cette ville, l'archidiacre ne regardait qu'un point du pavé : la place du Parvis ; dans toute cette foule, qu'une figure : la bohémienne.⁴⁸¹

Notons que la petite fille dans le film de Luchino Visconti *Les Damnés* coud un tissu rouge, et serait, d'après nous, directement reliée à la notion de fatalité.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 585.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 469.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 307.

Associée d'autre part chez Visconti à la fille de joie, nous observons que plusieurs personnages féminins dans les adaptations correspondent à l'image de La Esmeralda hugolienne. Tout d'abord, Nadia, dans *Rocco et ses frères*, qui dans le roman de Giovanni Testori se nomme Wanda, était déjà très clairement catégorisée en tant que femme monnayant ses charmes :

Sur le visage et sur tout le corps de la femme, qui ne devait pas être loin de la trentaine, lui apparurent, fortement marqués, évidents au point de le remplir à la fois de désir et de répugnance, les signes d'une carrière déjà bien remplie.⁴⁸²

Dans l'adaptation du *Pont de la Ghisolfa*, Nadia possède ce côté Esmeralda, de fille légère. Sans doute par les breloques qu'elle porte autour des bras, ses attitudes, puis son rapport à l'argent, manœuvre dans laquelle elle entre Simone, jusqu'à en perdre la raison. Un schéma se dessine entre Nadia et Rocco, le beau Quasimodo au cœur grand, et Simone, le Frollo névrotique, voleur puis tueur. Ce thème est une fois de plus abordé dans l'épisode *Le Travail* de *Boccace 70* inspiré de la nouvelle de Maupassant, *Au bord du lit*. Dans le bref récit de l'auteur français, l'on pouvait lire :

Or, réfléchissez. Cet argent, au lieu d'aller chez une gueuse qui en ferait je ne sais quoi, restera dans votre maison, dans votre ménage. Et puis, pour un homme intelligent, est-il quelque chose de plus amusant, de plus original que de se payer sa propre femme.⁴⁸³

Dans le sketch, c'est Romy Schneider qui prête ses traits à cette femme entretenue et qui décide d'échanger des nuits avec son mari contre de l'argent, une forme de 'travail'. Cet avilissement s'invite dans la classe élitiste ; l'acte s'exécute avec tristesse et humiliation comme le prouvent les sanglots de Pupe. Aussi, la mise en scène, avec des lumières qui s'éteignent au fur et à mesure par exemple, avant que l'acte ne se produise.

⁴⁸² Giovanni Testori, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁸³ Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles*, édition augmentée, Saint Julien en Genevois, Arvensa Éditions, 2014, p. 1493.

La figure de la fille de joie, sous d'autres formes et de manière plus commune, réapparaît dans l'adaptation filmique des *Nuits blanches* de Dostoïevski, où l'actrice Clara Calamai endosse le rôle. Nous retrouvons la figure de bohémienne au teint hâlé, au maquillage prononcé, aux bijoux clinquants dans *L'Étranger* de Luchino Visconti, dans la peau de l'amante de l'ami de Meursault pour lequel le narrateur de Camus devenu Mastroianni accepte d'écrire une lettre et de témoigner en défaveur de cette femme méprisée. Dans *Senso*, la jeune femme, amante de Franz Mahler, entretenue indirectement par la comtesse Livia, possède des airs d'Esmeralda, une ingénue farouche qui charme par ses attributs charnels. Visconti fait apparaître à partir du récit de Boito une jeune femme souple comme une danseuse, aux longs cheveux. Elle propose ses charmes au lieutenant Franz Mahler en échange d'argent. Elle s'impose comme une rivale redoutable de la comtesse, elle possède contrairement à cette dernière la beauté de la jeunesse.

9.9.3. L'égérie

Souvent, avant ou au lieu d'être une égérie, la femme chez Visconti est déchue. Elle navigue dans des eaux tantôt claires, tantôt lugubres. Ainsi la matrone Von Essenbeck donne autant de vertiges que de frissons aux hommes qui l'entourent. Démoniaque, elle divise, horrifie, mais pourtant séduit la gent masculine qui croise son chemin, sans épargner son propre fils sous les traits d'Helmut Berger. Cependant, chaque Esmeralda tire son épingle du jeu viscontien et s'invite dans les tableaux dressés par le cinéaste, issus de son imaginaire, inspirés par de multiples œuvres littéraires

diverses et variées, où la figure de la bohémienne n'était point représentée. Luchino Visconti paraît associer à une jeune femme féline et ravageuse ou une jeune fille introvertie et timorée au moins l'un des personnages féminins, ce dans chacune de ses adaptations cinématographiques de livres.⁴⁸⁴ Visconti, sublime la beauté féminine dans ses films, la rend parfois féroce. Il rehausse l'aura de chaque actrice qu'il met en scène.

Dès lors, quelques vers baudelairiens nous reviennent en mémoire, ceux qui prônent la féminité, destructrice et désastreuse⁴⁸⁵, inspiratrice et impératrice :

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté ? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.
Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore ;
Tu répands des parfums comme un soir orageux ;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres ?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien ;
Tu sèmes le hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques ;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépète, flambe et dit : Bénissons ce flambeau !

⁴⁸⁴ L'Esmeralda présente dans l'œuvre cinématographique *Mort à Venise* nous rappelle étonnamment la posture et la tenue de Claudia Cardinale dans le film *Le Mauvais chemin* de Mauro Bolognini (*La Viaccia*), 1961, l'histoire d'un amour saisissant, réalisé par Mauro Bolognini. Claudia Cardinale y incarne une fille de joie, Bianca, éprise d'Amerigo, interprété par Jean-Paul Belmondo.

⁴⁸⁵ Nous employons le terme désastreuse car des liens unissent, d'après notamment la pensée surréaliste, le désastre et les astres. La notion de destin entre une ultime fois en jeu.

L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?
De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds ?⁴⁸⁶

L'Hymne à la beauté baudelairienne, en adéquation avec celle qui jaillit au cœur de l'œuvre filmique viscontienne, restent toutes deux de véritables odes à la Femme dans toute sa splendeur.

⁴⁸⁶ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 23.

Conclusion

Au cours de ce travail de recherche, nous avons analysé les sources d'inspiration de Visconti et ses adaptations, ensemble, comme un seul univers mental et esthétique. À travers cette étude comparatiste, nous avons pu observer que Visconti adapte les œuvres littéraires d'une façon qui lui est propre. Visconti transpose tout un pan de son héritage, de sa culture dans ses films, la plupart issus d'ouvrages littéraires.

Visconti intègre aux récits littéraires des thématiques qui lui sont chères. Ainsi, chaque adaptation, ou presque, est imbibée du thème de la famille, de l'Histoire, de la musique. L'Italie occupe également une place prépondérante dans les œuvres filmiques viscontiennes ; bien souvent le récit littéraire change de décor et prend place dans un espace italianisé. Le comte de Modrone transmet à l'écran ses valeurs, ses idées, son goût pour le raffinement et la bienséance. Pourtant, des scènes brutales sont mises en scène, comme celle de *La Nuit des Longs Couteaux*, marquant un peu plus l'implication politique de Visconti et sa volonté de faire intervenir la notion d'Histoire au sein de ses films.

Nous avons parlé du lien étroit qui unissait Jean Renoir et le cinéaste italien, Renoir qui fut son mentor, son maître à penser, d'un point de vue idéologique, et qui lui souffla même l'idée d'adapter *Les Amants diaboliques*. Il nous a été alors possible de constater combien le courant néoréaliste dont Visconti fit partie fut influencé par les idées communistes, des idées évoquées à travers le thème longuement traité par le cinéaste, celui des classes sociales. La lutte ouvrière ou l'aristocratie en perdition font en effet partie des sujets abordés dans ses adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires.

En outre, nous avons souligné l'importance du temps dans les adaptations, la présence du mélodrame, et la mise en lumière des acteurs, des actrices. La figure

féminine chez Visconti est sublimée, tout comme le visage de Rocco ou encore celui de Tadzio.

Par ailleurs, nous avons observé la manière dont Visconti adapte *Mort à Venise*, comment il y intègre tout un pan de son éducation, jusqu'à transposer l'image de sa mère, Carla Erba à travers l'actrice Silvana Mangano. Visconti y impose son point de vue et l'idée qu'il se fait de l'œuvre de Thomas Mann. De ce fait, il s'inspire de Gustav Mahler pour appréhender Aschenbach, avec la certitude que Mann avait le compositeur en tête lorsqu'il créa son personnage masculin. Visconti adapte la longue nouvelle de Mann avec une fidélité exemplaire.

Les adaptations de Luchino Visconti recèlent des secrets insoupçonnés : la fatalité hante ces représentations fictives devenues réalité sur la pellicule. L'imaginaire du cinéaste se trouve en effet composé de diverses sources d'inspiration, champ ouvert de possibilités : les références fusent. Ainsi, nous avons trouvé des correspondances avec le théâtre shakespearien, le romanesque hugolien et même avec le symbolisme de l'araignée associé aux Parques. Pour conclure, l'émeraude, pierre précieuse devenue femme chez Visconti, tout comme chez Hugo, s'avère empreinte de fatalité.

Luchino Visconti et son œuvre colossale nous a montré qu'il est possible d'allier littérature et cinéma. Précurseur du mouvement néoréaliste, le réalisateur subjugué depuis des décennies de multiples spectateurs, tous épris de son sens de l'emphase et du détail. Au fil du temps, les mises en scènes viscontiennes n'ont connu aucune altération. Au contraire, leur dimension se déploient à chaque nouveau visionnage. Jusqu'à atteindre le temps retrouvé : celui de l'éternité.

Des événements marquants jonchent le parcours du réalisateur. Le remords, associé à la mort fortuite de son chauffeur pour laquelle Visconti s'est tenu à jamais coupable, la peur mêlée d'admiration pour les femmes qui, sous les traits des actrices dirigées par le metteur en scène, de La Callas à Romy Schneider, s'érigent telles des muses à la splendeur ineffable. Le regret peut-être de ne pas avoir eu de descendance,

qui s'inscrirait dans le choix du dernier film, *L'Innocent*, image de l'enfance anéantie, dissoute. Il s'agit bien des méandres du passé de Luchino Visconti qui resurgissent tout au long de sa création.

Sandra, Ludwig, Violence et Passion sont autant d'œuvres complémentaires à celles étudiées, recelant elles aussi des thématiques que nous avons analysées. Bien qu'elles ne soient directement rattachées à des livres, les leitmotifs s'avèrent identiques. Les sources d'inspiration restent celles de la dynastie, de l'enfance, de la tragédie existentielle menant à une fatalité sans faille. La déstructuration de l'évolution des personnages viscontiens devient récurrent.

Le schéma demeure le même : une force insondable brise les destins. Nous avons souligné au cours de l'étude, avec insistance, combien la fatalité joue un rôle prépondérant dans les récits filmiques de Visconti. En transposant des récits littéraires méticuleusement choisis, le cinéaste a pointé sa caméra sur les injustices de la vie, il s'est placé du côté des opprimés. Et lorsqu'il filme le prince Salina, c'est de sa déchéance et de celle de toute une lignée dont il s'agit ; véritable paradigme que cette chute fatale des êtres. L'engagement politique du comte auprès du peuple le fit opter pour un autre point de vue, loin des fastes. Luchino Visconti capte magistralement par le biais de ses focalisations les tourments de ceux que nous avons nommés « les misérables » :

Les choses vont comme elles vont
De temps en temps la terre tremble
Le malheur au malheur ressemble
Il est profond profond profond
Vous voudriez au ciel bleu croire
Je le connais ce sentiment
J'y crois aussi moi par moment
Comme l'alouette au miroir
J'y crois parfois je vous l'avoue
À n'en pas croire mes oreilles

Ah je suis bien votre pareil⁴⁸⁷

Voilà un octosyllabe de Louis Aragon qui résumerait bien ce que Visconti voulut transmettre à travers ses mises en scènes innombrables. Du documentaire à la fiction, en passant par l'adaptation au cinéma d'ouvrages littéraires, Visconti s'est démarqué de par sa sensibilité, son engagement. Le comte de Modrone paraît avoir compris les mécanismes qui s'acharnent sur ces hommes, l'injustice qui les assaille. Néanmoins, le cinéaste italien a su s'intéresser à la splendeur qui réside en chaque être, celle qu'Aschenbach cherche infiniment sur l'Île du Lido, terre de son dernier exil.

⁴⁸⁷ Extrait du *Discours à la première personne* de Louis Aragon provenant du recueil *Les Poètes*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 190/191.

Entretiens

Retirés car soumis à droit d'auteur
removed because subjected to copyright

Filmographie de Visconti

TONI : 1935

Réalisateur : Jean Renoir

Acteurs : Charles Blavette, Celia Montalayàn, Edouard Delmont, Max Dalban

Format : Mono (RCA sound system), Noir et blanc

Gaumont, 2010, 82 minutes.

PARTIE DE CAMPAGNE : 1936

Réalisateur : Jean Renoir

Acteurs : Sylvia Bataille, Jane Marken, Georges d'Arnoux, André Gabriello

Format : Mono (RCA sound system), Noir et blanc

Bfi, 2003, 40 minutes.

Source littéraire : *Une partie de campagne* de Guy de Maupassant

LES BAS-FONDS : 1936

Réalisateur : Jean Renoir

Acteurs : Jean Gabin, Suzy Prim, Louis Jouvet, Vladimir Sokoloff

Format : Mono (Tobis-klangfilm), Noir et blanc

René Château, 2003, 85 minutes.

Source littéraire : *Les Bas-fonds* de Maxime Gorki

LA TOSCA : 1941

Réalisateurs : Carl Koch – Jean Renoir

Acteurs : Imperio Argentina, Michel Simon, Massimo Girotti, Rossano Brazzi

Format : Mono, Noir et blanc

100 minutes.

Source littéraire : *La Tosca* de Victorien Sardou

LES AMANTS DIABOLIQUES (Ossessione) : 1943

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Alberto Moravia, Antonio Pietrangeli

Acteurs : Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan de Landa, Elio Marcuzzo

Format : Mono, Noir et blanc

Films Sans Frontières, janvier 1999, 140 minutes.

Source littéraire : *Le Facteur sonne toujours deux fois* de James Cain

LA TERRE TREMBLE (La Terra trema : episodio del mare) : 1948

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli

Acteurs : Antonio Arcidiacono, Giuseppe Arcidiacono, Antonio Micale, Alfio Fichera

Format : Mono (RCA sound system), Noir et blanc

Films Sans Frontières, mars 2010, 157 minutes.

Source littéraire : Les Malavoglia (*I Malavoglia*) de Giovanni Verga

BELLISSIMA : 1951

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Cesare Zavattini, Suso Cecchi d'Amico, Francesco Rosi

Acteurs : Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli

Format : Mono (RCA sound system), Noir et blanc

Films Sans Frontières, juillet 2011, 110 minutes.

NOUS LES FEMMES (Siamo donne) : 1953

Réalisateurs : Gianni Franciolini, Alfredo Guarini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Luigi Zampa

Scénaristes : Cesare Zavattini, Luigi Chiarini, Suso Cecchi d'Amico, Gianni Franciolini, Alfredo Guarini, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Luigi Zampa

Actrices : Ingrid Bergman, Anna Magnani, Isa Miranda, Alida Valli

Format : Mono, Noir et blanc
Studio Columbia, 2005, 95 minutes.

SENSO : 1954

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Giorgio Prosperi, Giorgio Bassani, Carlo Alianello, Tennessee Williams, Paul Bowes

Acteurs : Rina Morelli, Alida Valli, Fraley Granger, Heinz Moog

Format : Mono (Western electric sound system), Couleur (Technicolor)

Studio Canal, septembre 2009, 115 minutes.

Source littéraire : *Senso* de Camillo Boito

LES NUITS BLANCHES (Le Notti bianche) : 1957

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico

Acteurs : Marcello Mastroianni, Maria Schell, Jean Marais, Marcella Rovena

Format : Mono, Noir et blanc

Carlotta Films, août 2010, 103 minutes.

Source littéraire : *Les Nuits blanches* de Fiodor Dostoïevski

ROCCO ET SES FRERES (Rocco e i suoi fratelli) : 1960

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Vasco Pratolini

Acteurs : Alain Delon, Annie Girardot, Claudia Cardinale, Salvatori Renato

Format : Mono, Noir et blanc

René Château, mai 2001, 170 minutes.

Sources littéraires : *Le Pont de la Ghisolfà (Il Ponte della Ghisofa)* de Giovanni Testori

Sources littéraires supposées : *L'Idiot* de Fiodor Dostoïevski (pour le personnage de Rocco), *Le Jeune Joseph* de Thomas Mann

BOCCACE 70 (Boccaccio '70) : 1962

Réalisateurs : Federico Fellini, Luchino Visconti, Sica Vittorio De, Mario Monicelli

Scénaristes : Piero Zuffi, Mario Garbuglia (*Le Travail/Il Lavoro*)

Acteurs : Sophia Loren, Anita Ekberg, Romy Schneider, Tomas Milian

Format : Mono, Color (Technicolor/Eastmancolor)

Carlotta Films, septembre 2003, 208 minutes.

Source littéraire : *Au bord du lit* de Guy de Maupassant

LE GUÉPARD (Il Gattopardo) : 1963

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa

Acteurs : Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon, Mario Girotti

Format : Mono (Westrex recording system), Couleur (Technicolor)

Pathé, novembre 2003, 205 minutes.

Source littéraire : *Le Guépard (Il Gattopardo)* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa

SANDRA (Vaghe stelle dell'Orsa) : 1965

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli

Acteurs : Claudia Cardinale, Jean Sorel, Michael Craig, Renzo Ricci

Format : Mono, Noir et blanc

Sony, 100 minutes.

L'ÉTRANGER (Lo Straniero) : 1967

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Georges Conchon, Emmanuel Roblès

Acteurs : Marcello Mastroianni, Anna Karina, Bernard Blier, Bruno Cremer

Format : Mono, Couleur

110 minutes.

Source littéraire : *L'Étranger* d'Albert Camus

LES DAMNÉS (La Caduta degli dei) : 1969

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Nicola Badalucco, Enrico Medioli

Acteurs : Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Charlotte Rampling, Helmut Berger

Format : Mono (Westrex recording system), Color (Eastmancolor)

Warner Bros, juillet 2005, 150 minutes.

Source littéraire : *Macbeth* de William Shakespeare

Sources littéraires supposées : *Les Buddenbrook* de Thomas Mann, *Les Possédés* de Fiodor Dostoïevski, *L'Homme sans qualités* de Robert Musil.

À LA RECHERCHE DE TADZIO (Alla ricerca di Tadzio) : 1970

Réalisateur : Luchino Visconti

Production : Rai (Cinéma 70)

Documentaire, 30 minutes.

MORT À VENISE (Morte a Venezia) : 1971

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Nicola Badalucco

Acteurs : Dirk Bogarde, Silvana Mangano, Björn Andrésen, Marisa Berenson

Format : Mono, Couleur (Technicolor)

Warner Bros, juillet 2005, 125 minutes.

Source littéraire : *La Mort à Venise* de Thomas Mann

LUDWIG OU LE CREPUSCULE DES DIEUX (Ludwig) : 1973

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli

Acteurs : Helmut Berger, Silvana Mangano, Gert Fröbe, Trevor Howard

Format : Mono, Couleur (Technicolor)

Studio Canal, février 2010, 177 minutes.

VIOLENCE ET PASSION (Gruppo di famiglia in un interno) : 1974

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli

Acteurs : Burt Lancaster, Helmut Berger, Silvana Mangano, Guy Tréjan

Format : Mono, Couleur (Technicolor)

Rare Video, 116 minutes.

L'INNOCENT (L'Innocente) : 1976

Réalisateur : Luchino Visconti

Scénaristes : Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Enrico Medioli

Acteurs : Claude Mann, Didier Haudepin, Giancarlo Giannini, Jennifer O'Neill

Format : Mono, Color (Cosmovision)

Studio Canal, août 2008, 125 minutes.

Source littéraire : *L'Intrus (L'Innocente)* de Gabriele D'Annunzio

Bibliographie

Ouvrages adaptés au cinéma par Luchino Visconti

BOITO Camillo, *Senso, Carnet secret de la comtesse Livia*, traduit de l'italien par Jacques Parsi, Arles, Actes Sud, (publication originale : 1883), 2008.

CAIN James Mallahan, *Le Facteur sonne toujours deux fois*, Paris, Gallimard, (publication originale : 1934), 1936.

CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

D'ANNUNZIO Gabriele, *L'Intrus*, Paris, Calmann-Lévy, 1892.

LAMPEDUSA Giuseppe Tomasi di, *Le Guépard*, Paris, Le Club de la Femme, (publication originale : 1958), 1966.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *Les Nuits blanches*, traduit du russe par André Markowicz, Arles, Actes Sud, (publication originale : 1848), 1992.

MANN Thomas, *Der Tod in Venedig – La Mort à Venise*. Traduction nouvelle, préface et notes de Axel Nesme et Edoardo Costadura, Paris, Fayard, (publication originale : 1912), 2007.

MAUPASSANT Guy de, *Au bord du lit, (Monsieur Parent)*, Paris, Paul Ollendorff, 1886.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, dirigé sous la direction de Jean-Yves Tadié, (publication originale : 1908), 1999.

SHAKESPEARE William, *Macbeth*, Paris, Flammarion, (publication originale : 1606), 1997.

TESTORI Giovanni, *Le Pont de la Ghisolfà (Les Mystères de Milan)*, traduit de l'italien par Maurice Javion, Paris, Gallimard, (publication originale : 1958), 1961.

VERGA Giovanni, *Les Malavoglia*, Paris, Gallimard, (publication originale : 1881), 1988.

Ouvrages adaptés au cinéma par Jean Renoir avec la participation de Visconti

GORKI Maxime, *Les Bas-fonds*, Paris, L'Arche Éditeur, (publication originale : 1902), 1997.

MAUPASSANT Guy de, *Une partie de campagne et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, (publication originale : 1881), 1994.

SARDOU Victorien, *La Tosca*, Nice, Traverse, (publication originale : 1887), 2006.

Études sur Visconti

ARGENTIERI Mino, *Il Cinema di Luchino Visconti*, Rome, Fondazione Scuola nazionale di cinema, 2000.

ARISTARCO Guido, *Rocco e i suoi fratelli*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1960.

BALDELLI Pio, *Luchino Visconti*, Milan, G. Mazzotta, 1973 .

BALDELLI Pio, *I Film di Luchino Visconti*, Mandurie, Lacaita, 1965.

BALESTRIERE Giorgio, *A Ischia cercando Luchino Visconti*, Lacco Ameno d'Ischia : Imagaenaria, 2004.

BELLAVITA Andrea, *Luchino Visconti. Il Teatro dell'immagine*, Rome, Ente Dello Spettacolo, 2006.

BENCIVENNI Alessandro, *Luchino Visconti*, Milan, Il Castoro, 1999.

BLOM Ivo, *Visconti e le arti visive : Visconti and the visual arts*, Milan, Olivares, 2006.

CASSIRAME Brigitte, *Les Visages de la mélancolie. Volet II, 'Le Guépard' de Tomasi di Lampedusa adapté par Luchino Visconti*, Paris, Publibook, 2011.

CASTELLO Giulio Cesare, *Luchino Visconti*, traduction de Paul-Louis Thirard, Lyon, Serdoc, 1961.

CAVALERO Claudio, *Racconto storico della celebre vittoria ottenuta da Luchino Visconti principe di Milano per la mira*, Milan, Regio-Ducal Corte, Giuseppe Richino

- Malatesta stampatore regio camerale, 1745.
- COLOMBANI Florence, *Proust-Visconti, Histoire d'une affinité élective*, Paris, Philippe Rey, 2006.
- CHIARELLI Cristina Gastel, *Musica e memoria : nell'arte di Luchino Visconti*, Milan, Archinto, 2006.
- DARBELLAY Laurent, *Luchino Visconti et la peinture : les effets picturaux de l'image cinématographique*, Genève, MetisPresses, 2011.
- DE FRANCESCHI Leonardo, *Il Film Lo straniero di L. Visconti : dalla pagina allo schermo*, Rome, Fondazione Scuola nazionale di cinema, 1999.
- DELASSALLE Béatrice, *Luchino Viscontis 'Tod in Venedig'*, Aix-la-Chapelle, Shaker Verlag, 1994.
- FERRERA Giuseppe, *Visconti*, Paris, Éditions Seghers, 1964.
- GARCIA DÜTTMANN Alexander, *Visconti : Einsichten in Fleisch und Blut*, Berlin, Kadmos, 2007.
- GIORI Mauro, *Luchino Visconti : Rocco e i suoi fratelli*, Turin, Lindau, 2011.
- GIORI Mauro, *Scandalo e banalità : rappresentazione dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976)*, Milan, LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012.
- GUILLAUME Yves, *Luchino Visconti*, Paris, Éditions Universitaires, 1966.
- GUERRIERI Gerardo, *Il Teatro di Visconti*, Rome, Officina, 2006.
- ISHAGHPOUR Youssef, *Visconti : le sens et l'image*, Paris, Éditions de La Différence, deuxième édition, 2006.
- KRAVANJA Peter, *Visconti, lecteur de Proust*, dessins d'Eric Van Hove, Rome, Portaparole, 2005.
- KEZICH Tullio, *Cari centenari : Rossellini, Visconti, Soldati, 1906-2006*, Alexandrie, Falsopiano, 2006.
- LAGNY Michèle (sous la direction de), *'Senso' de Luchino Visconti, étude critique*, Paris, Nathan Université, 1992.
- LAGNY Michèle, *Luchino Visconti, Vérités d'une légende*, Courbevoie, BIFI/Durante, 1997.
- LARERE Odile, *De l'imaginaire au cinéma : 'Violence et Passion' de Luchino Visconti*, Paris, Editions Albatros, 1980.

- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Les images du temps dans Vaghe stelle dell'Orsa de Luchino Visconti*, Paris, PU Sorbonne Nouvelle, 1995.
- MANCINI Elaine, *Luchino Visconti : a guide to references and resources*, Boston, G.K. Hall, 1986.
- MANNINO Franco, *Visconti e la musica*, prefazione di Lino Micciché, Lucques, Akademos & LIM, 1994.
- MAZZOCCHI Federica, *Le regie teatrali di Luchino Visconti : dagli esordi a "Morte di un commesso viaggiatore"*, Rome, Bulzoni, 2010.
- MICCICHE Lino, *Luchino Visconti : un profilo critique*, Venise, Marsilio, 2002.
- NOWELL-SMITH Geoffrey, *Luchino Visconti*, Londres, British Film Institute, 2003.
- PANGON Gérard, *Luchino Visconti*, Paris, Arte éd. Mille et une nuits, 1997.
- PELLANDA Marina, *Senso*, Palerme, L'Epos, 2008.
- RUSSO Giuseppe, *L'Impossibile idillio : per il Ludwig di Luchino Visconti*, Rome, Sideral, 2006.
- SCHIFANO Laurence (sous la direction de), *Le Guépard*, Paris, Nathan Université, 1991.
- SCHIFANO Laurence, *Luchino Visconti : les feux de la passion*, Paris, Flammarion, 1989.
- SCHIFANO Laurence, *Visconti, Une vie exposée*, Paris, Éditions Gallimard, 2009.
- SCHNEIDER Marianne, *Visconti*, Arles, Actes Sud, 2010.
- SCHWARTZ Claude, *Luchino Visconti, à la recherche de Proust*, textes de Jean-Jacques Abadie, photographies de Claude Schwartz, Saint-Germain-du-Puy, Éditions Findakly, 2002.
- SEMPREBENE Roberto, *La Terra trema : prove tecniche del compromesso storico ? : rapporti tra cinema e politica nel second*, Cantalupa, Effatà, 2009.
- SERVADIO Gaia, *Luchino Visconti, A Biography*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1982.
- STIRLING Monica, *Visconti*, traduit par Claude Saunier, traduction de *A screen of time : a study of Luchino Visconti*, Paris, Pygmalion, 1982.
- THIRARD Paul-Louis & SANZIO Alain, *Luchino Visconti cinéaste*, Paris, Ramsay, 1999.

TRAMONTANA Gaetano, *Invito al cinéma di Visconti*, Milan, Mursia editore, 2003.
VILLIEN Bruno, *Visconti*, Paris, Calmann-Lévy, 1986.

Études sur Verga

AUGIERI Carlo Alberto, *Verga : l'ideologia, le strutture narrative, il 'caso' critico*, Province de Lecce, Milella, 1982.

BALDI Guido, *L'Artificio della regressione : tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Naples, Liguori, 1980.

BLAZINA Sergio, *La Mano invisibile : poetica e procedimenti narrativi del romanzo verghiano*, Turin, Tirrenia Stampatori, 1989.

CREMIEUX Benjamin, *Romanciers italiens : nouvelles de d'Annunzio, Bontempelli, Borgese, G. Deledda, Fogazzaro, Moretti, Pirandello, Papini, Panzini, Svevo, Soffici, Verga*, traduites sous la direction de Benjamin Crémieux, préface d'Eugène Marsan, Paris, Ed. Denoël et Steele, 1931.

DEBENEDETTI Giacomo, *Verga e il naturalismo : quaderni inediti*, Milan, Garzanti, 1983.

DI BENEDETTO Arnaldo, *Verga, D'Annunzio, Pirandello : studi e frammenti critici*, Turin, Fògola, 1994.

GIORDANO Mario Gabriele, *Il Verismo, Verga e i veristi minori : storia testi e critica*, Naples, Conte, 1992.

FAVA GUZZETTA Lia, *Verga fra Manzoni e Flaubert*, Rome, Ed. Studium, 1997.

LO CASTRO Giuseppe, *Giovanni Verga*, Soviera Manelli, Rubbettino, 2001.

MAZZACURATI Giancarlo, *Stagioni dell'apocalisse : Verga, Pirandello, Svevo*, introd. di Matteo Palumbo, Turin, Einaudi, 1998.

RANDO Giuseppe, *La Bussola del realismo : Verga, Alvaro, Moravia*, Rome, Bulzoni,

RUSSO Luigi, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1993.

TELLINI Gino, *L'Invenzione della realtà : studi verghiani*, Pise, Nistri-Lischi, 1993.

Études sur Lampedusa

- BERTONE Manuela, *Tomasi di Lampedusa*, Palerme, Palumbo, 1995.
- CARINI Enrico, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa e 'Il gattopardo'*, Torino, Loescher, 1991.
- CARUSO Bruno, *Il Gattopardo e i racconti di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Fondazione Federico II, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.
- COSENTINI Gaetano G., *I Miti, il tempo perduto, la grecità in Tomasi di Lampedusa*, Trapani, Coppola, 2002.
- DOUET Philippe, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa, 'Le Guépard'*, Paris, Ellipses, 2007.
- FERRETTI Gian Carlo, *La Lunga corsa del Gattopardo : storia di un grande romanzo dal rifiuto al successo : rassegna della fortuna critica*, Turin, N. Aragno, 2008.
- FRATNIK Marina, *Images et objets-images dans les textes de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Vincennes-Saint-Denis, Université Paris 8, 2008.
- GENIN Stéphanie, *'Le Guépard' ou La Mélancolie du prince*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GILMOUR David, *The Last léopard : the life of Giuseppe di Lampedusa*, New York, Pantheon books, 1988.
- GODOY Philippe, *'Le Guépard' ou La Fresque de la fin d'un monde*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- ORLANDO Francesco, *L'Intimità e la stria : Lettura del 'Gattopardo'*, Turin, G. Einaudi, 1998.
- PITRONE Angelo, *I Luoghi del romanzo : Pirandello, Tomasi di Lampedusa*, Sciascia, Caltanissetta, S. Sciascia, 2004.
- ROMEO Ignacio, *La Casa e la canicule : saggi su Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Leonardo Sciascia, Lucio Piccolo, Michele Perriera*, Catane, Prova d'Autore, 2011.
- SCUDERI Salvatore, *Santa Margherita di Belice niella storia siciliana : genesi del Gattopardo*, Palerme, Scuderi, 2003.
- TRONCARELLI Fabio, *Il Segreto del Gattopardo : il delitto Paternò : storia d'amore, mafia e politica*, Rome, Salerno, 2007.

VALENTI Franco, *I Misteri del Gattopardo : ricordi di vite parallele : Tomasi di Lampedusa, Lucio Piccolo e Beatrice di Cutò*, Patti (Messine) : N. Calabria, Barzago, Lecco, Marna, 2000.

ZAGO Nunzio, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa : la figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo ed., 1987.

Études sur Testori

DALL'OMBRA Davide, *Giovanni Testori : biografia per immagini*, introd. Giovanni Raboni, Cavallermaggiore, Gribaudo, 2000.

PANZERI Fulvio, *Vita di Testori*, Milan, Longanesi, 2003.

TAFFON Giorgio, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi : Giovanni Testori e il teatro*, Rome, Bulzoni, 1997.

Études sur Dostoïevski

ALLAIN Louis, *Dostoïevski et l'autre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, Paris, Institut d'études slaves, 1984.

ALTHEN Gabrielle, *Dostoïevski : le meurtre et l'espérance*, Paris, les Ed. du Cerf, 2006.

BOYER Frédéric, *Comprendre et compatir : lectures de Dostoïevski*, Paris, POL, 1993.

BREGER Louis, *Dostoevsky : the author as psychoanalyst*, New York, Londres, New York university press, 1989.

BRIGGS Katherine Jane, *How Dostoevsky portrays women in his novels : a feminist analysis*, Lewinston, E. Mellen press, 2009.

CATTEAU Jacques, *Dostoevsky and the process of literary creation*, trad. by Audrey Littlewood, Cambridge, Cambridge university press, 1989.

DALTON Elizabeth, *Unconscious structure in 'The Idiot' : a study in literature and*

- psychoanalysis*, Princeton, N.J., Princeton university press, 1979.
- DAVISON Ray, *Camus : the challenge of Dostoevsky*, Exeter, University of Exeter press, 1997.
- DUNWOODIE Peter, *Une histoire ambivalente : le dialogue Camus-Dostoïevski*, préf. par Ernest Sturm, Paris, Nizet, 1996.
- EVDOKIMOV Paul, *Dostoïevski et le problème du mal*, préf. Olivier Clément, Paris, Desclée de Brouwer, 1979.
- FRANCK Joseph, *Between religion and rationality : essays in Russian literature and culture*, Princeton, Princeton university press, 2010.
- JACKSON Robert Louis, *The Art Dostoïevski deliriums and nocturnes*, Princeton, N.J., Princeton university press, 1981.
- HADDAD-WOLTING Karen, *L'Illusion qui nous frappe : Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée*, Paris, H. Champion, 1995.
- HASSINE Juliette, *Proust à la recherche de Dostoïevski*, Saint-Genouph, Nizet, 2000.
- KAUS Otto, *Dostoïevski et son destin*, Paris, Rieder, 1931.
- MARINOV Vladimir, *Figures du crime chez Dostoïevski*, sous la dir. de Jean Laplanche, Paris, PUF, 1990.
- MILLER Robin Feuer, *Dostoevsky and 'The Idiot' : author, narrator and reader*, Cambridge, Mass., Londres, Harvard university press, 1981.
- MOE Vera Ingunn, *Deutscher Naturalismus und ausländische Literatur : zur Rezeption der Werke von Zola, Ibsen und Dostojewski durch die deutsche naturalisation Bewegung, 1880-1895*, Francfort-sur-le-Main, Berne, New York, P. Lang, 1983.
- NEUHÄUSER Rudolf, *Das Frühwerk Dostoevsijs : literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch*, Heidelberg, C. Winter, 1979.
- PEJOVIC Milivoje, *Recherche sur la relation entre Proust et Dostoïevski*, Paris, Ed. du Titre, 1998.
- SUTTERMAN Marie-Thérèse, *Dostoïevski et Flaubert : écritures de l'épilepsie*, Paris, PUF, 1993.

Études sur D'Annunzio

- ALONGE Roberto, *Donne terrifiche e fragili maschi : la linea teatrale D'Annunzio-Pirandello*, Rome, Laterza, 2004.
- BALDUCCI Marino Alberto, *Il Sorriso di Ermes : studio sul metamorfiso dannunziano*, Florence, Vallecchi, 1989.
- BIONDI Marino, *Scrittori e identità italiana : D'Annunzia, Campana, Brancati, Pratolini*, Florence, Pagliai Polistampa, 2004.
- BONADEO Alfredo, *D'Annunzio and the Great War*, Madison (N.J.), Fairleigh Dickinson university press, 1995.
- CABURLOTTO Filippo, *D'Annunzio e lo specchio del romanzo : sdoppiamenti, rifampicine giochi d'immagini*, Venice, Casfoscarina, 2007.
- CANCAN Giovanni, *Impressioni musicali in G. D'Annunzio*, Pérouse, Guerra, 1997.
- CANTELMO Marinella, *Il Cerchio e la figura : miti e scenari nei romanzi di Gabriele d'Annunzio*, Lecce, P. Manni, 1999.
- CURRERI Luciano, *Silenzi, solitudini, segreti : altre metamorfosi dannunziane*, Acireale, Bonanno, 2011.
- FELICE Angela, *Introduzione a D'Annunzio*, Rome, Laterza, 1991.
- GAMBACORTI Irene, *Storie di cinema e letteratura : Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Florence, Società editrice fiorentina, 2003.
- GIANNANTONIO Valeria, *L'Universo dei sensi : letteratura e artificio in D'Annunzio*, Rome, Bulzoni, 2001.
- GIBELLINI Pietro, *Logos e myhtos : studi su Gabriele d'Annunzio*, Florence, L.S. Olschki, 1985.
- GIACHERY Emerico, *Verga e D'Annunzio : ritorno a Itaca*, Rome, Studium, 1991.
- GIANOLA Elio, *Psicanalisi e interpretazione letteraria : Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Saba, Montale, Penna, Quasimodo, Caproni, Sanguineti, Mussapi, Viviani, Morante, Primo Levi, Soldati, Biamonti*, Milan, Jaca book, 2005.
- ISGRO Giovanni, *D'Annunzio e la 'mise en scène'*, Palerme, Palumbo, 1993.
- MARTELLINI Luigi, *Il Mare, il mito : D'Annunzio a Porto San Giorgio, 1882-1883*,

Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1975.

MEROLA Nicola, *Su Verga e D'Annunzio : mito e scienza in letteratura*, Rome, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1978.

MONTEIRA Pierre de, *D'Annunzio, Montesquiou, Matilde Serao : documents inédits*, Rome, Edizioni di storia e letteratura 1972.

SALINARI Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano, D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milan, Feltrinelli, 1960.

TUMINI Angela, *Il Mito nell'anima : magia e folklore in D'Annunzio*, trad. Eleonara Sasso, Lanciano (Chieti), R. Carabba, 2004.

VACANTE Natàlia, *L'Estremo realismo di Verga : un percorso genetico bloccato*, Bari, B.A. Graphis, 2000.

VALENTINI Valentina, *La Tragedia moderna e mediterranea : sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milan, F. Angeli, 1992.

Études sur Boccace

CHIECCHI Giuseppe, *Giovanni Boccaccio e il romanzo familiare*, Venise, Marsilio, 1994.

MARCHI Cesare, *Boccaccio*, Milan, Rizzoli, 1975.

RODOCANACHI Emmanuel, *Boccace : poète, conteur, moraliste, homme politique*, Paris, Hachette, 1908.

SURDICH Luigi, *Boccaccio*, Rome, Laterza, 2001.

Études sur Proust

AUROY Carole, *Proust, Un Amour de Swann*, Paris, Gallimard, 1993.

BARATHIEU Marie-Agnès, *Les Mobiles de Marcel Proust : une sémantique du déplacement*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002.

- BAUDRY Jean-Louis, *Proust, Freud et l'autre*, Paris, Ed. de Minuit, 1984.
- BENEDETTI Carla, *La Soggettività del racconto, Proust e Svevo*, Naples, Liguori, 1984.
- BIDOU-ZACHARIASEN Catherine, *Proust sociologue : de la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes, 1997.
- BIZUB Edward, *Proust et le moi divisé*, Genève, Droz, 2006.
- BOYER Véronique, *L'Image du corps dans 'La Recherche du temps perdu'*, Neuilly-sur-Seine, F. Boyer, 1984.
- BRASSAI, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997.
- BREEUR Roland, *Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, J. Millon, 2000.
- BUUREN Maarten van, *Marcel Proust et l'imaginaire*, Amsterdam, Rodopi, 2008.
- CATTAUL Georges, *Marcel Proust : Proust et son temps, Proust et le temps*, préface de Daniel-Rops, Paris, R. Julliard, 1952.
- CHAUDIER Stéphane, *Proust et le langage religieux : la cathédrale profane*, Paris, H. Champion, 2004.
- CITATI Pietro, *La Colombe poignardée, Proust et la 'Recherche'*, traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Paris, Gallimard, 1997.
- COUDERT Raymonde, *Proust au féminin*, Paris, Grasset, 1998.
- DE LATTRE ALAIN, *Le Personnage proustien*, Paris, José Corti, 1984.
- DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, 8^{ème} édition, Paris, PUF/Perspectives critiques, avril 1993.
- DOUBROWSKY Serge, *La Place de la madeleine – Écriture et fantasme chez Proust*, Grenoble, Ellug Université Stendhal, 2000.
- DUVAL Sophie, *L'Ironie proustienne : la vision stéréoscopique*, Paris, H. Champion, 2004.
- FAVRICHON Anna, *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.
- FISER Emeric, *L'Esthétique de Marcel Proust*, préface de Valéry Larbaud, Genève, Slatkine reprints, 1990.

- FRAISSE Luc, *La Petite musique du style : Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- FRANCOIS Simone, *Le Dandysme et Marcel Proust : de Brummel au Baron de Charlus*, Bruxelles, Palais des académies, 1956.
- GAUBERT Serge, *'Cette erreur qui est la vie' : Proust et la représentation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.
- GRANDSAIGNE Jean de, *L'Espace combraysien : monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, 1981.
- GRIMALDI Nicolas, *Essai sur la jalousie : l'enfer proustien*, Paris, PUF, 2010.
- HAJJI-LAHRIMI Laïla El, *Sémiotique de la perception dans 'A la recherche du temps perdu' de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- HASSINE Juliette, *Ésotérisme et écriture dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, 1990.
- HENROT SÔSTERO Geneviève, *Délits-délivrance : thématique de la mémoire proustienne*, Padova, CLEUP, 1991.
- HENRY Anne, *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000.
- JOUBERT Claude-Henry, *Le Fil d'or : étude sur la musique dans 'A la recherche du temps perdu'*, Paris, J. Corti, 1984.
- JULLIEN Dominique, *Proust et ses modèles : les 'Mille et une nuits' et les 'Mémoires' de Saint-Simon*, Paris, J. Corti, 1989.
- KELLER Luzius, *Marcel Proust – La fabrique de Combray*, Paris, éditions Zoé, 2006.
- KRAVANJA Peter, *Proust à l'écran*, Bruxelles, éditions de La Lettre volée, 2003.
- LE PICHON Yann, *Le Musée retrouvé de Marcel Proust*, Préface de François Mitterrand, Paris, Éditions Stock, 1990.
- LE ROUX-KIEKEN Aude, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, H. Champion, 2005.
- MAGILL Michèle M., *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust suivi d'une analyse quantitative et narrative*, Birmingham, Summa publications, 1991.
- MARTIN-DESLIAS Noël, *Idéalisme de Marcel Proust*, Montpellier, P. Janny, 1947.
- MATHIEU Patrick, *Proust, une question de vision : pulsion scopique, photographie et représentations littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2009.

- MAURIAC Claude, *Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.
- MCDONALD Christie Vance, *The Proustian fabric : associations of memory*, Lincoln, University of Nebraska press, 1991.
- MEIN Margaret, *Thèmes proustiens*, Paris, A.-G., Nizet, 1979.
- MIGUET-OLLAGNIER Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- NATUREL Mireille, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999.
- PAULTRE Roger, *Marcel Proust et la théorie du modèle*, Paris, A.-G. Nizet, 1986.
- PAUSET Ève-Norah, *Marcel Proust et Gustav Mahler, créateurs parallèles : l'expression du moi et du temps dans la littérature et la musique au début du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- PAUTROT Jean-Louis, *La Musique oubliée : 'La Nausée', 'L'Écume des jours', 'À la recherche du temps perdu', 'Moderato cantabile'*, Genève, Paris, Droz, 1994.
- PECHENARD Christian, *Proust et son père*, Paris, Quai Voltaire, 1993.
- PECHENARD Christian, *Proust à Cabourg*, Paris, Quai Voltaire, 1992.
- POMMIER Jean, *La Mystique de Marcel Proust*, Genève, Droz, 1968.
- POULET Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Tel-Gallimard, 1982.
- RAVIER Thomas A., *Éloge du matricide : essai sur Proust*, Paris, Gallimard, 2007.
- RIVERS Julius Edwin, *Proust and the art of love : the aesthetics of sexuality in the life, times, and art of Marcel Proust*, New York, Columbia university press, 1980.
- ROBIN Chantal, *L'imaginaire du 'Temps retrouvé' : hermétisme et écriture chez Proust*, Paris, Lettres modernes, 1977.
- ROGER Alain, *Proust, les plaisirs et les noms, Hérésies du désir*, Paris, Denoël, 1984.
- ROGERS Brian G., *Proust et Barbey d'Aurevilly le dessous des cartes*, préface de Philippe Berthier, Paris, H. Champion, 2000.
- ROSASCO Joan Térésa, *Voies de l'imagination proustienne*, Paris, A.-G., Nizet, 1980.
- SAYLOR Douglas B., *The Sodomasochistic homotext : readings in Sade, Balzac and Proust*, New York, P. Lang, 1993.
- SCHNEIDER Michel, *Maman*, Paris, Gallimard, 1999.
- SOUZA Sybil de, *La Philosophie de Marcel Proust*, Paris, Rieder, 1939.

- SUFFEL Jacques, *Marcel Proust en son temps, préface par Julien Cain*, Paris, Musée Jacquemart-André, 1971.
- TADIE Jean-Yves, *Proust*, Paris, Belfond, 1983.
- TADIE Jean-Yves, *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans 'A la recherche du temps perdu'*, Paris, Gallimard, 1995.
- TOPPING Margaret, *Proust's Gods : christian and myhtological figures of speech in the Works of Marcel Proust*, Oxford, Oxford university press, 2000.
- VIAL André-Marc, *Proust : âme profonde et naissance d'une esthétique*, Paris, A.-G. Nizet, 1971.
- WAKA Akio, *La Création romanesque de Proust : la genèse de 'Combray'*, Paris, H. Champion, 2012.
- WILLEMART Philippe, *À la découverte des sensations dans 'La prisonnière' de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- WILLEMART Philippe, *Proust, poète et psychanalyste*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- ZEPHIR Jacques J., *La Personnalité humaine dans l'œuvre de Marcel Proust : essai de psychologie littéraire*, préface de Pierre-Henri Simon, Paris, Lettres modernes, 1959.
- ZUBER Isabelle, *Tableaux littéraires : les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*, Berne, P. Lang, 1998.

Études sur Maupassant

- BAFARO Georges, BÉNARD Pierre, BRON Jean-Albert, *Maupassant et Renoir, Une partie de campagne*, Paris, Ellipses, 1995.
- GALERAND Germain, *Les Roses sadiques de Maupassant*, Luneray, Ed. Bertout, 1992.
- LONGHI Maria Giulia, *Introduzione a Maupassant*, Rome, Bari, Laterza, 1994.
- SPAZIANI Marcello, *Maupassant, Bourget, France, studi e ricerche*, Palerme, U. Manfredi, 1969.

Études sur Camus

- BAISHANSKI Jacqueline, *L'Orient dans la pensée du jeune Camus : 'L'Étranger, un nouvel évangile ?*, Paris, Caen, Minard, 2002.
- BARRIER Maurice Georges, *L'Art du récit dans 'L'Étranger' d'Albert Camus*, Paris, A.G. Nizet, 1966.
- BARTFELD Fernande, *Albert Camus ou Le Mythe et le mime*, Paris, Lettres modernes, 1982.
- BARTFELD Fernande, *Camus et Hugo : essai de lectures comparées*, Paris, Lettres modernes, 1975.
- BARTFELD Fernande, *L'Effet tragique : essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*, Paris, Champion, Genève, Slatkine, 1988.
- CORBIC Arnaud, *Camus, l'absurde, la révolte, l'amour*, Paris, Ed. de l'Atelier-Ed ouvrières, 2003.
- COSTES Alain, *Albert Camus et la parole manquante : étude psychanalytique*, Paris, Payot, 1973.
- CROCHET Monique, *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, Paris, Éditions universitaires, 1973.
- EISENZWEIG Uri, *Les Jeux de l'écriture dans L'Étranger de Camus*, Paris, Lettres modernes, 1983.
- FITCH Brian T., *Narrateur et narration dans 'L'étranger' d'Albert Camus : analyse d'un fait littéraire*, Paris, Lettres modernes, 1968.
- FOREST Philippe, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus : essais sur la littérature et le deuil*, Nantes, C. Defaut, 2010.
- GONZALES Jean-Jacques, *Albert Camus, l'exil absolu*, Houilles, Ed. Manucius, 2007.
- HAOUET Mohamed-Kameleddine, *Les Objets dans l'œuvre narrative d'Albert Camus*, Tunis: Faculté des sciences humaines et sociales, ALIF, Ed. de la Méditerranée, 1994.
- HOBBY Françoise, *La Symbolique d'euphémisation dans l'univers fictif d'Albert Camus*, New York, Washington (D.C.), Paris, P. Lang, 1998.
- HOUSSEI Majid el, *Albert Camus : un effet spatial algérien*, Rome, Bulzoni, 1992.

- QUILLIOT Roger, *La mer et les prisons : essai sur Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1964.
- MAILHOT Laurent, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, Paris, Klincksieck, 1973.
- MAQUET Albert, *Albert Camus ou l'invincible été*, Paris, Nouvelles éditions Debrasse, 1956.
- MODLER Karl Werner, *Soleil et mesure dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- MUSSO Frédéric, *Albert Camus ou La Fatalité des natures*, Paris, Gallimard, 2006.
- NICOLAS André, *Albert Camus ou le vrai Prométhée, présentation et choix de textes*, Paris, Seghers, 1966.
- PETROPOULOU Zoï, *L'Espace sensoriel chez Albert Camus*, Leviston (N.Y.), Mellen university press, 1993.
- YEDES Ali, *Camus l'Algérien*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Études sur Thomas Mann

- BINION Rudolph, *Souping the classics : From Sophocle to Thomas Mann*, Londres, Greenwood, 1997.
- BRUNEL Pierre, *'Don Quichotte' et le roman malgré lui : Cervantès, Lesage, Sterne, Thomas Mann, Calvino*, Paris, Klincksieck, 2005.
- BRUNEL Pierre, *Transparences du roman : le romancier et ses doubles au XXe siècle : Calvino, Cendrars, Cortázar, Echenoz, Joyce, Kundera, Thomas Mann, Proust, Torga, Yourcenar*, Paris, José Corti, 1997.
- DEGUY Michel, *Le Monde de Thomas Mann*, Paris, Plon, 1962.
- DETHURENS Pascal, *Thomas Mann et le crépuscule du sens*, Genève, Georg Éditeur, 2003.
- HANSEN Volkmar, *Thomas Mann*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1984.
- HERZFELD Claude, *'La Montagne magique' de Thomas Mann : facettes et fissures*,

Paris, A.-G. Nizet, 1979.

KURZKE Hermann, *Thomas Mann : Epoche, Werk, Wirkung*, Munich, Verl. C.H. Beck, 1991.

LHOTE Marie-Josèphe, *Figures du héros et séduction : le séducteur vu par Hoffmannsthal, Paul Valéry, Thomas Mann, Albert Cohen, Max Frisch*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MÖLLER Hildegard, *Thomas Mann, Une affaire de famille*, Paris, Éditions Tallandier, 2004.

VUILLET Hélène, *Thomas Mann ou Les métamorphoses d'Hermès*, préface de Jean-Marie Valentin, Paris, PUPS, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

VUONG Hoa Hoi, *Musiques de roman : Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P. Lang, 2003.

Études sur Shakespeare

COURSEN Herbert R., *Macbeth : a guide to the play*, London, Greenwood, 1997.

GRANVILLE-BARKER Harley, *Macbeth*, préf. Richard Eyre, London, N. Hern/Royal National Theatre, 1993.

RICHER Jean, *Prestiges de la lune et damnation par les étoiles dans le théâtre de Shakespeare : 'Le Songe d'une nuit d'été', 'Roméo et Juliette', 'Le Marchand de Venise', 'Macbeth', 'Othello' : théâtre et astrologie*, Paris, les Belles lettres, 1982.

Études sur le cinéma

AUMONT Jacques & MICHEL Marie, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2007.

BORGOMANO Madeleine, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Genève, Albatros, 1985.

- CASSETTI Francesco, « Le Cinéma comme reconquête du réel : le débat du néoréalisme », *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan 1999.
- CASSETTI Francesco et SAFFI Sophie, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Nathan, 1999.
- CHIESI Roberto, *Alain Delon*, Rome, Gremese, 2003.
- CONTY Daniel & DOUIN Jean-Luc sous la direction de, *Histoire(s) de films français, réalisateurs, acteurs, scénaristes...*, Paris, Bordas, 2005.
- FELLINI Federico, *Propos*, Paris, Ramsay, 1993.
- FOFI Goffredo, MORANDINI Morando, VOLPI Gianni, *Storia del Cinema volume secondo, Dal neorealismo alla fine della guerra fredda*, Milan, Garzanti editore, 1990.
- GARDIES André, « La Littérature comme banque de données », *Récit écrit, Récit filmique*. Paris, Cedic, 1979.
- GILI Jean Antoine, *Le Cinéma italien, classiques, chefs-d'œuvre et découvertes*, Paris, Editions de la Martinière, 1996.
- GILI Jean Antoine et BERNARDINI Aldo, *Le Cinéma italien : de la 'Prise de Rome', 1905 à 'Rome, ville ouverte', 1945*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.
- JENN Pierre, *Techniques du scénario*, Paris, Fémis, 1991.
- MACFARLANE Brian, *Novel to film : an introduction to the theory of adaptation*, Oxford, Clarendon press, 1996.
- PRÉDAL René, *Le Théâtre à l'écran*, Condé-sur-Noireau : Corlet, Paris, Télérama, 1999.
- QUIN Élisabeth, Cannes. *Elles et ils ont fait le festival*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007.
- SABOURAUD Frédéric, *L'Adaptation – Le cinéma a tant besoin d'histoires*, Paris, Cahiers du cinéma, avril 2006.
- SARTRE Jean-Paul, « L'Art cinématographique » . *Les Écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970.
- SERVAT Henry-Jean, *Alain Delon, l'insoumis (1957-1970)*, Paris, Albin Michel, 2000.
- TULARD Jean, *Le Nouveau guide des films*, Paris, Robert Laffont, 2010.
- VANOYE Francis, *Le Cinéma italien 1945-1995, crise et création*, Paris, Nathan 1995.

Études sur Jean Renoir

BERTIN Célia, *Jean Renoir, cinéaste*, Paris, Gallimard, 1994.

GARSON Charlotte, *Jean Renoir*, Paris, Cahiers du cinéma, Le Monde Éditions, 2008.

HAFFNER Pierre, *Jean Renoir*, Marseille, Éd. Rivages, 1987.

NARBONI Jean, *Jean Renoir entretiens et propos*, avec la collaboration de Janine Bazin et Claude Gauthier, Paris, éditions de l'Étoile, 1979.

VIRY-BABEL Roger, préface Claude-Jean Philippe, *Jean Renoir : le jeu et la règle*, Paris, Denoël, 1986.

Dictionnaires et encyclopédies

Dictionnaire des acteurs, Jean Tulard, Paris, Plon, 2007.

Dictionnaire des mythologies, Myriam Philibert, Sarthe, Actualité de l'Histoire, 1998.

Dictionnaire de psychologie, Roland Doron et Françoise Parot, Paris, Quadrige/PUF, 2003.

Dictionnaire Petit Larousse de la psychologie, 2005.

Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris, Laffont, Bouquins, 1997.

Dictionnaire encyclopédique de la Bible, Pierre Norma, Sarthe, Actualité de l'Histoire, 2001.

Encyclopédie Larousse – trois volumes – couleurs, 1965, Paris, 2006.

Autres ouvrages de référence

- APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1920.
- ARAGON Louis, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1996.
- ARAGON Louis, *Les Poètes*, Paris, Gallimard, 1969.
- BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Du dandysme et de George Brummell*, Paris, Plein Chant, 1998.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961.
- BOCCACE, *Contes de Boccace, La Fiancée du roi*, illustrations de C. Hérouard, Paris, Édition moderne, 1931.
- BRUNEL Pierre, *La Mise en scène du Destin*, Paris, Didier-Érudition, 1997.
- CARLAT Dominique, *Le Mal*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2010.
- CHARLES-ROUX Edmonde, *The World of Coco Chanel, Friends, Fashion, Fame*, Royaume-Uni, Thomas & Hudson, 2005.
- CHODERLOS de LACLOS Pierre, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Livre de Poche, 2002.
- CLAUDEL Paul, *L'Échange*, Paris, Mercure de France, 1964.
- CONCHE Marcel, *Temps et destin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- DOSTOIEVSKI Fiodor, *L'Idiot*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1981.
- GASSIN Jean, *L'Univers symbolique d'Albert Camus, essai d'interprétation psychanalytique*, Abbeville, Minard, 1981.
- HESSE Hermann et MANN Thomas, *Correspondance*, Paris, José Corti, 1997.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes : Romans*, tomes 1 à 3, Paris, Robert Laffont, 2002.
- HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, 2002.
- LAFAYETTE de Marie-Madeleine, *La Princesse de Clèves*, Paris, Larousse, 1995.
- MANN Thomas, *Considérations d'un apolitique*, Paris, Grasset, 1979.
- MANN Thomas, *Être écrivain allemand à notre époque*, Paris, Gallimard, 1996.

- MANN Thomas, *Études*, traduit de l'allemand et présenté par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard 2006.
- MANN Thomas, *Les Buddenbrook, Le déclin d'une famille*, Paris, Le Livre de Poche, 1993.
- MANN Thomas, *Le Jeune Joseph*, Paris, Gallimard, 1980.
- NICOLAS Serge, *La Mémoire*, Paris, Dunod, 2002.
- PASINI Willy, *Les Sept avantages de la Beauté*, Milan, Odile Jacob, 2005.
- PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes*, préface de Thierry Laget, Paris, Gallimard, 1988.
- PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, préface de Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, 1987/88.
- PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, préface de Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, 1989/90.
- RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974.
- RENOIR Jean, *Faire des films*, Paris, Séguier, 1999.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommages*, Paris, Les éditions de Minuit, 1953.
- ROMILLY Jacqueline de, *Tragédies grecques au fil des ans*, Paris, Belles Lettres, 1995.
- SHAKESPEARE William, *Tragédies : Œuvres complètes*, tome 1 et 2, Paris, Gallimard, 2002.
- SMADJA Isabelle, *La Folie au théâtre*, Paris, PUF, 2004.
- SOPHOCLE, *Théâtre complet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
- TCHEKHOV Anton, *La Mouette*, texte français de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1985.
- VERLAINE Paul, *Sagesse*, Paris, Le Livre de Poche, 1963.
- VIGNAL Marc, *Mahler*, Paris, Seuil, 1995.
- VIGNY de Alfred, *Œuvres poétiques*, Paris, Flammarion, 1978.
- VISCONTI Luchino et CECCHI D'AMICO Suso, *À la recherche du temps perdu*, scénario d'après l'œuvre de Marcel Proust (1971), Paris, Persona, 1984.

VISCONTI Luchino, *Gruppo di famiglia in un interno* ; a cura di Giorgio Treves, Bologne, Cappelli, 1975.

VISCONTI Luchino, *Il mio teatro* ; a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, Bologne, Cappelli, 1979.

VISCONTI Luchino, *Le Roman d'Angelo*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 1993.

ZOLA Émile, *Thérèse Raquin*, Paris, Livre de Poche, 1997.

ZWEIG Stefan, *Lettre d'une inconnue*, Paris, Stock, 1990.

Articles de référence

« Cinema antropomorfo » de Luchino Visconti, revue bimensuelle *Cinema*, Milan, septembre-octobre 1943.

« L'Art du costume dans les films de Visconti », Exposition, Paris, Mairie annexe du 15^e arrondissement, 1980, Paris, Délégation à l'action artistique, 1980.

« La Sicile du *Guépard* », (titre original : « La Sicilia del *Gattopardo* »), *Théâtres au cinéma*, introd. de Giocchino Lanza Tomasi, Palerme, Parco letterario Giuseppe Tomasi di Lampedusa, 2001.

« Luchino Visconti », Tome 15, Gabriel d'Annunzio, Giuseppe Verdi, publié à l'occasion du 15^e festival, 16 mars-2 avril 2004 à Bobigny, sous la direction de Dominique Bax, Bobigny, Magic Cinéma, 2004.

Fondazione Giorgio Cini, "Dostoevskij nella coscienza d'oggi", Florence, Sansoni, 1981.

Exposition "Luchino Visconti", Reggio d'Émilie, 1978. *Visconti, il teatro : catalogue della mostra*, Reggio d'Emilie, Teatro municipale, 1977.

« "Le Guépard", Visconti ébloui », Samuel Blumenfeld, Paris, *Journal Le Monde*, juillet 2018.

« Le guide du spectateur », *Cinéma 55*, n°3, rédacteur en chef : Pierre Billard, Paris, janvier 1955.

« Marcel Proust », *L'ARC* revue trimestrielle, n°1409, directeur : Stéphane Cordier, Aix-en-Provence, 4^e trimestre 1971.

« Luchino Visconti », *La Revue du Cinéma*, n°237, rédacteur en chef : François Chevassu, mars 1970.

« *Les Damnés* – Un film de Luchino Visconti », Paris, *L'Avant-scène cinéma*, n°501, dirigé par Yves Gasser, Avril 2001.

« Proust retrouvé », *Le Magazine littéraire*, n°496, dossier 44 pages, rédacteur en chef : François Aubel, avril 2010.

« Visconti, Classicisme & Subversion », *Revue Théorème*, sous la direction de Michèle Lagny, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

« Visconti marxiste », *Théâtres au cinéma*, tome 15, Luchino Visconti-Gabriele d'Annunzio-Giuseppe Verdi, publié à l'occasion du 15^e festival de Bobigny, sous la direction de Dominique Bax, 2004.

INDEX

A

ABADIE (Jean-Jacques), 133
ACI TREZZA, 53, 54, 87, 96, 104, 141, 263, 268, 293, 305,
ALBERTINE, 152, 153
ALEXANDRIE, 131
ALFRIED, 22, 149, 185-187, 222
ALGER, 118
ALLEMAGNE, 90, 114, 154
AMERIGO, 342
ANCÔNE, 106
ANDRÉSEN (Björn), 46, 200, 202, 210, 214, 224
ANDROMAQUE, 252
ANGÉLIQUE/ANGELICA, 121, 290, 296
ANNUNZIO D' (Gabriele), 39, 56, 123, 139, 242, 283, 290, 329, 330, 353, 354
ANTONIO, 45, 257, 283, 292-295, 305-309, 338
APOLLINAIRE (Guillaume), 210
ARAGON (Louis), 199, 348
ARISTARCO (Guido), 73
ASCHENBACH, 19, 63, 65, 71, 91, 146-149, 153-155, 164, 165, 169-188, 189-225,
285, 290, 333, 337, 346, 348
ATRIDES, 231
ATROPOS, 235

B

BALBEC, 147, 150, 152, 159
BALDINI (Maria Teresa), 224
BARBEY D'AUREVILLY (Jules), 189, 190
BASILICATE, 62
BAUDELAIRE (Charles), 22, 152, 155, 158, 210, 273, 343
BAX (Dominique), 93
BECKETT (Samuel), 234
BEETHOVEN VAN (Ludwig), 70, 170, 179,
BELMONDO (Jean-Paul), 342
BENARDAKY DE (Marie), 130
BÉRAUD (Jean), 150
BERCU (France), 143, 213
BERGER (Helmut), 40, 45, 46, 75, 91, 145, 193, 259, 277, 279, 339, 341, 351, 359
BERGSON (Henri), 131

BIANCA, 342
BIZET (Georges), 130
BLANCHE (Jacques-Émile), 150
BLUMENFELD (Samuel), 48, 56
BOGARDE (Dirk), 46, 171, 173, 175, 180, 205, 206, 218, 220
BOITO (Camillo), 20, 33-35, 52, 55, 56, 110, 112, 252, 284, 296, 325-327, 341
BOLOGNINI (Mauro), 342
BONNARD (Mario), 52
BORGOMANO (Madeleine), 17
BRUCKNER (Anton), 59
BRUMMELL (George), 189
BRUNEL (Pierre), 149, 157, 215, 219, 224
BUDDENBROOK, 40, 56, 96, 193, 194,

C

CABOURG, 159
CAILLAVET DE (Arman), 130
CAIN (James M.), 19, 30-32, 39, 51, 55, 56, 87, 105, 141, 142, 246-250, 260, 288, 289, 297, 317, 318, 338
CALAMAI (Clara), 51, 107, 246, 249, 341
CALLAS (Maria), 346
CAMUS (Albert), 20, 52, 56, 63, 96-98, 111, 112, 118, 259, 263, 265, 290, 300, 301, 322-324, 341
CARLAT (Dominique), 272, 275
CASETTI (Francesco), 87
CAVAGNAC (Guy), 79
CECCHI D'AMICO (Suso), 40, 110, 133, 181, 271
CERNOBBIO, 76, 132
CHAPLIN (Charlie), 80
CHARLES-ROUX (Edmonde), 77
CHARLUS, 46, 143, 189, 190, 195,
CHENAL (Pierre), 32
CHIESI (Roberto), 73,
CHOPIN (Frédéric), 59
CIMENT (Michel), 201
CINECITTÀ, 39, 151, 106
CLÈVES (Mme de), 207
CLOTHO, 235
COCO CHANEL (Gabrielle Chasnel, dite), 52, 76, 77
COCTEAU (Jean), 17, 53, 76
COLETTI (Lina), 92
COLOMBANI (Florence), 129, 139, 172, 190, 202
COMBRAY, 163
CONCHE (Marcel), 232, 233, 251, 255, 256,
CORA, 31-33, 51, 74, 105, 141, 142, 157, 250, 288, 289, 317, 319, 352

COSTADURA (Edoardo), 134, 212
COSTA-GAVRAS (Konstantinos Gavrás, dit), 45, 89
CREMER (Bruno), 44
CRÉSUS, 231
CUSTOZZA, 38, 112, 290

D

DANTE (Durante degli Alighieri, dit), 183
DARLU (Alphonse), 130
DAUDET (Lucien), 130
DAUN (Denise), 170
DEGAS (Edgar), 150
DELEUZE (Gilles), 153, 161-164
DELON (Alain), 43-44, 47-50, 73, 74, 96, 176, 189, 257, 282, 292, 338, 359
DETHURENS (Pascal), 194
DIETRICH (Marlene), 259, 277-279
DON SALLUSTE, 324, 328
DORON (Roland), 241
DOSTOIEVSKI (Fiodor), 20, 35, 39, 40, 51, 55, 56, 106, 107, 117, 236, 261, 286, 287, 301, 341
DOUBROWSKY (Serge), 162
DUNCAN, 272
DURAS (Marguerite), 17, 201
DUVERNET (Jacques), 192

E

ERBA (Carla), 65, 93, 97, 132, 136, 139, 346
ERÈBE, 235
ERINNYES, 231
ESMERALDA, 210, 285, 333-341

F

FABRICE/FABRIZIO, 46, 50, 70, 71, 110, 119, 290
FAUSTUS (Docteur), 19, 181
FELLINI (Federico), 44
FERRARE, 106,
FICHERA (Alfio), 45
FLAUBERT (Gustave), 193,
FRANCK (César), 31, 32, 105, 141, 142
FRANZ, 33, 253, 265, 271, 292-294, 306
FRIEDRICH, 40, 272
FREUD (Sigmund), 183, 195, 205, 244, 275
FROLLO, 337, 339-340

G

GALÉAS (Jean), 131
GARDNER (Ava), 46, 49
GARNETT (Tay), 31
GASSER (Yves), 132
GASSIN (Jean), 265, 300
GERVEX (Henri), 150
GILI A. (Jean), 94, 106, 113
GINETTA, 53, 283
GINO, 45, 105, 106, 142, 246, 247, 249, 318
GIONO (Jean), 17
GIOVANNA, 51, 106, 141, 142, 246-250, 288, 289, 291, 316-319
GIRARDOT (Annie), 53, 281, 282
GIROTTI (Mario), 45
GIROTTI (Massimo), 45
GISSELBRECHT (André), 170
GODARD (Jean-Luc), 44, 109
GOETHE (Johann), 170, 182, 194, 195
GORKI (Maxime), 20
GUERMANTES, 149, 150, 152
GUERMANTES (Mme de), 148
GUNTHER, 277

H

HAAS (Charles), 130
HAMLET, 291-294, 298
HANIN (Roger), 44
HEGEL (Georg), 186
HELLEU (Paul-César), 150
HENRI, 85
HENRIETTE, 85
HERNANI, 309, 313, 314, 324, 331
HESSE (Hermann), 191-192
HESSLING (Catherine), 80, 81, 83,
HOLLAENDER (Friedrich), 278
HOMÈRE, 238
HORST, 92, 145

J

JACQUOT (Benoît), 29
JASCHU, 174
JENN (Pierre), 220
JOACHIM, 272

JULIANE, 283, 286, 328-331
JULIETTE, 260, 281, 285, 286

K

KANT (Emmanuel), 186
KARINA (Anna), 52, 63, 322
KOCH (Carl), 20, 45, 84
KONSTANTIN, 276

L

LACHÉISIS, 235
LACLOS CHODERLOS DE (Pierre), 191, 223
LADY MEUX (Valerie), 150
LAFAYETTE (Mme de), 207
LAGET (Thierry), 149
LAMPEDUSA TOMASI DI (Giuseppe), 20, 46, 48, 50, 53, 56, 62, 70, 71, 104, 111,
113, 119, 122, 123, 251, 252, 266
LANCASTER (Burt), 46, 96, 252,
LAURENT, 248-249
LECLERQ (Emmanuel), 93, 94
LEFÈVRE (Raymond), 46
LEGRANDIN, 143-144
LELOUCH (Claude), 115
LE PICHON (Yann), 150
LE SIDANER (Henri), 150
LIEBMANN (Robert), 278
LISZT (Franz), 59
LIVIA, 33-35, 38, 52, 55, 63, 96, 112, 252, 262, 284, 302, 325-328, 341
LIVOURNE, 39, 106
LOCARNO, 131
LUDWIG, 46, 75, 96, 347, 353, 354
LUIGI, 75

M

MACBETH, 40, 56, 96, 110, 181, 271-275, 279
MACERATI, 72-74
MANET (Édouard), 150
MAHLER (Gustav), 22, 38, 58, 170, 172, 179, 180-184, 191, 193, 195, 203, 284, 296,
302, 326, 327
MALRAUX (André), 17
MANGANO (Silvana), 138-139, 151, 346, 358
MANN (Thomas), 19-22, 40, 46, 56, 57, 63, 65, 71, 72, 91, 96, 107, 108, 109, 133,
134, 137, 143, 146-154, 156-158, 164, 165, 169-175, 177, 181-183, 189, 191-196, 200-

218, 224, 225, 242, 292, 336, 337, 346, 354
MANNINO (Franco), 169
MANNINO (Uberta), 169
MARAIS (Jean), 117-118, 237, 286, 301
MARCEL, 135-136, 143-144, 152, 156, 162
MARIE, 98, 130, 264, 322
MARIO, 36, 107, 236, 286, 301
MARTIN, 262, 272, 275, 277, 279, 339
MARTINVILLE, 153
MASTROIANNI (Marcello), 35, 43, 44, 44, 47, 52, 97-99, 138, 259, 261, 265, 286,
287, 293, 297, 301, 322, 323, 341
MAUPASSANT DE (Guy), 20, 52, 56, 81, 122, 141, 246, 283, 300, 340
MERTEUIL (Mme de), 190, 223,
MÉSÉGLISE, 150
MEURSAULT, 44, 47, 52, 63, 96-99, 111, 118, 262, 264, 265, 290, 293, 297, 300, 301,
322, 323, 324, 341
MICALE (Antonio), 45
MILAN, 18, 20, 69, 93, 104, 107, 115, 131, 132, 138, 139, 252, 311, 312, 357
MILIAN (Tomas), 45
MÖLLER (Hildegard), 146
MONET (Claude), 150
MONTESQUIOU DE (Robert), 189, 195
MOZART (Wolfgang Amadeus), 59
MUNICH, 153, 164, 169, 192
MUSSOLINI, 85, 92

N

NANA, 20, 82-84
NAPLES, 54
NASTENKA, 36, 51, 63, 117, 286
NATALIA, 35, 36, 44, 51, 63, 107, 117-118, 236, 286, 287, 301
NESME (Axel), 134, 212
NICK, 31
NICOLAS (Serge), 225
NORMA (Pierre), 137
NUIT, 235

O

O'CONNELL (Père), 32
OEDIPE, 231, 238, 241, 298-300
ORSINI (Felice), 45
OTTAVIO, 45

P

PALERME, 104, 252
PARIS, 76, 90, 92, 130, 132, 145, 156, 181, 339, 351
PARME, 131
PARONDI, 45, 49, 56, 60, 62, 64, 107, 115, 118, 252, 283, 286, 311, 314-316
PAROT (Françoise), 241
PARQUES/MOIRES, 231, 235, 309, 346
PHILIPPE (Claude-Jean), 83
PICCIONI (Piero), 59
PISSARRO (Camille), 150
PLACIDO (Michele), 45
POULET (Georges), 147, 153, 163
PROUST (Adrien), 130
PROUST (Marcel), 21, 22, 56, 57, 69, 129-163, 169, 175, 184, 189, 190, 195, 196, 213, 351, 352, 359
PROUST (Robert), 130
PROVIDENCE (La), 256-257, 267, 307
PUCCINI (Giacomo), 20
PUPE, 45, 63-64, 122, 141, 145, 340

Q

QUASIMODO, 337, 340

R

RAFELSON (Bob), 32
RAMPLING (Charlotte), 61, 277
REMIGIO, 284
RENOIR (Auguste), 20, 79
RENOIR (Jean), 18, 20, 45, 55, 76, 79-86, 92, 106, 150, 326, 345
REY (Pierre-Louis), 139, 153
RICCARDO, 116
RIMBAUD (Arthur), 22, 113, 215, 225
RIVEBELLE, 150
RIVETTE (Jacques), 85
ROBBE-GRILLET (Alain), 17, 298-300
ROBERTO/USSONI, 34, 35, 73, 284
ROCCO, 48, 56, 73-74, 96, 107, 118, 176, 257, 281-286, 292, 297, 312-316, 340, 346
RODOLPHE, 85
ROGERS G. (Brian), 156
ROME, 18, 85, 86, 103, 138, 326, 358
ROMÉO, 260, 281-285
ROMILLY DE (Jacqueline), 237, 238, 258, 262, 294, 298
ROSATI (Giuseppe), 59

ROSSELLINI (Roberto), 87
ROTA (Nino), 59
RUIZ (Raul), 21, 189
RUSKAYA (Jia), 138
RUY BLAS, 309, 324, 328, 331

S

SAINT-PÉTERSBOURG, 39, 106
SALINA, 46, 49, 50, 60, 70, 71, 104, 113, 120, 252, 260, 265, 296, 302, 347
SALVATORI (Renato), 45, 53
SANZIO (Alain), 145, 201, 210, 212
SARTRE (Jean-Paul), 17
SCARFIOTTI (Fernandino), 108
SCHELL (Maria), 35, 51, 287
SCHIFANO (Laurence), 69
SCHNEIDER (Romy), 45, 47, 52, 63, 75, 122, 141, 296, 300, 340, 346,
SCHWARTZ (Claude), 133
SCORSESE (Martin), 29
SERVADIO (Gaia), 73, 75, 90, 131, 137
SERVAT (Henry-Jean), 43, 47, 49
SFORZA (Blanche-Marie), 131
SFORZA (François), 131
SHAKESPEARE (William), 56, 95, 110, 260, 271, 273, 279, 281, 282, 285, 291-294,
298, 365
SICA DE (Vittorio), 44, 46, 87, 351
SIMONE, 45, 73, 118, 282-286, 297, 302, 312-316, 340
SISLEY (Alfred), 150
SMADJA (Isabelle), 234, 239, 275
SOCRATE, 215
SOPHIE, 40, 272-276
SOPHOCLE, 232, 238, 241, 271
STRAUS (Geneviève), 130
SUÈDE, 202

T

TADIÉ (Jean-Yves), 135
TADZIO, 19, 22, 40, 46, 47, 63, 65, 91, 108, 133, 134, 148, 149, 150-155, 157, 164,
170-174, 210-212
TANCRÈDE/TANCREDI, 48-50, 113, 121, 290, 296, 338
TESTORI (Giovanni), 55-56, 111, 115-118, 239, 257, 261, 262, 281, 282, 286, 292,
315, 340
THÉRÈSE, 246-250
THIRARD (Paul-Louis), 145, 201, 210, 212
TIRÉSIAS, 236

TÖRÖK (Jean-Paul), 201
TOSI (Piero), 38, 53, 61, 71, 359
TOURVEL (Mme de), 190
TRAMONTANA (Gaetano), 33, 34, 38, 56-59, 65
TREVES (Giorgio), 132, 195, 351
TRUFFAUT (François), 55, 85
TULARD (Jean), 46
TULLIO, 39, 242-245, 261, 328-331
TURNER (William), 150

V

VADIM (Roger), 46
VALASTRO, 283, 287, 290, 294, 295, 305-309
VALLI (Alida), 52, 61, 96
VALMONT, 190
VENISE, 34, 35, 76, 91, 96, 107, 108, 148, 150, 158, 159, 163-165, 167, 171, 176, 184, 204, 218, 221, 337
VERDI (Giuseppe), 38, 48, 59, 93
VERGA (Giovanni), 54, 56, 87, 111, 140, 141, 256, 267, 268, 287, 294, 295, 305-307
VERLAINE (Paul), 22, 174
VICENZO, 281, 283, 312, 314
VIENNE, 179-181
VIGNAL (Marc), 180, 184
VIGNY DE (Alfred), 232, 255
VINTEUIL, 143, 184
VINTEUIL (Mme de), 143
VIRY-BABEL (Roger), 83, 86
VISCONTI (Giuseppe), 131, 136
VISCONTI (Philippe Marie), 131
VON ESSENBECK, 65, 72, 91, 96, 123, 262, 272-279, 285, 297, 341

W

WAGNER (Richard), 179, 184, 193
WANDA, 116, 118, 239, 282, 340
WHISTLER (James), 22, 150

Z

ZOLA (Émile), 20, 83, 246-250

Photographie retirée car soumise à droit d'auteur
Removed because subjected to copyright

**Luchino Visconti et
l'adaptation
cinématographique
d'oeuvres littéraires :
fondements de l'imaginaire
et fatalité**

Résumé

En Italie, le cinéma prend vraiment son essor peu avant la Première Guerre Mondiale. Cette nouvelle industrie y connaît un élan considérable grâce à la multiplication des salles obscures.

néoréalisme serait né entre le *Toni* de Jean Renoir et l'*Ossessione* de Luchino Visconti. Et c'est autour des adaptations cinématographiques d'ouvrages littéraires de Visconti que notre étude s'attache, au gré des focalisations, inspirations et transpositions du réalisateur milanais. Ainsi, l'œuvre colossale du comte de Lonate Pozzolo se mue en banque de données à la source inépuisable.

Acteur / Actrice / Adaptation / Aristocratie / Beauté / Communisme / Dandysme / Enfance / Famille / Fatalité / Féminité / Focalisation / Film / Gémellité / Histoire / Homosexualité / Identification / Inconscient / Inspiration / Italie / Littérature / Mélodrame / Mémoire / Musique / Naturalisme / Néoréalisme / Névrose / Politique / Projection psychanalytique / Réalisme / Roman / Théâtralité / Tragédie / Transgression

Résumé en anglais

In Italy, cinema evolved rapidly right before World War I. This new art also grew up thanks to the multiplication of movies theaters.

Neo-realism might be born between Jean Renoir's *Toni* and Luchino Visconti's *Ossessione*. And this study is about the film adaptation of literary works of Visconti, following the focalizations, inspirations and transpositions of the director from Milan. This way, by analysing his incredible work of art, we will be able to observe how rich the Earl of Lonate Pozzolo's films are.

Actor / Actress / Adaptation / Aristocracy / Beauty / Childhood / Communism / Dandyism / Family / Fate / Femininity / Film / Focalizations / History / Homosexuality / Identification / Inspiration / Italy / Literature / Melodrama / Memory / Music / Naturalism / Neo-realism / Neurosis / Novel / Psychoanalytic projection / Realism / Theatricality / Tragedy / Transgression / Transposition / Twinship / Unconscious