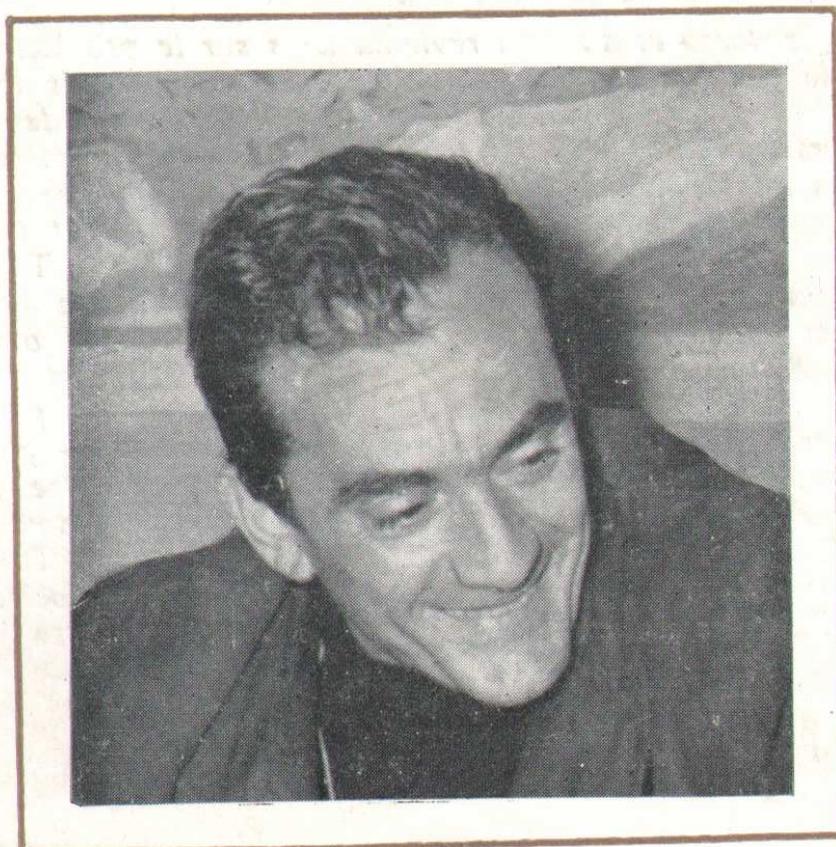


PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

L. VISCONTI



N° 17

L'Italie, vous connaissez ?

Même les Français qui vont au cinéma de façon privilégiée connaissent mal le cinéma italien. Ainsi peut-on avoir vu Assunta Spina et Phares dans le brouillard, en ignorant toujours aussi bien Poggioli que Claudio Gora. A différents niveaux, nous vivons tous de clichés. Quand Sophia Loren elle-même évolue du genre Gina au style Lucia Bose, il reste toujours une majorité pour croire qu'être Italienne ne va pas sans quelque vulgarité. Aujourd'hui, à l'Italien gesticuleur et embrouillé (ou léger — on trouve toujours plus léger que soi, ailleurs c'est le Français, relire l'article de Barthes), succède l'image du froid Milanais, d'élégance from London et de sentiments « alla Antonioni ».

Dans tous ordres, Visconti, lui, est en dehors, créateur de spectacles « de gauche » fort chers, appréciant la Callas autant que la Magnani, ayant des idées, mais aussi du goût, parlant du Sud comme, s'il habitait ailleurs, il saurait parler de la Sibérie.

Les Italiens aiment-ils Visconti ?

Feuilletant page par page les 133 numéros de Cinéma Nuovo ancienne formule, on peut constater qu'Antonioni, qui n'était pourtant pas considéré comme d'obéissance-strictement-néo-réaliste, y-tient une place plus importante que Visconti quant aux compte-rendus critiques, au nombre de photographies, etc. Dès 1949, Renzo Renzi par exemple reprochait à Visconti (dans Bianco e Nero) un détachement aristocratique, une sorte d'académisme de la Révolution; le choix du sujet de Nuits Blanches ne fera qu'amplifier cette incompréhension. Plus exactement Visconti est considéré comme « en marge », certes « engagé », mais par conviction et choix, non par obligation ou conditionnement; il fait cavalier seul, préfère le silence aux travaux plus ou moins alimentaires (De Santis...), monte des pièces au théâtre: bref, il est libre et inclassable, donc quelque peu suspect.

Au moins Aristarco et d'autres reviennent-ils sur le problème Visconti, dont la bibliographie est somme toute importante, depuis le fascicule Cinéma della Realta de Turin jusqu'au recueil que vient de publier le Centre Universitaire du Cinéma de Milano, les plus précieux demeurant les livres-films de chez Cappelli.

Il faut dire aussi que les films de Visconti dépassèrent trop peu le cercle des spécialistes: mal distribués en Italie (La Terra Trema est le lauréat de Venise qui encaissa le moins d'entrées), vus en France avec retard (et insuccès: combien d'adhérents de ciné-clubs ont-ils aimé Ossessione?). Si La Terra Trema a pu rencontrer ici un certain « succès de critique » — encore que celle-ci, comme du doublage pour Rocco, ait préféré parler des tristesses de la version française — pour un de ses aspects mi-Flaherty mi-esthète; une intrigue policière ne paraît pas vraiment digne d'un chef-d'œuvre. Comme si le réalisme poétique, de Toni à Ossessione en passant par La Nuit du Carrefour, n'avait jamais beaucoup de fidèles, moins encore que le réalisme social peignant à fresque « l'histoire naturelle d'une famille » de La Terre Tremble à Rocco.

La critique française fait-elle son travail ?

Entre 1945 et 1951, l'Ecran Français est quasi silencieux sur Visconti. Il y eu bien sûr la vague du néo-réalisme vague, l'époque où De Sica et De Santis, Rossellini et tutti quanti étaient allégrement mélangés. En 1948, J. G. Auriol avait pourtant dressé un tableau des valeurs et
(Suite p. 3 couv.)

LUCHINO VISCONTI

Giulio Cesare Castello	9	LUCHINO VISCONTI
	65	Théâtre-filmographie
N. Frank / R. Barthes	71	Visconti et le réalisme

LES FILMS : textes et critiques

Pietrangeli/Auriol/Gilson	75	OSSESSIONE
	80	LA TERRA TREMA
Reisz/Tanner/Del Buono	83	
Bruno / Ferrara / Thirard	88	BELLISSIMA
	91	SENSO
Chaboud/Buache	94	
	100	LES NUITS BLANCHES
Chaumeton / Aristarco	102	
	107	ROCCO ET SES FRÈRES
Sadoul / Benayoun	110	

VISCONTI PARLE

129	ROCCO
132	Avec les acteurs
135	Bibliographie

L'essai de G.-C. Castello que nous publions a paru en Mars 1955 dans la revue italienne Belfagor ; il a été utilisé pour une théâtre-filmographie dans les Cahiers du Cinéma (N° 57, Mars 1956) ; une traduction anglaise abrégée en a été publiée dans le numéro de printemps 1956 de Sight and Sound.

Actualisée par l'auteur, cette étude nous a semblé particulièrement intéressante parce qu'elle considère Visconti à travers ses mises en scène pour le théâtre aussi bien que pour le cinéma. Nous l'avons complétée par une anthologie de comptes rendus sur les films où sont juxtaposés quelques points de vues critiques parmi les plus significatifs.

La traduction de l'étude de G.-C. Castello et de presque tous les textes italiens est due à Paul-Louis Thirard, que nous remercions vivement (ainsi que Mlles Monique Barbier, Françoise Routier et M. Pierre Marchal).

Pour l'illustration de ce numéro, nous tenons à souligner l'amabilité des Editions Buchet-Chastel : les clichés de Rocco reproduits ici sont parmi les 140 photographies qui illustrent leur Rocco et ses Frères, traduction du volume d'abord publié chez Cappelli. Nous remercions également les revues Bianco e Nero (du Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome), Positif (le Terrain Vague), Image et Son (UFOLEIS), MM. Freddy Buache (Cinémathèque Suisse), Michel Capdenac (Les Lettres Françaises), Pierre Marchal, Davide Turconi, G.-C. Castello et la librairie Le Minotaure.

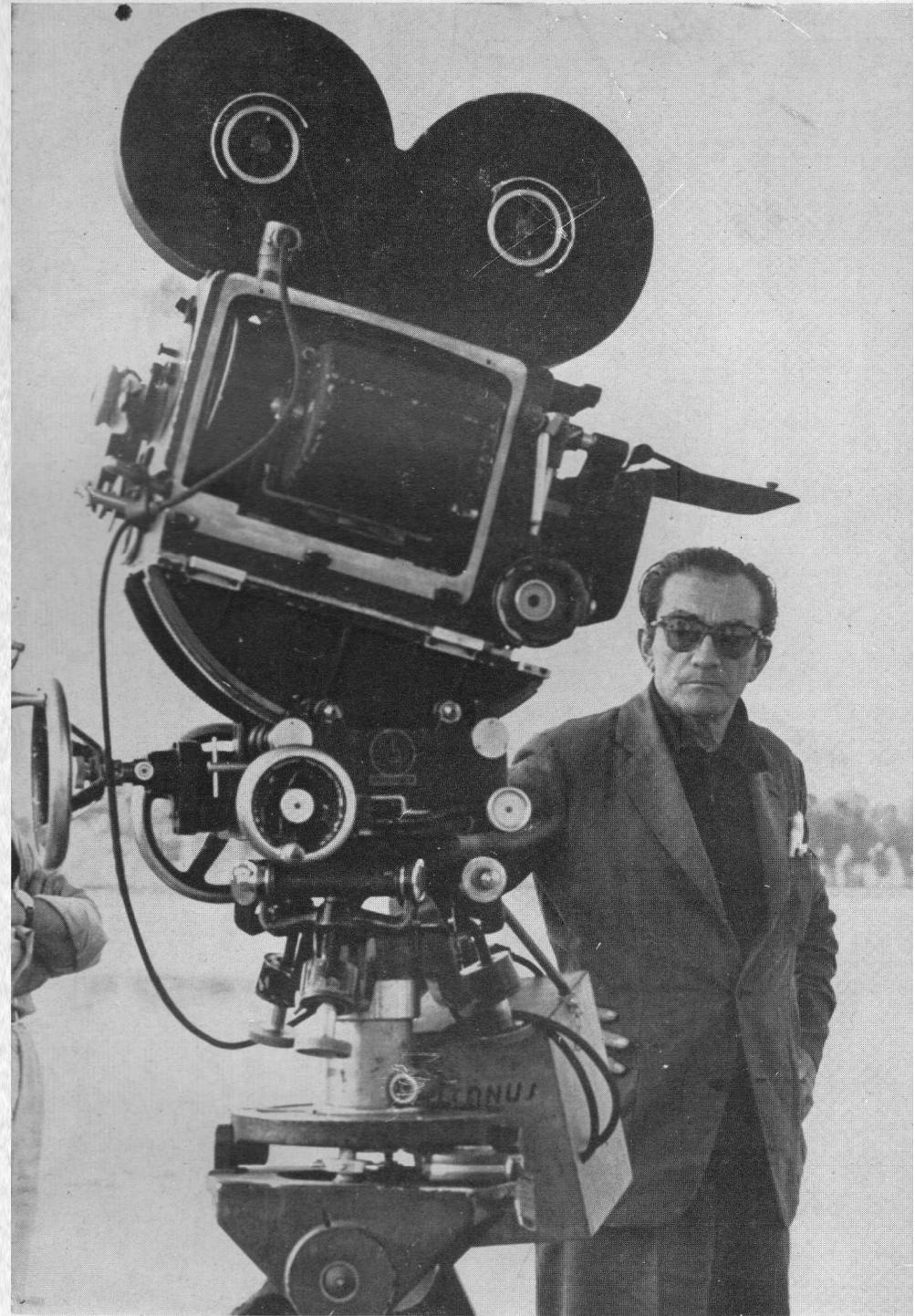
Nous remercions enfin les revues et journaux français et étrangers qui ont bien voulu nous autoriser aimablement à reproduire des articles qu'ils avaient publiés.





Visconti tourne *Nuits blanches*

Visconti dirige la bataille de
Custozza, pour *Senso*





Pendant le tournage de *Rocco*





Annie Girardot, dans *Rocco et ses frères*.
Au recto, *La Terre tremble*

Giulio Cesare Castello **LUCHINO VISCONTI**

En Italie, toute la tradition du spectacle est pénétrée de mécénat ; rien qui doive nous étonner, par conséquent, dans le « phénomène » Visconti. Son grand-père, son père, ses oncles ont, jusqu'aux années trente, lié leur nom à l'histoire théâtrale de Milan, et ce descendant de haute lignée a greffé, sur cette tradition mécénale, une œuvre de combat, débarrassée de préjugés. Visconti est un personnage de transition : aux traditions familiales (les « grands seigneurs » fastueux), il a ajouté ses engagements, de nature politique et sociale.

Ces origines particulières pourraient susciter le soupçon de dilettantisme : débarrassons-nous tout de suite de cette équivoque. Certes, il semble justifié par quelques traits biographiques de cet homme longtemps inquiet, incertain sur la route à prendre, passant d'une expérience théâtrale éphémère et peu sérieuse (Théâtre d'Art de Milan, un semi-permanent qui remonte à 1928-29) à l'élevage des chevaux de course. Mais si, dans le monde du spectacle italien, si imbu encore malgré tout d'improvisation, de facilité, il y a un professionnel — au sens d'une conscience professionnelle profonde, sérieuse — c'est assurément Luchino Visconti. Déjà en 1936-1937 nous rencontrons son nom comme assistant de Jean Renoir à Paris pour *Les Bas-Fonds* (d'après Gorki) et pour ce charmant fragment de Maupassant qui s'appelle *Une partie de campagne*. Ce n'est pas une coïncidence : cette rencontre se renouvelle en 1940 pour cette *Tosca* que Renoir, à la suite de la déclaration de guerre, dut interrompre à peine commencée, la laissant aux mains de son assistant Karl Koch ; et la leçon de Renoir constitue une donnée indispensable à l'explication d'*Ossessione*, le film par lequel naît, en 1941-43, le metteur en scène Visconti.

Ossessione

Pour mettre à sa juste place, aujourd'hui, *Ossessione* dans l'histoire du cinéma italien, il faut se rappeler la situation qu'il présentait en ce temps-là : nous avions un courant comique, sentimental, stérile et vide qui passera à la postérité sous le nom des « téléphones blancs », augmenté, pour des raisons de

propagande, d'un vivace filon belliciste et nationaliste. Camerini, petit-bourgeois soumis, en déclin, Blasetti à la dérive de l'éclectisme : le cinéma italien cherchait péniblement ses raisons d'être à travers les raffinements du groupe naissant des formalistes (Soldati, Lattuada, Castellani, Chiarini), l'inspiration d'un certain naturalisme fin-de-siècle (Poggioli), et les premières tentatives psychologiques de De Sica et Zavattini (ce dernier, scénariste entre autres de Blasetti et de De Sica). De Robertis était le représentant solitaire d'une inspiration tirée directement de la réalité contemporaine ; ses origines militaires l'inclinaient vers la chronique dépouillée, sans fioritures spectaculaires, non démunie, cependant, de quelque vague emphase schématique. (A ses côtés, notons-le, se formait Rossellini). Mais pour intelligents qu'ils soient, les efforts de tous ces gens n'empêchèrent pas l'envahissement de notre production par un ton trivial, vulgaire. Par ailleurs, chez presque tous, il n'y avait aucune tendance réaliste, l'évasion (jusque dans ses formes les plus exquises) semblait l'unique voie possible dans un climat dépressif, étouffant toute initiative, toute liberté. (De Robertis représenta une remarquable exception ; encore aujourd'hui d'aucuns attribuent à son œuvre, noble en ses limites, vite vaincue par les credos officiels de l'époque et alignée sur le maniérisme, le mérite d'avoir ouvert la voie au néoréalisme.)

Dans ce climat les intellectuels se passionnaient pour le cinéma français, alors à son apogée, Renoir, Carné, pour ne pas parler de Duvivier et d'autres : cinéma nourri de littérature vériste et dominé, pour la plus grande part, par un âcre pessimisme. Un tel pessimisme fut bien accueilli en Italie : il parut un correctif salutaire à l'optimisme obligatoire et officiel qui sévissait ; et le vérisme d'origine littéraire fut changé par nous en réalisme tout court. Ainsi, tout naturellement, c'est là que regardèrent les cinéastes italiens désireux de mener la bataille pour le réalisme. Parmi les réalisateurs transalpins c'était Renoir le plus significatif, le plus près du réalisme : ce fut justement son enseignement, comme je le disais plus haut, qui présida à la naissance d'*Ossessione*. Il est vrai aussi que ce groupe de jeunes (De Santis et ses camarades) qui s'étaient proclamés les porte-drapeau de Visconti (plus tellement jeune lui-même, puisque né en 1906, ayant longuement recherché sa vocation authentique) avait, dans les colonnes de la revue *Cinema*, bataillé pour un cinéma inspiré de Verga, donc plus vériste que réaliste, mais entièrement « nôtre » : selon le premier projet, le film-manifeste du groupe aurait dû être *L'amant de Gramigna*, si une mesure de censure du Ministère de la Culture Populaire n'en avait rendu la réalisation impossible.

Mais dans la genèse d'*Ossessione* entre en jeu un second facteur, essentiel : à côté de l'influence du cinéma français, il y eut la fascination de cette chose lointaine, presque interdite, de ce monde jeune, vierge et bouillonnant qu'était la littérature nord-américaine, répandue d'abord par Cecchi puis par Vittorini et Pavese. A la recherche d'un sujet pour son premier film, Visconti trouva un roman encore inédit en Italie, mais qui avait déjà inspiré un film en France (dirigé par Pierre Chenal), en inspirera un autre aux U.S.A. (dirigé par Tay Garnett) et en influencera beaucoup d'autres par son climat mêlé de sensualité et de crime. Ce fut *The postman always rings twice* (*Le facteur sonne toujours deux fois*), de James Cain. Ce dernier, de roman en roman, raconte toujours plus ou moins la même histoire : s'il était représentatif, c'était au titre du document, par son cynisme détaché, et dans son style, pour sa sèche objectivité de chroniqueur. En tout cas, il ne représentait évidemment pour Visconti qu'un prétexte. Ce fut clair bientôt : les photos du film, qui commencèrent à circuler dès 1942, révélaient l'influence du cinéma français, manifestaient un soin inhabituel dans le cinéma italien, trahissaient la poursuite d'un contenu, la découverte d'une réalité nationale tenue jusqu'ici « en dehors du champ ». Et puis, Visconti avait placé son histoire en Italie : il modifia les données narratives, les imprégna du feu méditerranéen, ainsi que d'un populisme forcément général et allusif (cf. le personnage, resté un peu « en l'air », de l'Espagnol, à la fois prônant une solidarité humaine, et symbole nébuleux de rapports sexuels particuliers). Un tel populisme, bien qu'assez vague, donna des soupçons à la censure fasciste qui entrava le film et le soumit après sa sortie (printemps 43) à de méfiantes coupures : certes ce populisme venait d'une certaine manière dans le ton visuel de Renoir et des autres Français ; certes l'intrigue résultait d'un compromis, d'un mélange de créations nées de milieux bien différents de la province italienne. Pourtant le fond vif, inédit, sanguin que cette province offrait au récit avait un caractère d'authentique révélation. On considéra moins la rigueur de la conduite du récit, l'évolution des caractères (avec la révélation de Clara Calamai, jusqu'alors assez conventionnelle) ou les mérites de la photographie. Puis, pour la première fois, la raison essentielle du récit devenait une Italie sans ornements, populaire, contrastant avec le caractère conventionnel, stérile et enflé de l'Italie officielle (des précédents, comme en 1933 *L'Acier*, le film pirandellien de Walter Ruttmann, n'avaient eu qu'une importance marginale). La région ferraraise, Ferrare, Ancône ne représentaient pas, pour l'action, un décor pris au hasard : ils en faisaient partie intégrante, avec les monotones rubans

d'asphalte, les sablières qui regardent le Pô, les auberges populaires, les jardins publics, les faubourgs emplis de pauvres, les fêtes animées par le goût pour les abondantes libations et les expansives exhibitions de chant.

Avec *Ossessione*, la découverte du pays, dans ses aspects quotidiens et pourtant secrets, devenait un programme pour nos plus conscients réalisateurs, et du coup le film, avec sa charge de révolte, symbolisait une rupture, proposait un programme que le cours précipité de la guerre, des événements politiques devait momentanément interrompre, en attendant ce redémarrage collectif dont les résultats seront étiquetés : néo-réalisme.

Du théâtre

Des circonstances extérieures, précarité de notre industrie du film, intransigeance de Visconti, firent que l'on attendit quelques années sa seconde contribution à l'histoire du cinéma italien (1). Pendant ce temps naquit le metteur en scène de théâtre Visconti, qui suscita tant de commentaires. Le démarrage de sa carrière se présenta comme un phénomène ; pendant pas mal de temps, les publics les plus mondains de Rome et de Milan eurent leur curiosité très consciemment excitée par Visconti, et l'on distinguait mal dans ce phénomène la vérité révolutionnaire des dehors simplement snobs.

Visconti, au cinéma, avait formellement refusé les compromis et les facilités qui caractérisaient Cinecittà : de même, au

(1) Sa carrière est parsemée de projets, non réalisés pour des causes extérieures : *L'Amante di Gramigna*, cité plus haut ; *Pension Oltremare*, sujet original tiré de son expérience personnelle, lorsqu'il fut prisonnier des S.S. dans Rome occupée par les nazis ; *Le Procès de Maria Tarnowska*, inspiré d'un célèbre procès ; *Chronique des pauvres amants*, d'après Pratolini ; *Le carrosse du saint-sacrement*, d'après Mérimée ; *Le Marquis de Grillo*, inspiré par une figure populaire de la Rome du XIX^e, connue pour ses facéties ; *Marche Nuptiale*, sujet original, critique du régime matrimonial de la société bourgeoise ; les deux épisodes de la fin de *La Terre Tremble* ; *Uomini e no*, tiré de Vittorini ; *Boule de suif*, d'après Guy de Maupassant, transposé pendant la seconde guerre mondiale ; *Furore*, film sur la Résistance. En ce qui concerne le théâtre on en alignerait tout autant ; je me borne à rappeler le plus célèbre, une adaptation du *Roland Furieux* de l'Arioste qui eut été représentée dans une série de « saisons » aux décors différents, comme les tableaux des chansons populaires.

La signature de Visconti apparaît aussi en 1945 sur *Jours de Gloire* (*Giorni di Gloria*), film de montage, dirigé par Mario Serandrei, où figurait également, comme collaborateur, De Santis. Il s'agissait d'évo-

théâtre, il partit en guerre contre la routine paresseuse, le cabotage facile, la grossière approximation qui régnaient jusqu'alors sur les scènes italiennes. Quelques lustres avant, Silvio d'Amico avait engagé cette bataille en faveur d'un théâtre italien qui profitât des conquêtes de la mise en scène moderne ; cette lutte avait commencé déjà aux derniers jours du régime fasciste à porter ses fruits, grâce surtout à l'Académie d'art dramatique, aux exploits individuels de quelques isolés et à l'exemple de maîtres étrangers illustres.

Visconti amenait à ce combat son caractère rétif aux compromis, agressivement dépourvu de préjugés, jusqu'à sa fortune, sans parler de son énorme talent pour ce qui concerne le spectacle. Son avènement sur les scènes italiennes date du 30-1-1945 et de ce jour le public des premières prit l'habitude d'attendre, comme une source d'émotion, l'événement que représente un spectacle de Visconti (1). Pour impressionner, il y avait certes les textes eux-mêmes, mis en valeur par des aménagements toujours plus raffinés, souvent ahurissants, parfois provocateurs, mais aussi certains éléments extérieurs ; Visconti en effet voulait rompre avec de déplorables habitudes, et le pouvait, grâce à la largesse des moyens qu'il employait (largesse unique parmi les autres réalisateurs) et à l'opiniâtreté avec laquelle il payait de sa personne. Je fais allusion à l'inhabituelle durée des répétitions (de 30 à 60 jours pour une seule pièce, chiffre courant à l'étranger, mais peut-être jamais atteint en Italie), au grand nombre de répétitions générales sans public, qui aboutissaient le plus souvent à reporter le spectacle afin d'en mieux polir quelques détails particuliers ; je fais allusion

quer certains aspects du mouvement italien de la Résistance, et de ses aboutissants. Visconti filma les images du procès de Caruso, l'ex-questeur de Rome, qui fut condamné à mort. Quelques gros plans de ce « reportage » étaient assez suggestifs.

Une autre contribution de Visconti à ce cinéma de reportage fut, en 1951, *Notes sur un fait divers*, morceau inséré dans le second numéro de *Documente mensile*, « revue » créée et dirigée par Marco Ferreri et Riccardo Ghione, qui eut vie éphémère et à laquelle collaborèrent des cinéastes, des artistes et des écrivains de valeur. Les « notes » de Visconti concernaient l'assassinat de la petite Annarella Bracci ; pour ce crime, commis dans un des misérables villages près de Rome, Lionello Egidi fut ensuite traduit en justice et acquitté. Après les images percutantes de Visconti, le procès inspira un film à Carlo Lizzani, mais *Ai margini della metropoli* (1953), à la suite des modifications exigées par censeurs et producteurs, fut privé de tout caractère concret et significatif.

(1) Aujourd'hui Visconti est le seul metteur en scène de théâtre en Italie qui, grâce au succès financier de ses entreprises, peut se permettre d'exiger, non seulement un cachet très élevé, mais aussi un pourcentage sur les recettes des spectacles qu'il monte.

à la suppression du souffleur (si cher, si indispensable à nos vieux comiques), à l'interdiction faite au public d'entrer dans la salle après le début du spectacle (comme il se fait à l'Opéra), ou encore à la suppression du lever de rideau après chaque acte, réservant pour la fin la présentation des acteurs au public. Et ainsi de suite. Ces éléments marginaux concouraient certes à cette réforme des mœurs théâtrales qu'il visait ; mais au-delà on discernait les signes plus profonds d'une personnalité d'exception, assez forte pour plier à elle tous les éléments du spectacle : le metteur en scène en devenait ainsi le créateur. Dans un pays dominé depuis des siècles par la tradition de l'acteur-souverain, ce fait était révolutionnaire — même s'il ne s'agissait que de rattraper un retard sur le contexte européen et mondial, retard dont nous n'avons pas, ici, à donner les raisons.

L'Italie, retardée par la politique autarcique fasciste, encore aggravée par la guerre, ressentait aussi ce retard dans la « mise à jour » du répertoire. Dès la fin du conflit on assista à une ruée affamée sur la nouveauté étrangère, même si celle-ci n'était plus très fraîche, et trahissait son âge. L'atmosphère était à l'euphorie de la mise à jour, et Visconti s'y distingua autant par un raffinement certain dans le choix de ses textes que par une authentique cohérence dans la recherche des auteurs, qui pourraient offrir au public et au metteur en scène des sensations fortes et inédites, des occasions de mises en scène brillantes, virtuoses. Dans le choix des textes que Visconti offrit à son public, à un rythme intense, tout au long de 1945, le bon alterna avec le médiocre, le significatif avec le simplement sensationnel. Mais cette succession d'auteurs français et américains, inspirée de l'évident désir de se mettre à la page, trouvait sur scène son dénominateur commun : une identique rigueur d'adaptation, une semblable tendance à l'exaspération spectaculaire, obtenue par une recherche minutieuse, parfois jusqu'à l'obsession, du détail vériste. La première fois, je crois, que ce scrupule se manifesta, ce fut avec la barbe vraie et hirsute qu'un acteur, Calindri, dut se laisser pousser pour interpréter Jetter, de la *Route au Tabac*. Puis il y eut la recherche tatillonne d'un vrai sifflement pour la locomotive d'Eurydice (Sandro da Feo raconta, voici quelques années, dans *La Stampa* l'histoire tragi-comique de cette nuit de répétition générale, nuit blanche pour les acteurs qui attendaient le sifflement qui apaiserait les exigences du metteur en scène). Et encore : les vraies valises 1900, les vraies clarinettes et les fidèles reproductions (étant donnée l'impossibilité d'obtenir les originaux) des vrais banknotes d'époque, pour *Come le foglie*. Si l'on réfléchit sur

ce qu'est l'art théâtral, basé sur l'illusion scénique, on ne peut se défendre de trouver ces exigences excessives à force de scrupule, lorsque destinées à des résultats pas même perceptibles du public (et pas même du public du cinéma : Visconti dans ce domaine nourrissant une exigence aussi absolue). (1). Ainsi remarque-t-on chez Visconti, même compte tenu de son évolution du vérisme au réalisme, une permanence de certaines préoccupations qui relèvent du naturalisme, qui sont bien dépassées depuis Antoine.

Pourtant, de tels excès même apparaissent parfois comme d'indispensables compléments de sa personnalité : en effet, cet « homme de spectacle » ne fait pas de distinction essentielle entre les différents modes d'expression, et tient pour obligatoire, s'agissant de réalisme, d'entendre ce dernier à la lettre, jusque dans ses extrêmes conséquences (jusqu'au vérisme) ; de la même façon il refuse, sur la scène, le carton-pâte et les accessoires, et utilise au cinéma les extérieurs réels à la place du studio ; de plus cette action de Visconti, depuis ses débuts et encore aujourd'hui, constitue, dans la situation de notre théâtre, un élément de combat. Toute polémique aujourd'hui s'appuie sur des règles : il est normal et salutaire qu'une lutte contre un théâtre approximatif, plein de laisser-aller, s'appuie aux rigueurs d'une intransigeante recherche du vrai, dans la crainte que l'acceptation du seul vraisemblable puisse constituer le début d'une périlleuse série de compromis.

Passons maintenant en revue, dans l'ordre, les titres de cette année d'exode : *Les parents terribles*, de Jean Cocteau, *Cinquième colonne*, d'E. Hemingway, *La machine à écrire*, encore de Cocteau, *Antigone*, de Jean Anouilh, *Huis clos*, de Sartre, *Adam*, de Marcel Achard, *La route au tabac*, de John Kirkland, d'après le roman d'Erskine Caldwell. Textes (le premier, le quatrième, le cinquième) et prétextes (le second, malgré le nom illustre de son auteur) de spectacles. Occasions, toutes, de scandale pour un public assoiffé de sensations inédites : l'atmosphère d'inceste (Cocteau), l'homosexualité (Sartre, Achard), la bestialité et l'amoralité (Caldwell), etc. Choix, je

(1) Il rappelle ainsi Eric von Stroheim, mis au ban de la profession cinématographique pour un semblable mépris des exigences économiques : sur l'un comme sur l'autre courent anecdotes et légendes assez significatives, basées généralement, sur cette recherche exaspérée du « vrai », jusque dans le plus marginal des détails authentiques. Ce n'est pas le seul point commun de ces deux artistes « solitaires » : on trouve un goût analogue de la violence visuelle, même de caractère physique, de l'exaspération spectaculaire, et une similitude dans leurs attaques contre une classe dominante arrivée à son déclin, à sa décadence.

le répète, raffiné, mais certaines œuvres pauvres en substance dramatique (*Adam*) trahissent un certain dilettantisme de la sensation, bien d'actualité alors. Cependant, des soirées comme celles de *Antigone*, *Les parents terribles*, *Huis clos* furent des révélations, tant par la charge propre de chaque texte, que par l'extraordinaire puissance de Visconti de créer, par tous les moyens dont il disposait, une atmosphère, une tension.

De Cocteau l'âcre odeur de renfermé, de complexes tortueux, la rage des damnés sartriens dans leur enfer Empire, s'affrontaient à l'élégante adaptation qu'Anouilh, à la lumière des plus récentes expériences de l'humanité, avait tirée du mythe grec. Les dons d'orchestration de Visconti se déploierent avec *La route au tabac* : cet ample tableau, nourri des leçons des romanciers américains, dépassait, comme il est arrivé souvent, la valeur limitée du texte dans son accomplissement. Déjà au temps d'*Ossessione* Visconti portait de l'intérêt à cette littérature américaine de choc, expression d'une société en crise ; et cet intérêt se marqua, après la présentation de quelques textes en 1945, par sa prédilection pour Tennessee Williams et Arthur Miller. Après *Ménagerie de Verre*, montée en 46, *Un tramway nommé Désir*, monté en 49, puis repris en 51, devait constituer l'apogée de cette tendance outrancièrement naturaliste (insistance cruelle sur les minimes particularités de l'ambiance, chez les Kowalski, jeu des acteurs plus déchaîné, violence effective dans les scènes de brutalité). Apogée également de ce goût de la surcharge, qui alourdit le spectacle d'éléments suggestifs, mais parfois gratuits. Ainsi dans le *Tramway* pour susciter autour des personnages une certaine dimension de l'atmosphère, il peupla la scène de ballets symboliques, allant jusqu'à arrêter longuement l'action pour qu'une belle mulâtresse puisse distiller de fondantes mélodies. Autre exemple typique de cette tendance (« faire du spectacle ») : *Crime et Châtiment* (1946) de Gaston Baty, d'après Dostoïevsky. Visconti en fit un simple prétexte à un essai de virtuosité spectaculaire ; il y introduisit une fort inattendue exhibition d'acrobates, qui suscita des discussions à n'en plus finir et parut, à beaucoup — par la diversion qu'elle apportait à l'action dramatique — le plus grave indice d'un esthétisme qui affleurerait à l'activité viscontienne entre 1945 et 1949.

La première rencontre avec les classiques eut lieu en 1946, donc au début de sa seconde année d'activité théâtrale. Ce fut *Le mariage de Figaro*, de Beaumarchais. Et nous allons découvrir le second aspect du réalisateur Visconti, contrastant avec le premier en apparence, mais relevant aussi de cette volonté unique, de cette capacité toute-puissante de *faire du spectacle*.

Nous avons vu Visconti, interprète pointilleusement naturaliste de textes modernes : voici celui qui fait des variations sur les classiques, sans mépriser l'engagement, mais avec un faste inhabituel sur nos scènes, et le rythme brillant des ballets. Bel exemple que le *Mariage* et sa préciosité visuelle, de la tendance à extérioriser les textes affrontés. Naturellement un vaste scandale fut provoqué par le ballet sur l'air de *La Carmagnole* : par des masques de mort, sinistres et annonciateurs, le réalisateur entendait donner un caractère concret et allégorique aux présages révolutionnaires implicites dans la pièce. Cette conception du théâtre classique n'était que la marque d'une première phase dans l'évolution de Visconti : incapable de freiner sa propre exubérance, celui-ci ne se débarrassait pas de certains déchets, souvenirs, peut-être, d'obscurs appels ancestraux. Mais il n'est pas non plus exclu que des scènes de ce genre furent choisies de propos délibéré, pour complaire à une certaine envie snob d'être « épaté » que le réalisateur pressentait dans son public. Ce qui nous autorise à cette hypothèse est notamment une déclaration de Visconti en 1951, dans laquelle, après avoir d'une certaine façon nié les possibilités réalistes du théâtre face à celles du cinéma, il affirmait, se référant aux plus fastueux de ses propres spectacles : « ... certains, surtout ceux de l'immédiat après-guerre, je les ai mis en scène ainsi, aussi pour faire venir le public » (1). Cet « aussi » explique la réciprocité de l'influence du réalisateur au public, du moins en ce qui touche les défauts, les excès. C'est un fait : avec des moyens extérieurs, peut-être, mais toujours d'une culture très élevée et inhabituelle chez nous, Visconti a réussi à ramener au théâtre un nouveau secteur du public. Public bourgeois, naturellement, entiché de ce metteur en scène à cause aussi de ces facteurs extérieurs (comme sa sympathie pour les idées avancées, en contraste avec l'opinion du public) — et les manifestations théâtrales de ces facteurs extérieurs (j'ai cité la *Carmagnole* de Figaro) sollicitaient, par leur aspect agressif, jacobin, antibourgeois, cet instinct masochiste qui est propre à notre haute bourgeoisie.

Je ne sais pas si dans cette déclaration faite en 1951 Visconti pensait aussi à *Rosalinda* ou *Comme il vous plaira*, le spectacle shakespearien qu'il monta en 1948, sa seconde expérience sur les classiques. Ce qui est sûr, c'est qu'à ce moment il eut, pour défendre son travail, un accent fort sincère. Quelqu'un — au lendemain de *La Terre tremble*, dont nous parlerons bientôt — lui reprochait d'avoir « abandonné le néo-réalisme »

(1) Cf Michele Gandin, *Histoire d'une crise dans « Bellissima » de Visconti*, in « Cinéma » nouv. série, n° 75, 1^{er} déc. 1951.

pour mettre en scène un rutilant ballet de cour, une pastorale arcadienne en style rococo ; Visconti répondit en soutenant que « le spectacle moderne tend à la danse, non au sens esthétique, mais en tant que mouvement *libéré* » ; il expliquait son désir de retrouver le « merveilleux » comme instrument de « charme populaire » en opposition à la grisaille du théâtre bourgeois. Chose curieuse, il prenait comme exemple de ce « théâtre bourgeois » dont « peut-être l'âge était passé » Ibsen et Tchekov, ce même Tchekov justement qui devait, des années plus tard, comme nous le verrons, lui donner l'occasion de son spectacle le plus mûr, le plus parfait de sa nouvelle phase, celle qui met ses riches ressources spectaculaires au service d'un scrupuleux et amoureux respect du texte. Evidemment, le texte dont j'ai tiré les citations (1) traduit la phase bien précise, localisable d'un processus en évolution : ce qui caractérise cette phase, c'est la recherche préméditée du plus grand faste, ainsi qu'une grande liberté dans la chronologie. Lorsqu'en 1951, un autre grand metteur en scène, l'Allemand Gustav Gründgens monta *Comme il vous plaira* au festival de Salzbourg, ce fut un contraste instructif : la mise en scène, soumise à une noble stylisation, n'était pas moins fascinante, dans sa sévérité nue, que le faste viscontien (2).

Nous avons déjà vu comment, dans le *Mariage de Figaro*, Visconti exprimait son engagement à travers sa mise en scène. Pour *Rosalinda*, refusant tout souci de chronologie, il choisit le climat du XVII^e siècle, comme le plus apte, dans ses formes les plus gracieuses, à exprimer une atmosphère féerique, fabuleuse. Pour l'*Oreste* de Vittorio Alfieri qui vint ensuite (1949) le metteur en scène choisit, encore une fois, le rococo. Cette constance trahit son attirance pour un siècle qui lui offre abondance de décors plaisants à l'œil. *Oreste* fut parmi les plus capricieux, les plus discutés des spectacles de Visconti : ses héros, enveloppés de satin et de plumes, jouaient d'une manière hypertendue, sautaient sur un tremplin au milieu de la salle du Quirino de Rome, pendant que le public était parqué sur les bords, un peu comme au cirque. Les issues de la scène étaient marquées par des lions en stuc d'allure archaïque, et sur la

(1) Luchino Visconti, *Comment mettre en scène une comédie de Shakespeare*, in « Rinascita », 5^e année, n° 12, décembre 1948.

(2) L'éloignement total des deux spectacles peut être indiqué par le personnage d'Imène, chez Visconti opulente *dea ex machina*, descendant du ciel par un mécanisme complaisamment baroque, et chez Gründgens timide jeune fille, sortant dire sa réplique augurale comme une écolière venue réciter sa poésie devant les « grands », prête à se réfugier sous la protection paternelle et caressante du bon duc.

scène un rideau cachait un orchestre entier, qui avait pour mission d'accompagner l'action au son de la musique de Beethoven. Ce singulier mélange d'éléments romantiques et décadents cachait peut-être une intime méfiance envers l'actualité d'un poète qui s'efforça de faire revivre au seuil de l'ère romantique, des esprits entièrement classiques. C'est un même goût de la transposition qui domine *Troilus et Cressida* de Shakespeare (1949) : pour la première fois (la seule jusqu'à présent) Visconti y affrontait le spectacle en plein air ; il y engloutit une abondance de moyens sans précédents, pas seulement en Italie. (Le coût record de ce spectacle, une trentaine de millions de lires, ne fut dépassé qu'en 1954, par *La Douzième nuit*, montée par Castellani ; un tel chiffre, qui suscita de vives polémiques, entraîna la suppression des spectacles de prose au Mai Musical Florentin, qui avait patronné ce *Troilus*, acclimaté à la magie du jardin de Boboli.

Ce texte, suggestif mais inégal, hybride, tentait depuis longtemps Visconti ; ce choc, loin dans le temps, entre Orient et Occident faisait penser à la guerre froide ; il y discerna également quelques traits antimilitaristes, ou du moins, parodiques, qui lui étaient sympathiques. Probablement y vit-il plus qu'il n'y avait en réalité ; d'où un certain déséquilibre intime du spectacle : jeu heurté, hétérogène, aspiration chimérique à un réalisme impossible à obtenir (scènes de bataille), contradictoire avec l'exquise stylisation qui prédominait dans les costumes de Maria de Mateis et dans l'admirable décor de Franco Zeffirelli ; ce dernier évoquait une Troie toute blanche, se perdant dans la plaine d'où devait venir l'armée grecque : on eût dit une peinture de vase. L'épopée homérique qui inspira Shakespeare fut transformée par Visconti en chanson de geste, accompagnée de chants de troubadours : cette transposition était une intuition géniale, qui donnait lieu à de remarquables décors. C'est par de tels spectacles — comme aussi *Rosalinde*, dont le rococo s'était gracieusement et somptueusement compliqué des allusions surréalistes de Salvador Dali, auteur des décors et des costumes — que Visconti s'imposa à l'attention de l'Italie et du monde. Il démontra comment il avait plus qu'aucun autre rénové la scène italienne, en l'insérant dans un plus vaste mouvement d'idées international, par sa prodigieuse ampleur de vision, par sa préciosité raffinée, tant dans ses buts que dans les collaborations qu'il utilisait. *Troilus et Cressida*, son plus fastueux spectacle, celui qui révélait le plus certaines qualités, certains défauts du réalisateur, devait marquer la fin d'une période. Peut-être les polémiques soulevées l'amènèrent-elles à une réflexion sur ses buts et ses moyens. En tout cas, quand, après un an et demi

de silence, il se présenta de nouveau devant son public de l'Eliseo de Rome, celui-ci vit bien qu'il s'agissait du même réalisateur, mais enrichi d'une tonalité plus intérieure, d'une rigueur plus profonde. Finis, le scandale, les ruptures, la polémique brillante, le faste mêlé de concessions aux snobs. A ce changement, une expérience cinématographique fondamentale avait sans doute puissamment contribué : celle que vécut Visconti en 1947-1948, celle de *La Terre Tremble*.

La Terre Tremble

On peut raisonnablement considérer aujourd'hui ce film comme le chef-d'œuvre de notre courant néo-réaliste : la nudité de la chronique rossellinienne y cède le pas à une sorte de lyrisme épique, né d'un travail plus complexe, plus concerté. Ce fut, au fond, le film d'après Verga que les jeunes esthètes batailleurs du groupe *Cinema* appelaient de leurs vœux entre 1941 et 1943. Exactement d'après Verga : le sujet de l'œuvre est en effet assez fidèlement calqué sur celui de *I Malavoglia*. Mais Visconti, naturellement, substitua au fatalisme verghien une conscience sociale plus claire : son film se centrait, justement, sur la tentative d'un jeune pêcheur sicilien, pour s'affranchir avec les siens de l'asservissement aux grossistes. Cependant, comme *I Malavoglia*, *La Terre Tremble* était l'histoire d'une défaite : les temps n'étaient pas encore mûrs pour la victoire de 'Ntoni. Mais surtout (c'était le sens du scénario) sa tentative avait péché par individualisme : le secret de la force de la classe exploitée, c'était sa solidarité et son union. Visconti utilisa cet argument pour répondre à beaucoup — surtout des intellectuels de gauche — qui lui reprochaient un pessimisme décourageant, en contradiction avec ses convictions politiques. C'eût été naturellement bien plus évident, si Visconti avait pu terminer la trilogie qu'il comptait réaliser ; à l'épisode de la mer devaient succéder ceux de la souffrière et des champs ; après deux défaites des humbles, le troisième épisode devait se conclure sur la victoire des paysans, qui réussissaient à occuper, de plein droit, leur terre grâce à la solidarité active d'autres catégories de travailleurs. Mais déjà de multiples difficultés de production gênèrent la réalisation de *La Terre Tremble* (le premier épisode garda le titre destiné à toute la trilogie) et il eût été naïf d'espérer une suite. D'autant plus que son destin (après le second prix à Venise, derrière le Lion d'Or du *Hamlet*, d'Olivier, et l'accueil défavorable du public snob du Lido) fut assez précaire : Visconti dut réduire considérablement le métrage

(originellement, 2 h 40 de projection), c'est-à-dire rompre ce rythme grave du montage, où jouaient certaines lenteurs, certaines insistances, et substituer au dialogue original, en authentique dialecte, un dialogue dit, de manière plus conventionnelle, en sicilien italianisé. Pourtant, le dialecte (qui en Sicile est, comme l'affirmait un sous-titre, la langue des pauvres) était un élément d'expression essentiel pour Visconti : faisant vivre son histoire par d'authentiques pêcheurs d'Acì-Trezza, il avait renoncé à écrire un dialogue préétabli et s'était aidé de la collaboration des acteurs occasionnels : leurs dialogues furent écrits « à chaud », d'après les indications données par les pêcheurs eux-mêmes, pénétrés des rôles qu'ils allaient interpréter.

Cela correspondait d'ailleurs très bien aux principes de départ de Visconti, ceux qui, au temps d'*Ossessione*, lui inspirèrent cette déclaration : « Ce qui m'a amené au cinéma, c'est d'abord le désir de raconter les histoires des hommes qui vivent : des hommes qui vivent dans les choses, non des choses elles-mêmes. *Le cinéma qui m'intéresse est un cinéma anthropomorphique*. Entre tous les aspects de mon travail de réalisateur, celui qui me passionne le plus est celui qui concerne les acteurs ; avec ce matériel humain se construisent des hommes nouveaux, qui engendrent une nouvelle réalité qu'ils sont appelés à vivre, la réalité de l'art. Parce que l'acteur est avant tout un être humain... Il n'est pas impossible... qu'un « grand acteur », au sens de la technique, de l'expérience, possède des qualités primordiales. Mais souvent, des acteurs moins illustres sur le marché, pas pour cela moins dignes de retenir notre attention, en possèdent autant. Et je ne dis rien des acteurs non professionnels : ils apportent la fascinante contribution de leur simplicité, et de plus ils ont souvent des qualités plus authentiques et plus saines, parce que, issus de milieux non pervertis, il leur arrive souvent d'être meilleurs en tant qu'hommes ». (1) Ces mots expliquent l'insigne aptitude de Visconti à créer des personnages, parfois des acteurs, grâce à son inépuisable pouvoir de suggestion, de formation. Je reviendrai plus loin sur cet aspect de sa personnalité dans le domaine théâtral. Côté cinéma, ses deux premiers films confirment le point de vue qu'il exprimait dans les lignes ci-dessus : *Ossessione*, avec la surprenante densité humaine révélée par Clara Calamai, jusque-là assez modeste et conventionnelle — pour ne rien dire d'autres révélations mineures ; *La Terre Tremble*, avec la simple et étonnante sobriété, nourrie d'une tension intérieure, avec laquelle les acteurs non professionnels vécurent

(1) Luchino Visconti, *Il cinema antropomorfico*, in « Cinema », anc. série, n°s 173-74 du 25 sept. - 25 octobre 1943.

leur aventure. La chaleur humaine, la force de suggestion exercée par le réalisateur en furent la cause, puisque, d'après des déclarations de ce dernier (1), la conscience politique et sociale des habitants d'Acı-Trezza était presque nulle.

Les qualités de *La Terre Tremble* étaient l'ampleur de la respiration, de la vision du réalisateur, la base littéraire solide d'où il était parti, sa conscience des implications non seulement humaines et psychologiques, mais sociales, de son sujet, son refus de tout compromis folklorique, populiste, et la rigueur de son style ; et bien que ce film reste inconnu d'une grande partie des publics étrangers et italiens (son titre même a été estropié dans un ouvrage historique aussi sérieux que *The Film till now*, de P. Rotha et R. Griffith) et confiné dans le circuit restreint des ciné-clubs, il s'imposa à la critique la plus attentive comme l'œuvre qui assumait en elle, en les élevant à leur pleine maturité, les vertus révélatrices du « nouveau style » italien (Une part notoire de la critique resta et reste encore plutôt défavorable au film, pour des raisons qui n'ont guère à voir avec l'esthétique, mais plutôt avec le sectarisme politique : c'est seulement avec le temps que le film occupera la place qui lui revient) (2). Le langage de *La Terre tremble* est celui, grave et limpide, des classiques : réalisé sans suivre un scénario préétabli, comme le faisait, à ses débuts, Eisenstein, le film est toutefois articulé en un langage détendu et noble, conscient des diverses possibilités offertes aux cinéastes par le montage « intérieur ». L'inspiration la plus évidente est celle des grands réalisateurs russes lyriques et épiques de la période postrévolutionnaire : il ne s'agit pourtant que d'une inspiration lointaine, que l'on perçoit surtout dans l'esprit qui anima le réalisateur, et dans quelques citations (Flaherty aussi est parfois cité). C'est un raffinement du même ordre (et pourtant différent) qui présida à la mise en scène de certains spectacles-ballets fastueux et la composition minutieuse, réaliste et dénudée des images de *La Terre Tremble* : la maîtrise de ce style se fait parfois encore trop évidente, même si Visconti se défend d'être particulièrement pointilleux dans l'étude de ses images (1).

(1) Cf. l'interview de M. Gandin, cité.

(2) Peut-on les juger suffisantes, les dix années prévues par Visconti, lorsqu'il déclara : « ...peut-être, *La Terre tremble* ne peut être vue maintenant, peut-être est-ce bien ainsi. Mais on le cherchera d'ici dix ans... Oui, dix ans, cela peut suffire. Alors les gens voudront le voir, pourront le comprendre. » Cf. Vittorio Bonicelli, *Attori professionisti per i « Poveri amanti »*, in « Cinema », nouv. série, n° 42 du 15 juillet 1950.

Le film suivant *Bellissima* (1951), naquit d'une sorte de compromis, après les difficultés qui empêchèrent d'autres projets, et fut le premier que Visconti réalisa d'après un scénario original. C'était un sujet de Zavattini : une femme romaine, aveuglée par l'amour maternel, nourrit, pour sa fille assez insignifiante, le rêve d'une carrière cinématographique ; en poursuivant ce rêve elle commet quelques bêtises et se retrouve à la fin, amère et déçue, avec l'impossible rêve évanoui. Visconti et Suso Cecchi d'Amico adaptèrent ce sujet et y apportèrent quelques transformations : la fillette finissait par obtenir un contrat avantageux, mais c'était sa mère, femme du peuple et non plus petite bourgeoise, qui repoussait l'occasion tant recherchée, parce qu'elle avait pris conscience du caractère illusoire de ce monde d'évasion, et qu'elle choisissait de rester fidèle à sa modeste et laborieuse origine. Ainsi la morale était plus claire.

Bellissima fut un magistral essai de réalisme exubérant, dans l'évocation de deux mondes opposés : celui, artificiel, de Cinecittà, et celui, humble, sincère et pur, de certains grands immeubles populaires. Mais le film voulait être surtout un portrait de femme : c'est pourquoi se détachait tellement la figure de cette mère populaire, incarnée par Anna Magnani avec une telle richesse humaine (voir la scène avec Walter Chiari sur la rive du fleuve). Cette fois Visconti avait fait appel à une collaboratrice professionnelle, et même célèbre, mais on discernait bien l'influence de réalisateur : jamais la Magnani ne fut si mesurée, jamais elle ne céda moins aux tentations du monstre sacré. A cette collaboration fructueuse, il y eut une suite : l'épisode que dirigea Visconti pour *Nous les femmes* (1953), film-enquête d'inspiration et de sujet zavattinien. Ce film aurait dû offrir à quelques-unes de nos plus grandes actrices l'occasion d'une courageuse et sincère confession : en pratique, il y eut beaucoup de compromis, comme on pouvait s'y attendre, et l'imagination remplaça ce qui aurait dû être la réalité reconstituée. L'épisode dirigé par Visconti pour la Magnani avait sa source dans un épisode réel, mais gardait la minceur de l'anecdote futile : il s'agissait d'une attrapade entre l'actrice — non encore célèbre — et un chauffeur de taxi, ce dernier prétendant exiger un supplément pour un petit chien. La prise de bec se concluait chez les carabinieri et donnait prétexte au réalisateur pour quelques traits savoureux, sans oublier les pittoresques détails du music-hall de l'époque (1943), fidèlement reconstitués.

Retour au théâtre

Après un silence prolongé, occupé de travaux cinématographiques qui n'aboutissent pas, Visconti revint au théâtre en février 1951. Ce retour marqua l'adieu aux exubérances (pas tout à fait pourtant : le second spectacle de cette saison fut une reprise du *Tramway*), une purification du dessin scénique. La pièce qui indiqua cette évolution dans la manière de Visconti fut *La mort d'un commis voyageur*, d'Arthur Miller : ce drame résumait toute une veine du théâtre nord-américain ; il utilisait une technique morcelée, inspirée de l'expérience cinématographique, au service d'un thème sans complaisance, sur le destin de l'individu dans la société industrielle qui le broie. A partir de ce texte, dans la meilleure tradition sociale du théâtre américain, Visconti, suivant judicieusement le modèle de la réalisation originale d'Elia Kazan, donna une mise en scène exemplaire, où la tension exaspérée ne nuisait jamais à la gravité du trait, où l'intime réalisme ne jurait jamais avec les moyens, de nature presque expressionniste, réclamés par le texte.

A l'automne 1952, ce fut *La Locandiera* de Goldoni. On peut le dire, ce fut là l'entreprise la plus combattive de Visconti : elle contredisait une longue tradition jalousement conservatrice, sa cristallisation en une forme poussiéreuse et affectée. D'ailleurs Visconti marqua aussi une rupture avec lui-même, puisque ce fut le premier texte classique qu'il adapta sans aucune trouvaille « spectaculaire » ni chorégraphique. Il présenta donc au public collet monté de la Fenice de Venise un Goldoni inhabituel, sans mouches, sans précieux, un Goldoni décapé, sans les afféteries, ornements, révérences et autres adoucissements que l'habitude des acteurs comiques avait incrustés dans le texte. Ce Goldoni réaliste était annoncé par les clairs décors et les costumes dépouillés (de Visconti lui-même et Piero Tosi), inspirés par la peinture morandienne (sans refuser pour cela le souvenir de Pietro Longhi) et visant à suggérer le caractère florentin du climat où Goldoni situa son œuvre. On ne peut certes nier que le spectacle, malgré l'approbation recueillie par le public conservateur, pêchait çà et là par excès, rendant misérable sans raison (avec d'inexplicables traits de farce) des personnages comme celui du marquis de Forlipopoli. Mais dans l'ensemble, la mise en valeur renouvelée (l'admirable ouverture du troisième acte, dans la blanchisserie) conférait au spectacle une importance révolutionnaire, que les développements ultérieurs de la mise en scène goldonienne en Italie n'ont pas manqué de confirmer.

Peu après, à la fin de 1952, Visconti menait à bien un spectacle qui est resté, dans l'histoire de notre théâtre contemporain, un exemple presque unique de perfection : *Trois sœurs*, d'Anton Tchekov, de ce même Tchekov qu'en 1948, Visconti présentait comme le prototype du théâtre bourgeois, affecté d'un éloignement irrémédiable. Avec *Trois Sœurs*, Visconti rangeait Tchekov parmi ses auteurs (dans ses projets figura *Oncle Vania*), non pas par un acte d'arbitraire, d'autorité, comme ceux qui dans le passé lui furent si périlleux, mais par une amoureuse approche, un travail d'approfondissement, d'éclaircissement du texte, d'étude historique. Visconti, ici, est véritablement arrivé au réalisme ; la très actuelle leçon de Stanislavski dans ses mémorables mises en scènes tchékoviennes du Théâtre d'Art de Moscou, avait présidé non seulement à la mise en scène, dans son épaisseur psychologique, mais aussi dans les décors imaginés par Franco Zeffirelli. Cette fois, le soin minutieux par lequel Visconti évoquait les atmosphères les plus variées à travers un pointillisme de détails signifiants ne traduisait pas une insistance naturaliste, mais aboutissait à une beauté fonctionnelle, à un limpide équilibre, de qualité, justement, réaliste. La magie subtile qui évoquait une atmosphère historique et psychologique douait d'une plus grande dimension, d'un sens plus intime jusqu'aux choses inanimées. On a eu rarement comme ici la preuve de ce que peut apporter, de l'intérieur, la mise en scène à un texte, cette activité à la fois critique et médiatrice, cette restitution de mots souvent brutalisés ou ternis au cours des ans, à leur physionomie originale. Et peut-être jamais en Italie un auteur n'avait-il trouvé un metteur en scène aussi scrupuleux que le « terrible » Visconti, le tonitruant « créateur de spectacle ».

Il est curieux de noter combien l'antibourgeois Visconti semble attiré par le théâtre d'expression bourgeoise le plus typique : je pense à *Come le foglie*, de Giuseppe Giacosa, qu'il monta en Octobre 1954, de la même manière que les *Trois Sœurs*, sans arriver au même résultat, non seulement parce que le texte était moins bon. Par réaction peut-être contre les dégénérescences qui asservissaient depuis des années Giacosa, Visconti a donné de *Come le foglie* une interprétation tchékoviennne, c'est-à-dire excessivement retenue et intériorisée. Sans se départir d'une respectueuse discrétion, il a pourtant introduit quelque accentuation, quelque déformation difficilement acceptable. Reste le fait que Visconti ait cru possible d'opposer, à une haute bourgeoisie aujourd'hui corrompue, les forces neuves de cette même bourgeoisie, comme préfi-

guration d'une société basée sur le travail. Ainsi, dans les *Trois Sœurs*, il avait veillé à recueillir le vague présage d'une renaissance sociale, affleurant parmi la débâcle des illusions d'un monde.

Certes, la personnalité de Visconti est trop forte pour qu'il risque en tout cas de se perdre dans son texte. On le vit bien à l'occasion de la *Médée* d'Euripide (1953) : pour la première fois, je crois, une tragédie grecque affrontait les feux de la rampe sous le signe du réalisme. Pris peut-être un peu trop à la lettre, ce réalisme conduisit Visconti à une sorte d'arbitraire, proche (bien que différent) de celui qui inspirait naguère ses exploits chorégraphiques. Le décor de Mario Chiari était réaliste, avec la blancheur des cahutes méditerranéennes et des rocailles ; le jeu des acteurs était réaliste, inégal, révélant (ainsi que d'autres aspects du spectacle) une hâte dans la mise en scène à laquelle Visconti ne nous avait guère habitués ; réaliste — c'est le point central — était le chœur. Ce problème est peut-être insoluble, on y a avancé pour lui bien des solutions, et il résume le problème plus grand de l'adaptation scénique des auteurs grecs. Visconti proposa la solution réaliste, brisant l'élan lyrique, le transformant en une prosaïque conversation de compères. Solution évidemment discutable, de valeur surtout polémique, d'usage donc limité. Mais marquée de l'empreinte d'un talent qui ne se démentait pas.

Senso

Pour définir l'art de Visconti et son développement vers le réalisme, il faut accorder une place de choix à *Senso* (1954), qui applique les méthodes réalistes à un monde trop souvent abandonné aux tableaux de genre : le monde de notre Risorgimento. Le fond de *Senso* est historique, et aussi le point de vue de l'auteur : mais l'intrigue, librement tirée d'un long récit du romantique bohème Camillo Boito était entièrement romanesque. D'une psychologie détachée jusqu'à la froideur, lucide jusqu'au cynisme, l'histoire d'amour que raconte Boito met en scène une noble Italienne, follement amoureuse d'un bel officier habsbourgeois, jouisseur et immoral, dépourvu de tout sens de l'honneur. Après l'échec de plusieurs autres projets, Visconti s'intéressa à ces personnages parce qu'ils lui semblaient susceptibles d'assumer des significations bien plus riches que celles que leur attribue le parfait récit de Boito. La noble dame de Visconti est autrement complexe que celle de Boito, qui n'est

caractérisée que par la passion sensuelle ; elle a adhéré au mouvement patriote, elle est consciente des temps nouveaux, même si elle est prête à trahir sa cause sous la morsure du désir. De même, l'officier, dans son irrémédiable misère morale, est toutefois conscient du fait que ce monde s'en va en ruine ; il y participe et y assiste avec une volonté sombre et quasi-masochiste. Il ne peut être sauvé : le réalisateur souligne la signification allégorique de l'exécution finale, où le protagoniste meurt en lâche, fusillé pour désertion, sur dénonciation de sa maîtresse elle-même, exaspérée par sa trahison et son indifférence. La condamnation de la femme n'est pas moins sévère, puisqu'elle n'a pas hésité à sacrifier un idéal élevé à un égoïsme particulier. Pourtant la comtesse est le symbole d'une inquiétude, d'une crise obscure, irrésolue, qui travaille l'intérieur de la classe dominante. L'homme, Franz, se contente de prévoir rationnellement le déclin, et de le contempler ; la femme, Livia, participe au développement des temps nouveaux de tout son instinct, de tout son sentiment, mais elle est trahie par sa nature même. Le symbole des temps nouveaux est son cousin, le marquis Ussoni, en qui se réunissent le peuple et les éléments les plus conscients de la haute classe. Pourtant sa figure, ainsi que d'autres, non secondaires, du récit, sont à peine ébauchées, restent inachevées. En effet le réalisateur, qui croyait, au départ, pouvoir donner au film une dimension romanesque non assujettie à des limites extérieures, dut au dernier moment, à cause des exigences de la production, tailler, émonder, renoncer.

Le résultat est clair : souvent le rapport entre l'aventure individuelle de Livia et de Franz, et le fond choral, épique, sur quoi elle se détache, est resté au niveau des intentions. Dans le tableau de la bataille de Custoza, décrite, peut-être un peu trop sommairement, en deux séquences d'une stupéfiante beauté et d'un ample souffle lyrique, le contraste entre les forces régulières et les forces patriotes italiennes aurait dû, selon les intentions du metteur en scène, ressortir avec un tout autre relief (sur ce point surtout ont porté les coups de la censure, qui est intervenue, une seconde fois, et plus sévèrement, après la présentation du film à Venise). En somme, c'est un manque de liberté qui a amoindri une œuvre d'aussi vaste allure, au souffle si ample, à l'élan aussi réfléchi, qui a fêlé sa structure compacte, qui a rendu obscurs certains détours du récit, certains retournements psychologiques.

Pourtant l'importance de *Senso* reste incalculable, et sa beauté durable. Ce film ouvre de nouvelles perspectives réalistes au film historique ; autant que de son intensité psychologique, la

richesse de son évocation, sa beauté tient à la stupéfiante virtuosité avec laquelle la couleur (Technicolor) est employée, de manière réaliste : cette rare conscience chromatique résultait de l'étude et de l'assimilation attentive d'une certaine peinture romantique (Hayez, etc.) et réaliste, italienne (les « macchiaoli » florentins) ou non. Venise, et la changeante physionomie de ses rues et de ses canaux, la Fenice avec la splendeur de ses galas, la douce campagne vénitienne verdoyante, parsemée de villas patri-ciennes, la bataille de Custoza avec l'élan brillant de l'attaque et la chevauchée sanglante de la retraite, autant d'occasions pour d'éblouissantes réussites de couleur (opérateurs Aldo et Krasker) de fonction tantôt psychologique, tantôt épique, tantôt purement descriptive.

Le mari de *Ossessione* avait la manie du *bel canto* ; le commentaire musical de *Bellissima* était, de manière intellectuelle-ment ironique, brodé sur le thème de *Elixir d'amour*, de Donizetti. Dans *Senso*, comme l'exigent le goût et l'empreinte du siècle romantique, l'amour revêt les aspects du drame lyrique. Ce caractère est marqué dès le prologue, pendant la représentation du *Trouvère* à la Fenice (un de ses plus proches collaborateurs a révélé comment l'idée de cette ouverture pour *Senso* était venue à Visconti pendant une représentation de cet opéra à la Scala) et pour souligner cet aspect lyrique, le commentaire musical reprend les thèmes de la « Septième Symphonie » de Brückner, débordante de romantisme. A ces rencontres, ajoutons une déclaration fort nette du réalisateur, qui fit, en ses jeunes ans, des études poussées de violoncelle : « ... (Visconti) admit de manière inattendue que la musique était son amour véritable et secret, la chose qui l'intéressait le plus. Il était donc inévitable qu'il en arrive au drame lyrique ; et de fait il me dit que son grand regret était de n'avoir jamais pu en monter un, « comme je l'entends, je veux dire » (1).

Les opéras

Rien d'étonnant donc si Visconti, comme du reste pas mal de ses collègues, est passé du cinéma et du théâtre en prose à l'opéra, avec *La Vestale* de Gaspare Spontini, à la Scala de Milan en 1954. A cette occasion, quelqu'un qui se souvenait des incartades de Visconti s'étonna presque du respect qu'il montrait pour certaines conventions codifiées du drame lyri-

(1) Cf. interview de Vittorio Bonicelli, cité.

que, comme le chant face au public. Faisons la part de l'impossibilité matérielle d'outrepasser certaines règles, au-delà de certaines limites, et aussi du chemin parcouru par le réalisateur vers un plus grand respect du texte : il reste clair que, dans le cas de *La Vestale*, il a voulu accentuer le caractère somptueusement lyrique du spectacle, peut-être bien parce qu'il se méfiait, avec raison, de la valeur actuelle de ce « grand opéra » froid, bien construit en style néo-classique. Ce style, qui fut celui de l'architecture de Piermarini et des décors de Piero Zuffi, a donné au spectacle ses traits les plus harmonieux, sa plus grande puissance suggestive ; mentionnons pourtant quelques incursions de mauvais goût, dans tels costumes (Zuffi encore) de l'apothéose militaire du premier acte, et surtout dans le festin final des dieux. Pour respecter scrupuleusement le style Premier Empire, Visconti s'inspira de la peinture de David et de ses émules, et a renoncé à marquer le tableau de sa propre personnalité critique ; d'où vient que la reproduction conserve, dans ses éléments les plus spectaculaires, le mauvais goût caractéristique de l'époque évoquée.

La Vestale est donc un exemple concret des plus récentes (ou des plus anciennes) préoccupations de Visconti, qui n'en reste pas là : le ballet *Mario il Mago* aurait dû être monté par lui à la Scala en 1953-1954, mais fut reporté (voir plus loin) ; la revue *Festival* de Age, Scarpelli, Verde et Vergani, avec la compagnie Wanda Osiris, eut pour « conseiller » Visconti, rôle qui resta presque nominal. La seconde véritable marque de son activité dans ce domaine fut *Le Somnambule* de Vincenzo Bellini (mars 1955). Là encore Visconti voulut accepter en bloc, et souligner, toutes les conventions de la mise en scène lyrique, se complaisant même parfois dans le baro-lage déclaré. Lorsqu'en mai 1955 il monta *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, ce fut certes plus discutable, mais plus excitant : ce drame lyrique était assez riche de substance psychologique pour se prêter à une interprétation réaliste, non-conventionnelle. Pour mieux faire passer certaines de ses intentions (une critique de la société) et disposer aussi de possibilités plus riches dans ses décors, il retarda l'œuvre d'une trentaine d'années dans le temps, lui donna une allure 1880. Aidé avec sagacité par Lila de Nobili (décors et costumes) Visconti a réussi un tableau raffiné et somptueux, particulièrement au premier acte (le repas) et au troisième (la fête). A ce moment la scène a été remplie de monde par le réalisateur avec une maîtrise exemplaire ; un fond est créé derrière l'action principale, une fusion dynamique des protagonistes avec cet arrière-plan est réalisée. (Voyez le duo Violetta-Alfredo, et leur

dramatique élan, avec l'attitude réaliste, insolite sur une scène d'opéra, des comparses et choristes). Comme pour les deux créations précédentes, Visconti trouva une très intelligente collaboration créatrice en la personne de Maria Meneghini Callas, actrice raffinée autant que grande virtuose du chant. Au premier acte, ce fut là une trouvaille fort discutée, Violetta chante son grand air : « E strano, e strano... » en commençant à s'apprêter pour la nuit, quand ses hôtes ont pris congé, et que la chambrière s'affaire dans la pièce. Au dernier acte (innovation plus discutée) Visconti prit au mot un détail du livret, et voulut que Violetta s'habille pour sortir et meure avec son manteau sur le dos, et non, selon la tradition, en négligé ou en chemise de nuit. Pourtant, avec ses outrances, la mise en scène de *la Traviata* constitue un aboutissement de la personnalité de Visconti, et prouve bien qu'il peut apporter beaucoup au théâtre lyrique.

Apport et influence de Visconti dans le Spectacle

Une telle dispersion, due peut-être en partie à des raisons purement commerciales, a des inconvénients, comme l'a montré le triste destin de *Festival* : son nom s'y est trouvé mêlé sans qu'il ait pu intervenir de manière probante, trop d'habitudes étant cristallisées, dans les milieux de revues, pour qu'on les renverse du premier coup. Pourtant cela l'amena à prendre contact avec de nouveaux interprètes (comme pour *Come le Foglie*, qui l'avait fait rencontrer la compagnie Brignone-Randone-Santuccio-Volonghi). En fait, après la période du début, pendant laquelle il travailla avec des ensembles assez disparates, bien que toujours de bonne qualité, Visconti concentra son activité, recrutant autour de lui un groupe d'acteurs fixes, quelques-uns qu'il forma, d'autres qu'il influença, hissa à des emplois plus élevés. Ce groupe prit le nom de Rina Morelli et Paolo Stoppa. Ainsi se forma au fil des ans cet instrument de travail, docile, répondant à toutes les exigences du metteur en scène, donnant naissance à une certaine — stabilité serait un mot bien fort, dans les précaires conditions de notre théâtre, au moins persistance comme il en est peu d'exemples dans la récente histoire du théâtre italien, du moins dans les troupes importantes. (Les théâtres permanents eux-mêmes se sont montrés sujets à de fréquentes fluctuations chez les interprètes). Sans nul doute, un tel phénomène explique le très haut niveau des spectacles signés Visconti, il rend possible d'arriver à l'accord, à l'approfondissement par un minu-

teux travail en commun. Ces travaux ont révélé le talent exquis de Rina Morelli, la plus moderne des actrices italiennes, qui semble avoir renoncé désormais à suivre une autre autorité que celle de Visconti, se pliant à ses directives avec une totale humilité, une authentique abnégation. Souvenons-nous de la transformation subie par Paolo Stoppa : passé d'exubérant acteur comique en interprète dramatique de grande classe ; de la formation ou du mûrissement de jeunes et brillants interprètes comme Giorgio de Lullo ou Marcello Mastroianni. D'ailleurs l'influence de Visconti s'exerçait aussi sur des collaborateurs plus épisodiques ; Andreina Pagnani, virtuose sophistiquée, nourrie de tous les préjugés de la « prima donna » que déteste Visconti, sut rendre, dans les *Parents terribles*, l'apparence d'une terrible dévastation humaine ; au cinéma, Farley Granger, dans *Senso*, surpassa tous ses personnages hollywoodiens antérieurs dans la complexité psychologique. Pour certains acteurs, l'expérience du travail avec Visconti resta quelque chose d'unique : je pense au pitoyable Calindri de *La route au tabac*, si éloigné du plaisant et superficiel comique, familier au public d'aujourd'hui. Certes, parfois la trop grande personnalité d'un interprète a engendré un conflit avec le metteur en scène, autoritaire, décidé à ne voir en l'acteur qu'un intelligent instrument : par exemple, la collaboration pourtant féconde entre Visconti et Gassman prit fin en 1949, non sans quelques tiraillements.

La collaboration occasionnelle de Visconti avec les compagnies ordinaires peut amener un bénéfique élargissement de son influence. Mais évidemment son action rénovatrice se déploie essentiellement dans le milieu de sa compagnie ; autour de celle-ci gravite un ensemble d'artistes raffinés, en premier lieu décorateurs et costumiers, grandis à son école ou proches de son esprit par certaines affinités de style. C'est le cas de Mario Chiari, de Maria de Matteis, de Franco Zeffirelli, de Piero Tosi, etc., qui ont travaillé avec Visconti en alternance avec d'autres artistes fameux, parfois étrangers.

Si la forte personnalité de Visconti a attiré à lui un groupe de collaborateurs de talent, elle n'a exercé aucune appréciable influence sur les auteurs, et le réalisateur n'a jamais fait montre d'un intérêt particulier pour l'activité de nos écrivains. Comme on l'a vu, il tendait au contraire à choisir ses propres textes contemporains dans un certain théâtre français et surtout américain, qui lui plaisait, car il donnait prétexte à l'expression de la société capitaliste en crise. Il a manqué un fécond rapport auteur-interprète, du type de l'accord Juvet-Giraudoux en France, et cette lacune indique en même temps

la portée de l'apport viscontien à notre théâtre, et les conditions propres de ce dernier. Notre théâtre est caractérisé par un développement retardataire du culte du *spectacle* qui ne vise, en fait, qu'à remplir le vide causé par la carence des auteurs. Visconti est un exemple exceptionnel d'un semblable développement, exemple valorisé par la présence de son style personnel, même si non intégralement aborigène. (Un autre exemple est Strehler, dont l'admirable éclectisme représente le fruit d'une assimilation rationnelle des expériences internationales les plus diverses du demi-siècle). Il est pourtant curieux que Visconti ait jusqu'ici ignoré jusqu'à Pirandello. Mais l'expérience de la *Locandiera* laisse espérer qu'il accomplira une féconde redécouverte de notre répertoire classique, faute d'un intérêt suffisant pour nos auteurs modernes. De ce point de vue, sa position cinématographique est fort différente : avant-garde d'un courant rénovateur, il met en valeur un patrimoine humain et spirituel typiquement national. Sous son double aspect son histoire personnelle coïncide avec l'histoire des deux formes d'expression : il est, au théâtre, en crise, contraint de chercher, faute d'un humus fertile, sa propre voie dans le « sens du spectacle » conçu comme création et exercice critique ; au cinéma, en plein épanouissement, il est aujourd'hui le dépositaire, avec une certaine littérature romanesque, des plus modernes ferments de l'art italien.

Bien que l'exemple de Visconti se situe dans un mouvement général de rénovation (en ce qui regarde le théâtre), il est resté plutôt solitaire ; peut-être est-ce à cause de la personnalité très particulière de l'homme, peut-être à cause des conditions très privilégiées de son travail, à l'abri, grâce à ses moyens personnels, des mortifiants compromis avec les commerçants de l'art. Si l'on veut lui trouver des disciples, les seuls noms qu'on puisse citer sont peut-être ceux de Gerardo Guerrieri, de Franco Zeffirelli. Mais la leçon viscontienne apparaît plus évidente si on la considère comme un exemple de probité et de rigueur, qui fit des prosélytes. De plus ses spectacles, ceux de la première manière surtout, ont constitué une incitation à plus de faste, de richesse dans le costume et le décor, à une interprétation chorégraphique de certains textes : incitation parfois périlleuse, puisqu'elle contribuait à engager le théâtre italien sur une voie dispendieuse, hors de ses moyens économiques. Et puis, le maître reste le maître, et les épigones épigones. Bien évidemment, des choses que Visconti peut se permettre par son talent, ses moyens ou ceux des autres restent interdites aux autres. L'exemple que l'on peut retenir, en ce qui le concerne, est celui d'un scrupuleux engagement histo-

rique. Il en est de même dans le cinéma : les œuvres de Visconti sont, pour le néo-réalisme, des points de repère ; elles indiquent, dans le genre, de nouvelles voies, se prêtent mal aux classements commodes.

La nouveauté de l'apport de Visconti, compte tenu des influences qui l'enrichissent, le caractère provocateur qu'il donna parfois à ses réalisations, sa position politique, ont nourri les débats sur son travail, qui fut trop souvent jugé sur des critères partiellement esthétiques. De fait, une importante part de la critique a toujours, en face de lui, été plutôt réservée (sans parler d'une petite partie de la critique, bruyante et pleine de préjugés). Il y a là une traditionnelle divergence de goût entre la critique conservatrice et l'artiste révolutionnaire, mais aussi cette déplorable tendance italienne à politiser tout secteur de la vie et de la culture (je pense au scandaleux boycott de *Senso* à Venise en 1954), tendance que les positions de Visconti, toujours en guerre contre l'aristocratie et la haute bourgeoisie dont il est issu, ne pouvait que stimuler. Chez nous il est soutenu, sans parler de ses « coréligionnaires », par la fraction la plus moderne et la plus jeune de la critique (remarquons que l'admiration pour son travail gagne du terrain, spécialement dans le domaine de la critique dramatique, un peu moins sujette aux vagues politiques) ; mais il a dû ressentir la situation qui lui est faite à l'étranger, où ses films ont assez peu circulé, n'ont souvent pas été montrés au grand public, voire même pas aux publics spécialisés, qui n'ont pas encore été mis en mesure de reconnaître sa place essentielle dans l'histoire du cinéma italien. Pour le théâtre, les spectacles ne s'exportent pas — aussi les étrangers, généralement attirés vers les choses théâtrales italiennes, avides de nouveautés, ne connaissent pas tous son nom. Mais il est vrai pourtant que beaucoup d'étrangers — spécialement auteurs et critiques américains — ont pu suivre cependant le travail de Visconti en Italie, et en reconnaître l'excellence, attestant même parfois, pour certaines réalisations de textes américains, la supériorité de son travail par rapport aux mises en scènes originales.

L'inconvénient évoqué ci-dessus signifie que les spectacles de Visconti, ceux surtout de la compagnie Morelli-Stoppa, les plus intégralement *siens*, ne sont guère sortis de l'axe Rome-Milan, avec quelques rares et hasardeuses incursions, et sont donc restés inconnus à une grande partie du public italien lui-même. C'est grave : la faute en est d'abord à l'organisation fort défectueuse du théâtre italien, mais aussi, dans une moindre mesure, aux acteurs de la compagnie, qui donnent au théâtre une collaboration intermittente, et au réalisateur lui-même, peu

enthousiaste pour promener ses spectacles importants dans des endroits pas toujours accueillants. Scrupule certes justifié, mais qui a empêché une vulgarisation, une éducation du goût du public que les spectacles de Visconti tendirent toujours à développer.

Tous les chroniqueurs de l'après-guerre ont parlé de Visconti, et il est pourtant pour beaucoup une sorte de mythe : certains de ses films ont eu des difficultés, *Ossessione* à cause de la censure et de la guerre, *La Terre tremble*, à cause de la censure et du commerce. Ce mythe fascinant et complexe, émondé de certaines excroissances ajoutées de l'extérieur, des scandales pour snobs, apparaîtra à l'observateur impartial comme l'artiste le plus significatif que le spectacle italien ait vu naître dans cette récente période de renouvellement.

(Belfagor, 31-3-1955.)

La saison théâtrale 1955-56

Au cours de la saison théâtrale 55-56 Visconti a monté encore quelques spectacles. Le premier fut *The Crucible*, d'Arthur Miller. L'étonnante mise en scène de Visconti était basée sur une reconstitution minutieusement réaliste (les décors et les costumes étaient d'une particulière puissance suggestive) et, par moments, sur une tension dramatique exaspérée qui libérait toute la violence actuelle du texte. Puis ce fut *Oncle Vania* de Tchekov. Cette nouvelle mise en scène tchékoviennne de Visconti s'inspirait du même esprit (réalisme d'ambiance) que celle des *Trois Sœurs*, mais le résultat n'atteignit pas la même perfection majestueuse. On reste perplexe, par exemple, sur le côté antipathique conféré à la pitoyable figure du protagoniste ; le spectacle impose cependant l'admiration : au premier acte, grâce aux merveilleux décors et costumes, une tonalité dominante blanc-gris-bleu, un dosage attentif des pauses et des mouvements suggèrent avec une efficacité immédiate un climat de chaleur, d'ennui menaçant. De plus, il y avait un élément de curiosité, la première apparition sur scène d'une célèbre vedette de cinéma, Eleonora Rossi Drago. Elle montra, dans le personnage d'Elena une émouvante beauté, une fière allure et une discipline totale aux directives du metteur en scène, contrebalançant ainsi un certain manque de maturité. Le troisième spectacle de la saison fut *Mario e il mago*. Les premiers pas de Visconti dans la carrière de librettiste avaient été annoncés

pour la saison précédente, mais avaient dû être remis. Il s'agit en fait d'une expérience assez insolite : l'intuition de Massine et la virtuosité de Babilée s'appuyaient habilement sur la musique, pas très originale, mais « serviable », de Mannino, Visconti voulut en quelque sorte appliquer au ballet aussi ses canons de réalisme : un réalisme, cette fois, allégorique, aux significations peut-être pas toutes évidentes. L'action se situe dans une station balnéaire de la Versilia en 1925 (les décors de Lila de Nobili, fort pittoresques, évoquent toute une époque) ; cette fable « d'amour et de mort » réunit un garçon de café, un glacier, une jolie fille et un « mage » illusionniste. En ce qui concerne technique et structure, ce spectacle cherchait à faire entrer dans les formes du ballet les éléments (jeu des acteurs, chant) qui relèvent d'autres formes de représentation. (1)

Les nuits blanches

Tiré d'un récit de Dostoïevsky qui porte le même titre, ce film n'est qu'une adaptation. Mais une adaptation libre, soumise aux suggestions de l'imagination. Certes l'intrigue est restée ce qu'elle était : un homme seul rencontre, une nuit, une fille désespérée, s'imagine avoir trouvé en elle l'âme sœur qui comblera le vide de son être. Mais la jeune femme est amoureuse d'un autre, dont elle attend, depuis un an, le retour promis. A un certain moment pourtant elle semble avoir renoncé à tout espoir, et son confident pense enfin l'avoir toute à lui. C'est juste à ce moment que revient l'aimé attendu ; il ne reste au protagoniste, de nouveau seul, que le souvenir de cet éphémère moment de bonheur pour calmer son propre désarroi sentimental.

Les Nuits blanches sont une œuvre de mise en scène très élaborée, très raffinée, et l'on y sent toute la riche expérience théâtrale de Visconti. Il a évoqué une réalité aux frontières du songe et pour obtenir l'atmosphère quasi onirique qu'il recherchait, il a utilisé un ensemble construit en studio (un « complexe ») fort suggestif, et une photo et des éclairages raffinés. La subtile fascination que dégage l'œuvre vient de cette mise en place, et aussi de la présence d'interprètes poétiquement inspirés, comme Mastroianni et surtout Maria Schell (au contraire, la présence de Jean Marais n'ajoute aucun rayon-

(1) Le texte du livret de *Mario e il mago* a été publié aux Editions Savini Zerboni, Milan, 1954.

nement). Certaines complaisances, certaines insistances (comme dans la scène du bal, pourtant brillante, ou dans celles qui montrent le quatrième personnage de la prostituée) n'endommagent pas la cohérence du style du film. La transposition subie par l'intrigue nous semble discutable ; je veux dire, non la transposition de lieu (de Saint-Petersbourg dans une Italie fabuleuse et réaliste), mais celle de temps : un ton général d'un romantisme aussi exacerbé s'adapte mal au cadre moderne, et convenait mieux à la fin du XIX^e siècle. Par ailleurs, nous ferons observer que, contrairement à ce qu'a cru pouvoir affirmer le réalisateur, les *Nuits blanches* peuvent difficilement ouvrir une voie nouvelle aux jeunes générations de réalisateurs ; il s'agit, en fait, d'un exploit néoromantique, isolé dans sa réalisation parfaitement composée.

(Il Punto, 14-9-57.)

Rocco et ses frères

Au XXI^e Festival de Venise, *Rocco* surclassa toutes les autres œuvres présentées. On y sent la marque d'un des plus grands créateurs du cinéma d'après-guerre : Luchino Visconti. Ce qui ne veut pas dire que *Rocco et ses frères* soit le chef-d'œuvre de Visconti ; l'on n'y trouve ni le levain rénovateur d'*Ossessione*, ni le souffle épico-lyrique de *La Terre tremble*, ni le caractère somptueusement mélodramatique de *Bellissima*. Mais, après l'intermède exquis, d'importance limitée, que constituèrent *Les Nuits blanches*, il continue et élargit un propos d'une exemplaire cohérence. Il est difficile de juger un film d'une telle ambition, d'une telle ampleur narrative. On peut pourtant, après une première vision, établir quelques points. Le premier est qu'avec *Rocco*, Visconti confirme son goût, sa vocation vers la forme narrative du roman. Ce qui est rare au cinéma, borné par sa nature au récit tout au plus, quand ce n'est pas à la nouvelle. Sous cet aspect les films que j'ai cités ci-dessus étaient tous indicatifs, surtout *La Terre tremble* — qui se réclamait de Verga — et *Senso* ; ce dernier, surtout négativement, c'est-à-dire par la défaite partielle que subit le metteur en scène face aux exigences conjuguées de la censure et de la production. La limite de ce film stupéfiant que fut *Senso* était dans sa structure, mais les causes en étaient extrinsèques. Avec *Rocco* Visconti a réussi à aller au-delà, sur le plan de la complexité du récit. Son intrigue collective se relie facilement à celle de *La Terre tremble* (l'histoire est celle d'une pauvre famille de Lucanie transplantée à Milan ; sa cohérence est mise à rude

épreuve par la dureté de ses conditions d'existence, les difficultés d'adaptation, la fragilité humaine de ses membres, les rencontres qu'ils font dans leur nouvelle patrie, et enfin les lois mêmes, structures et inégalités de la société, contre laquelle la lutte est plus implicite que dans les autres films de Visconti : ce n'est que vers la fin qu'il est fait allusion à un « ordre nouveau » qui ne manquera pas de s'instaurer un jour). Dans l'exceptionnelle solidité de la ligne dramatique, dans la richesse des articulations du récit, l'on trouve la force et la fascination de *Rocco et ses frères*. A ce propos on a parlé de tragédie grecque. Je ne sais jusqu'à quel point le rapprochement est légitime ; le rythme, la cadence sont, je le répète, plutôt ceux du roman, mais avec l'apparition — et c'est ici mon second point — de cette propension au mélodrame qui est partie intégrante de la vocation artistique de Visconti. A mon avis *Rocco* est un mélodrame réaliste, comme *Senso* était un mélodrame romantique. Ce n'est qu'à la lumière de cette interprétation que l'on peut comprendre certaines exaspérations, certaines outrances qui trouvent des précédents dans plusieurs réalisations théâtrales de ce metteur en scène.

Même en admettant cette clef, on peut relever quelques déchets : insistances et répétitions, esthétismes fugaces, complaisances sadiques, fautes de goût épisodiques, tous défauts imputables à un manque de mesure qui altère çà et là l'harmonie de la narration. Ces défauts-là s'éliminent facilement ; on en trouve d'autres, un peu plus substantiels, dans la mise en place, dans l'itinéraire de certains personnages ; ainsi, l'évolution de l'un des frères, qui passe du « primitivisme » de sa condition initiale à des attitudes citadines n'est pas assez éclairée ; ainsi le langage, l'esprit, voire même le physique de quelques personnages ne concordent pas toujours avec sa définition initiale, ni avec son destin. Je pense à la prostituée, qui est au centre de l'intrigue, et aussi à Rocco. A propos de langage, on peut observer qu'ici Visconti n'a pas réussi à résoudre de manière satisfaisante le traditionnel problème du contraste entre langage parlé et langage écrit. Dans *La Terre tremble*, il avait cherché la solution dans l'adoption intégrale du dialecte, « langue des pauvres », et dut ensuite refaire sa bande sonore, en la domestiquant, devant l'incompréhension du dialogue par le public. Ici la recherche du compromis s'est placée au départ, mais avec des résultats pas toujours pleinement persuasifs, à cause aussi de la nécessité de doubler les acteurs, presque tous étrangers ou non suffisamment experts.

Je voudrais encore observer que *Rocco* n'est pas un « film sur les problèmes de l'émigration interne », comme on l'a dit

souvent avant sa sortie. C'est l'histoire d'une famille de Méridionaux émigrés, qui naturellement implique ce genre de problème général, mais ne veut pas l'affronter de la même manière directe dont *La Terre tremble* affrontait la condition des pêcheurs siciliens exploités. Les antécédents de la famille Parondi, sa condition en Lucanie, on nous les laisse imaginer, on ne nous les montre point ; l'odyssée milanaise a souvent (là encore, à la différence de *La Terre tremble*) des traits trop exceptionnels pour revendiquer aucune signification démonstrative.

Cette réserve n'implique pas une moindre estime du film : celui-ci veut raconter l'histoire de cette famille dans cette situation, et le fait avec un « langage de choses » (pour reprendre une expression pirandellienne : je pense aux écrivains « de choses » opposés à ceux « de mots ») riche et nerveux. Le ton de ce langage s'élève vers la fin ; au repas de famille, dans le dialogue final entre Ciro (le personnage de la plus lucide prise de conscience, qui se rattache au Ntoni de *La Terre tremble*) et le petit Luca, revient, mêlé au thème de l'unité familiale, à celui de la renaissance sociale, celui, très beau, de la nostalgie, de l'enracinement à la terre natale : « Le pays des olives et du mal de lune... et des arcs-en ciel... » Un thème qui scelle, d'un ton assuré et pourtant brûlant de poésie, un itinéraire humain ardu et souvent cruel.

(*Il Punto*, 10-9-60.)

Post-scriptum 1961.

Au cours des années écoulées depuis mon essai (1955) Visconti a augmenté son apport aux différentes formes de spectacle : cinéma et théâtre. Il s'intéressa ainsi au ballet (moderne : *Marathon de danse*, de Henze) et surtout à l'opéra lyrique, surtout celui du dix-neuvième siècle romantique italien (Verdi : après *La Traviata*, *Don Carlos* et *Macbeth* ; Donizetti : *Anne Boleyn* et *Le Duc d'Albe*) sans négliger Gluck, le classique allemand (*Iphigénie en Tauride*). Avec ces réalisations lyriques, Visconti a confirmé d'une part son amour fondamental pour le mélodrame lyrique (et en particulier pour le plus mélodramatique, c'est-à-dire pour celui de l'Italie du siècle dernier), et d'autre part son respect pour les traditions et conventions spectaculaires, auquel il ne cesse de se référer, même avec un certain modernisme dans la conception et la mise en scène. A ce propos, le metteur en scène parla de « tradition passée au crible de la critique ». Il est allé, pour le *Duc d'Albe*, jusqu'à utiliser de vieux décors typiques du XIX^e judicieusement adaptés. Entre autres, dans le cas des deux opéras de Donizetti, il s'est agi de véritables « exhumations ».

La composante naturaliste que l'on trouve dans *Rocco* ressort encore mieux quand on rapproche ce film du spectacle théâtral suivant de Visconti : *l'Arialdia*, drame de Giovanni Testori (de quelques épisodes d'un des romans de cet écrivain, *Il ponte della Ghisolfa*, Visconti avait tiré des passages pour *Rocco*, et l'œuvre du même Testori montre des liens évidents avec la tradition de la *tranche de vie*). Il faut pourtant ajouter que dans la mise en scène de Visconti un tel penchant, avec ses défauts, s'insère en une vision d'ensemble d'une atmosphère souvent exemplaire. La représentation de *l'Arialdia* est importante aussi en ce qu'elle marque enfin la rencontre de Visconti et d'un auteur italien qui lui soit proche (dans le cas de *l'Arialdia* il y eut un véritable choix de la part du réalisateur, tandis que pour les œuvres de Fabbri qu'il monta, les circonstances extérieures jouèrent sans doute bien plus que la conviction). Ainsi Visconti a-t-il accompli une autre des tâches qui lui incombaient, surtout dans une organisation théâtrale comme celle de l'Italie : celle de découvrir de nouveaux auteurs.

Ces dernières années l'activité de Visconti a été très dense, et parfois, comme il arrive en ces cas, la quantité a nui à la qualité. Non certes sur le plan des réalisations, qui a toujours été pour lui le résultat de la recherche de la perfection, mais sur celui des « occasions », qui semblèrent plusieurs fois simples prétextes à morceaux de bravoure, dans un sens peut-être commercial (voir, par exemple, *Deux sur la balançoire*, de William Gibson, choisi par Visconti pour un début sans risques sur les scènes parisiennes, etc.) Le nom du réalisateur, en fait, est devenu une garantie non seulement artistique, mais commerciale, à la renommée européenne et extra-européenne ; son activité est devenue, ces années-là, de plus en plus internationale.

La gratuité elle-même ne l'empêcha pas parfois d'arriver à de mémorables résultats, comme au premier acte de *Figli d'Arte* de Fabbri, où était merveilleusement évoquée l'atmosphère du théâtre de province, grâce à un subtil travail d'arrangement, à un choix infaillible de notations, de détails particuliers. En parlant ci-dessus des trois ou quatre textes qui ne furent pas à la hauteur de leur mise en scène, je pensais à des œuvres contemporaines. Mais la virtuosité pure de Visconti s'appliqua aussi à un classique mineur (*L'impresario delle Smirne*, de Goldoni) interprété comme un divertissement raffiné. D'une certaine manière un tel exploit se rencontre avec un film de la même année 1957, *Les nuits blanches*, évasion précieusement littéraire dans un domaine néoromantique, épisode isolé et sans conséquence dans le *curriculum* cinématographique de son auteur. Dans l'ensemble d'une activité aussi débordante, l'on

regrette parfois le choix, par le réalisateur, d'interprètes peu adaptés aux personnages, ou manquant de maturité : un bel exemple est l'emploi de la pourtant excellente Lilla Brignone pour la *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg. (Je n'ai pas vu *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford, spectacle qui a confirmé, pour autant que j'en ai lu, les tendances somptueuses, baroques, décoratives de Visconti, son goût du décadent, sa tendance à l'exaspération du ton, au mariage sexualité-violence ; mais en plusieurs chroniques j'ai trouvé de sérieuses réserves sur l'inexpérience d'Alain Delon notamment).

Quels sont donc les faits d'importance fondamentale, dans l'activité viscontienne des cinq dernières années ? Dans le domaine théâtral, il y a la découverte d'un auteur italien de valeur, qui cherche à interpréter certains aspects de la réalité de Milan, ville de Visconti, où il a situé *Rocco*, où il rêve de placer une histoire « bourgeoise » engagée. Mais surtout l'on doit marquer d'une pierre blanche la mise en scène de *Vu du pont*, d'Arthur Miller, qui porte à leur accomplissement les précédentes expériences faites par Visconti sur des textes du même courant théâtral nord-américain, et de Miller lui-même. Dans *Vu du pont*, le réalisme (social) de Visconti s'enrichit d'un maximum de déclamation, de transfiguration lyrico-dramatique, de pureté expressive, arrivant à exalter le texte au-delà de sa propre portée poétique. Dans l'absolu, c'est la meilleure mise en scène que Visconti ait consacrée à un texte d'auteur contemporain, comme *Les trois sœurs* de Tchekov fut sa meilleure mise en scène de texte classique. Face au spectacle de Visconti, le travail parisien de Peter Brook apparut forcément d'une médiocrité indéniable. Au réalisme social de *Vu du pont*, désincarné, abstrait, correspond, dans le domaine cinématographique, le réalisme social bien vivant, et, comme je le disais plus haut, veiné de naturalisme, de *Rocco et ses frères*. Film qui représente, de la part du réalisateur, la conquête d'une dimension narrative romanesque, à peine effleurée avec *Senso*, pour causes, au moins en partie, externes, de force majeure. Et ce n'est pas par hasard qu'on a pu trouver entre le drame de Miller et *Rocco* de précises affinités de thème.

La cohérence de la voie suivie par le réalisateur, même avec ses outrances, ses contradictions, ses déviations, est trop évidente pour avoir besoin d'être soulignée.

Rome, 14-4-61.

Giulio Cesare CASTELLO.

(Traduction de Louis Thirard).



Clara Calamai et Massimo Girotti dans *Osessione*



Osessione



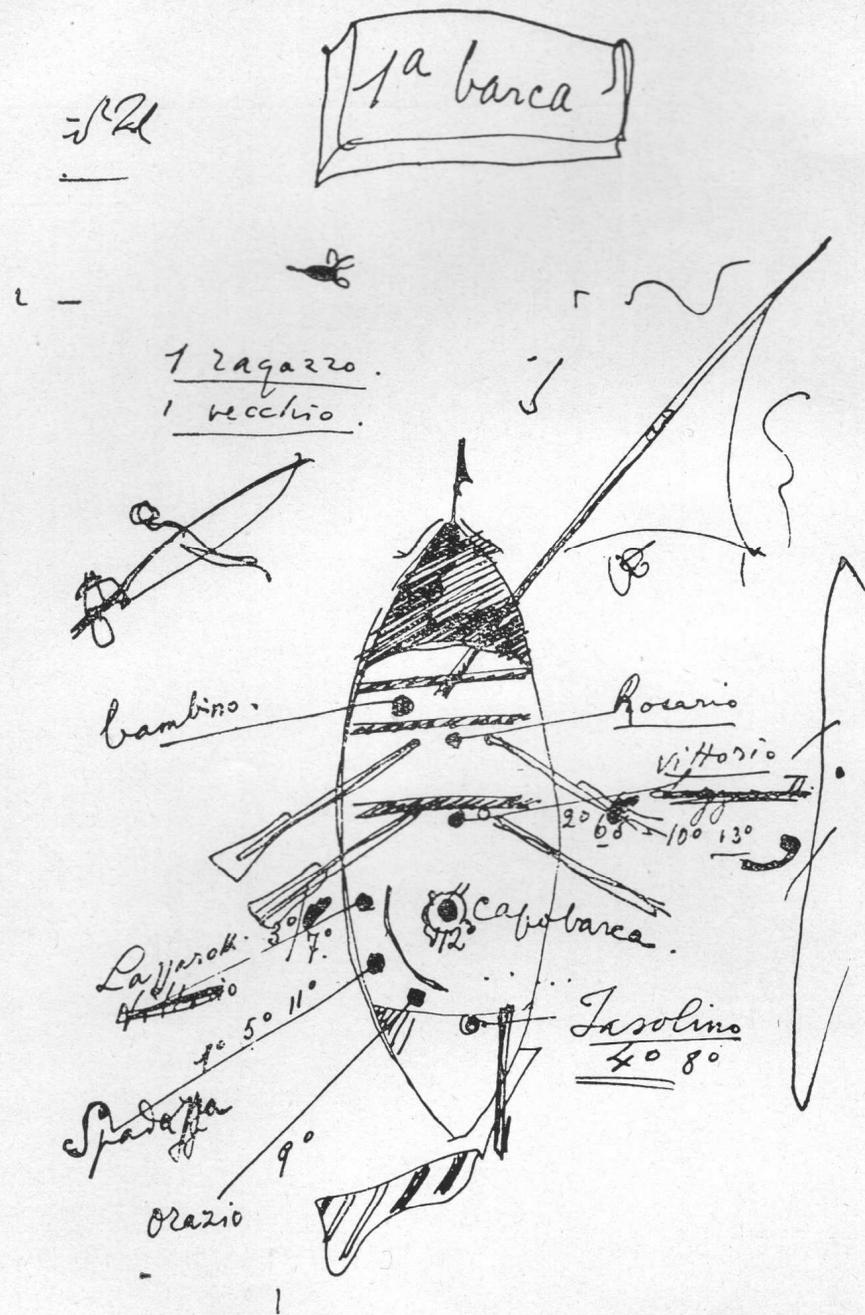
Osessione



La terra trema



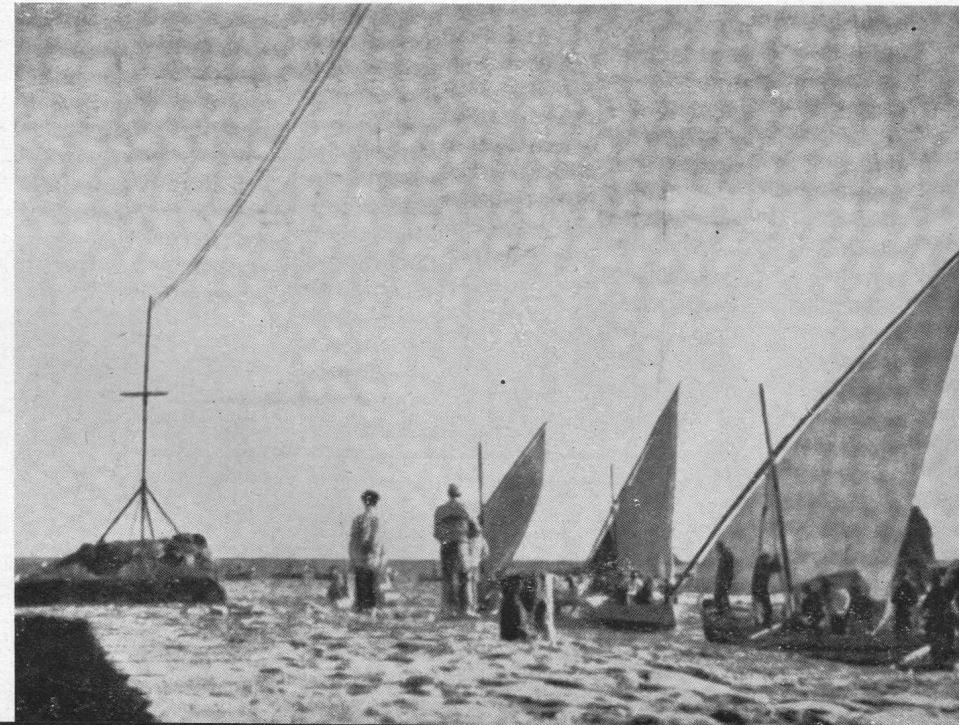
La terra trema

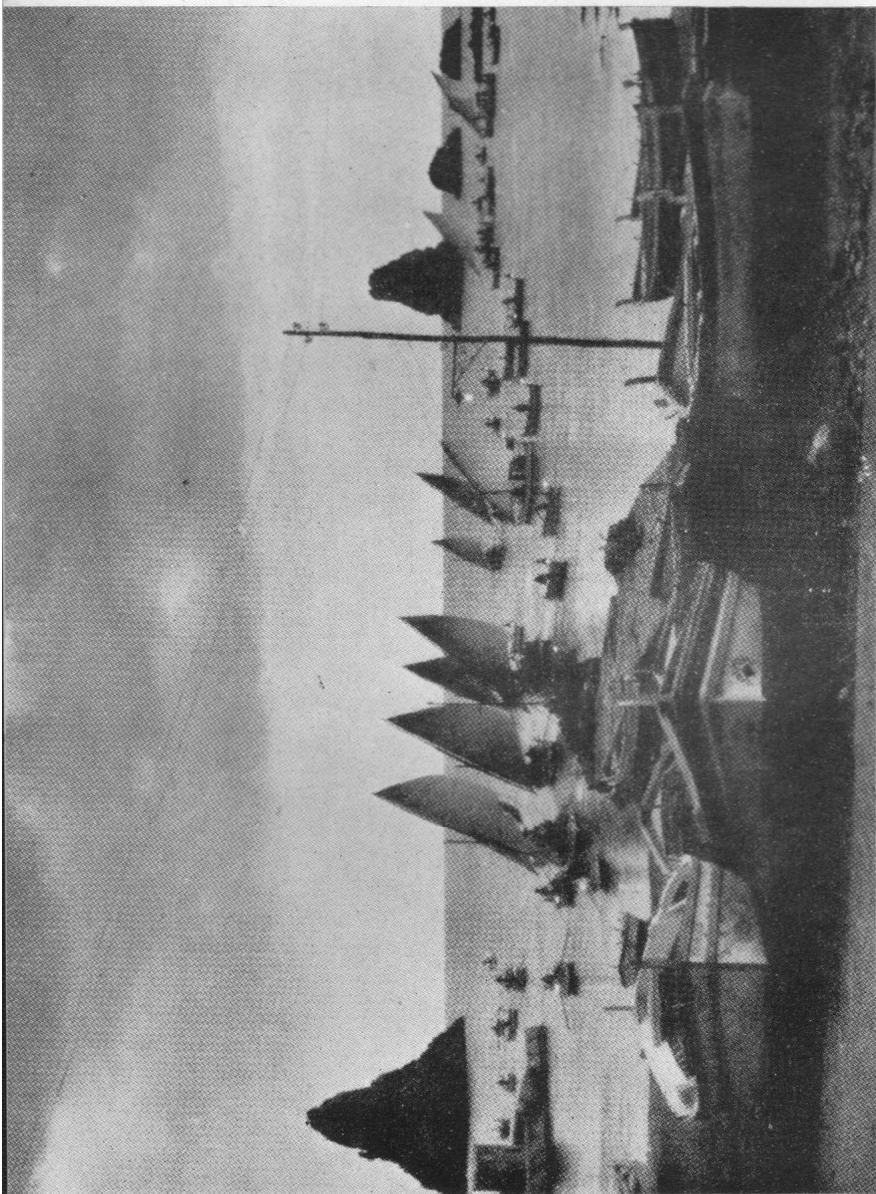


du cahier de travail de *La terra trema* :
dessin de Luchino Visconti



La terra trema





La terra trema



Anna Magnani dans *Bellissima*

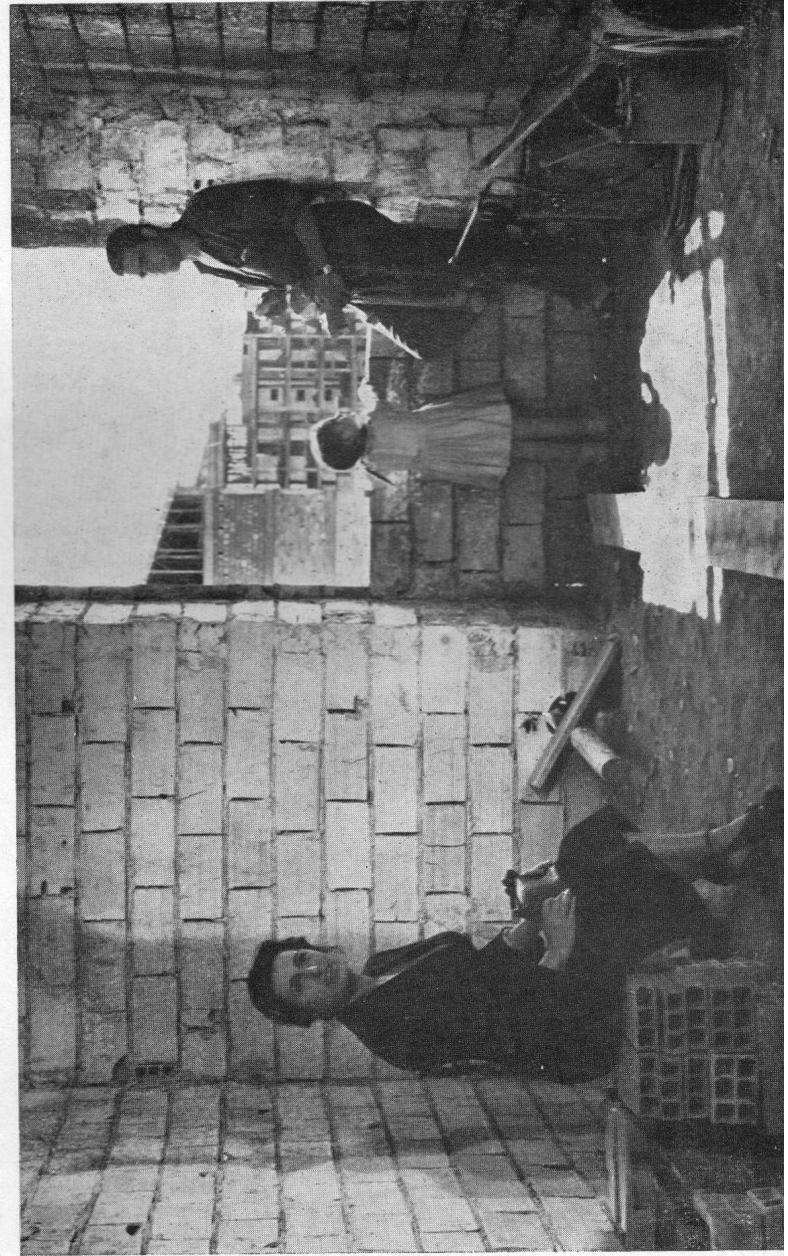


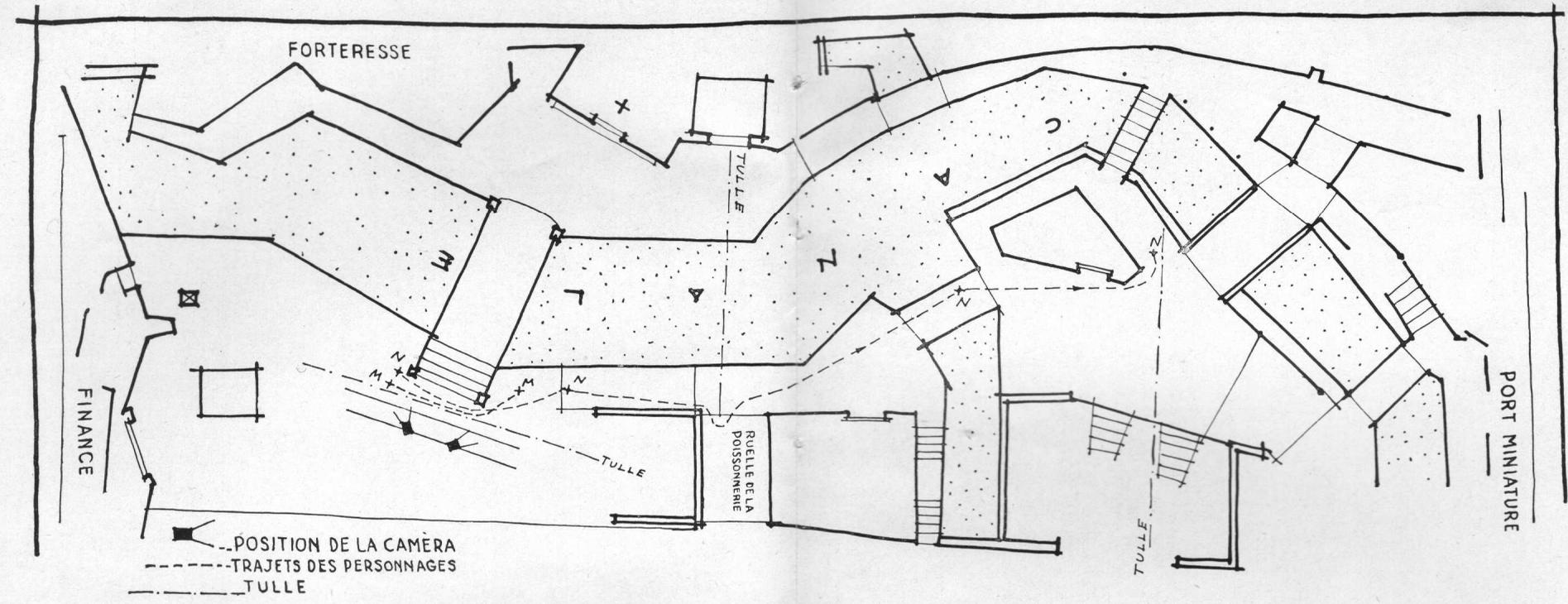


Bellissima



Bellissima

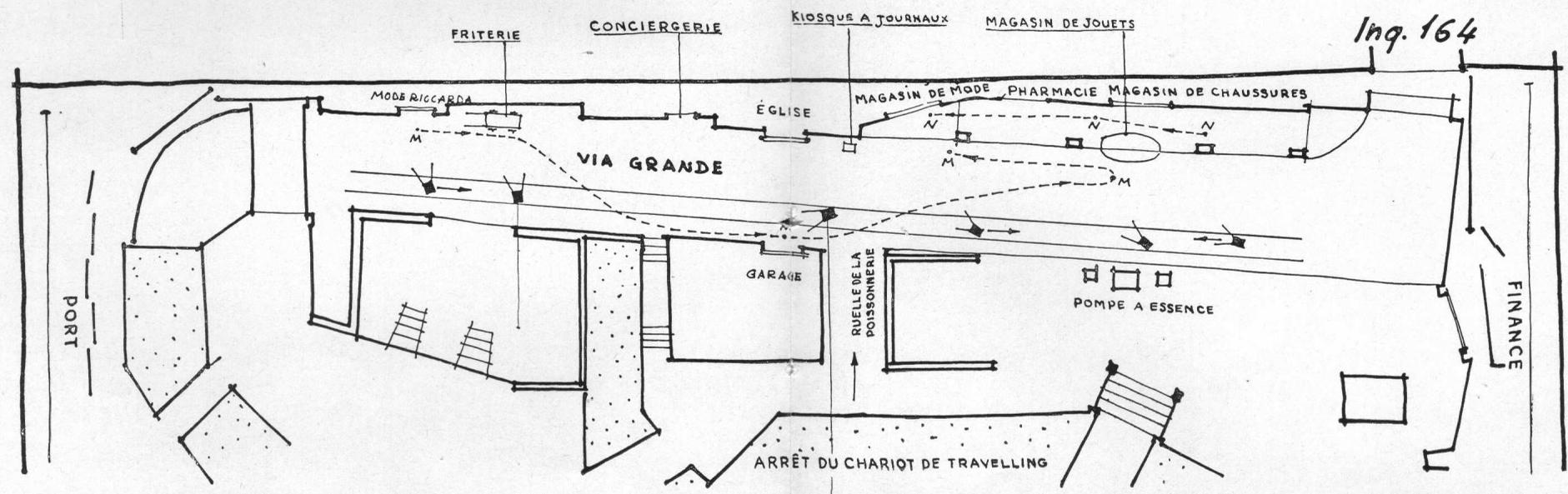


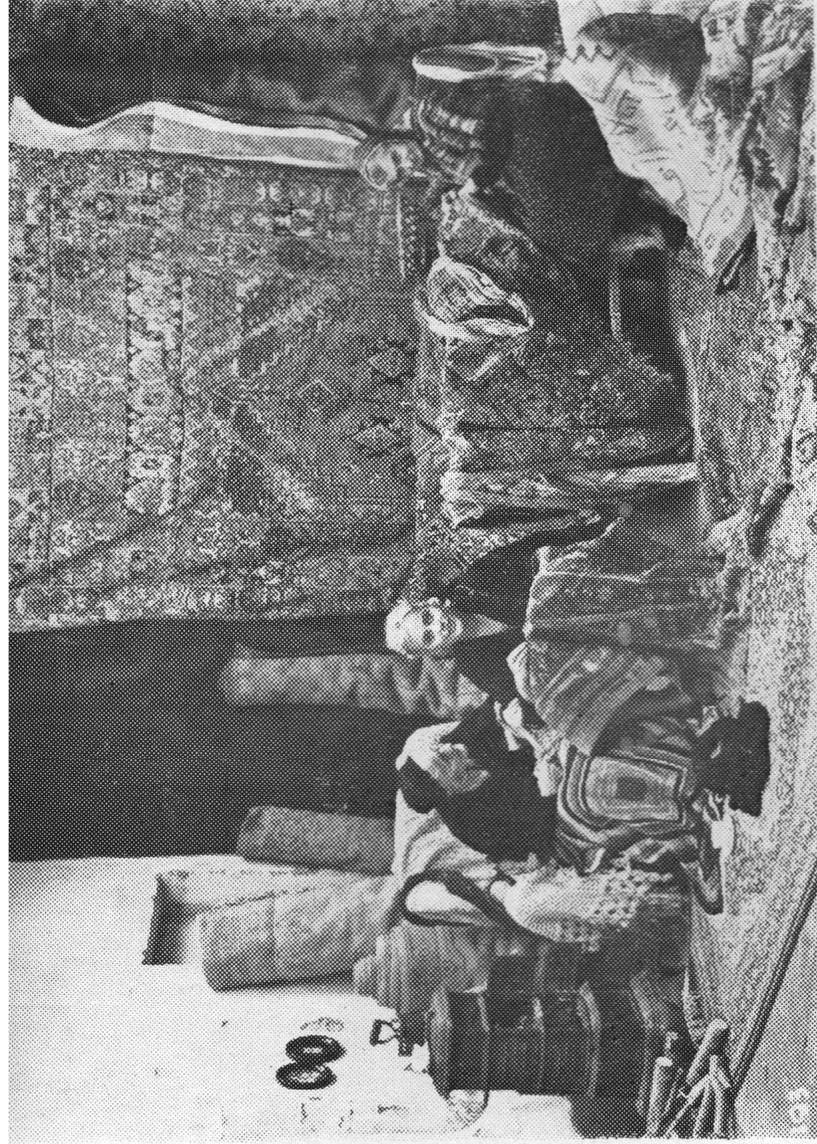


le travail pour Nuits blanches

150 - L'adieu de Natalia à Mario

164 - Le grand travelling Via Grande





Maria Schell dans *Nuits blanches*





Maria Schell et Jean Marais
dans *Nuits blanches*

Nuits blanches



Senso



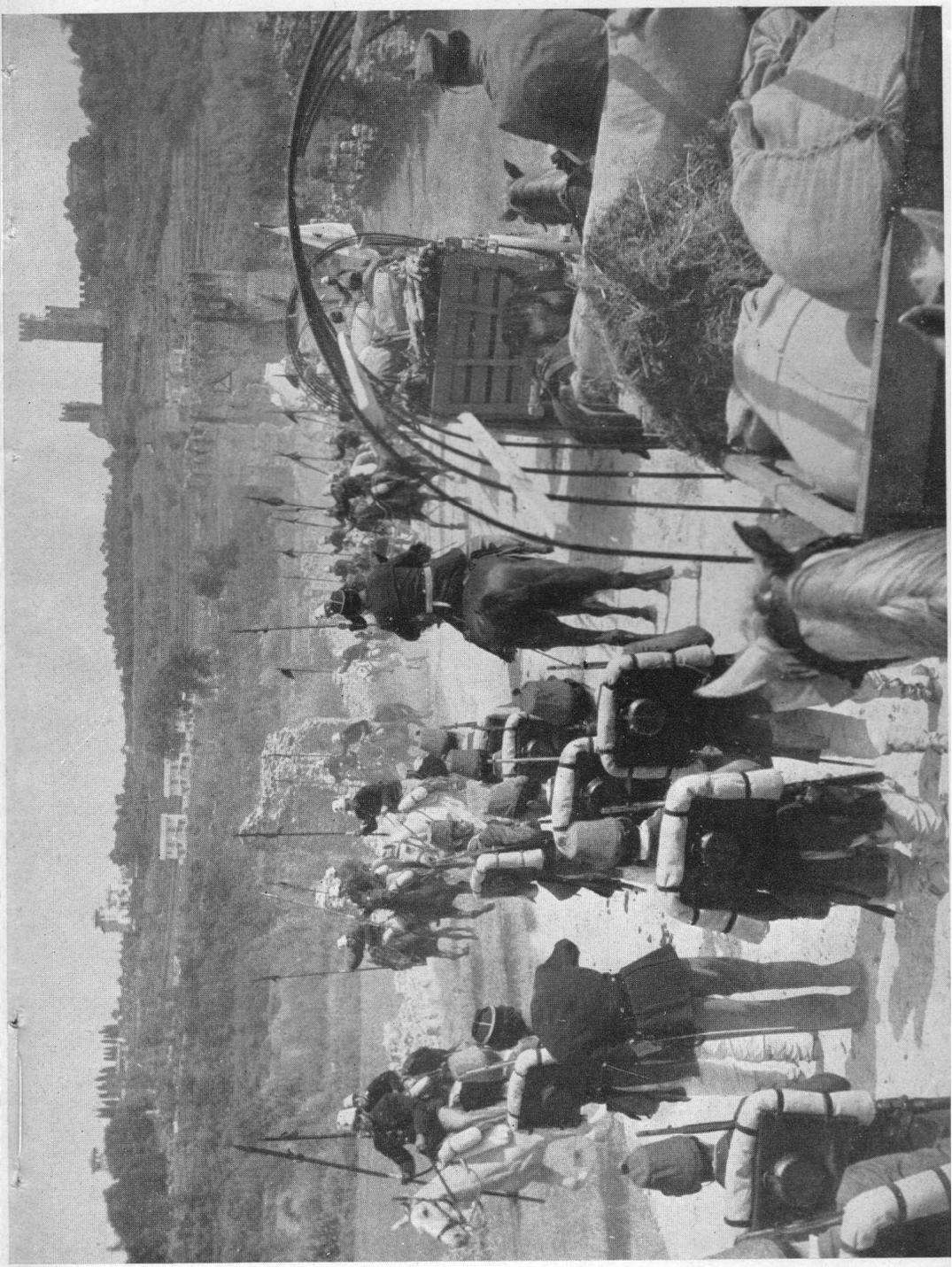
Alida Valli et Farley Granger dans *Senso*

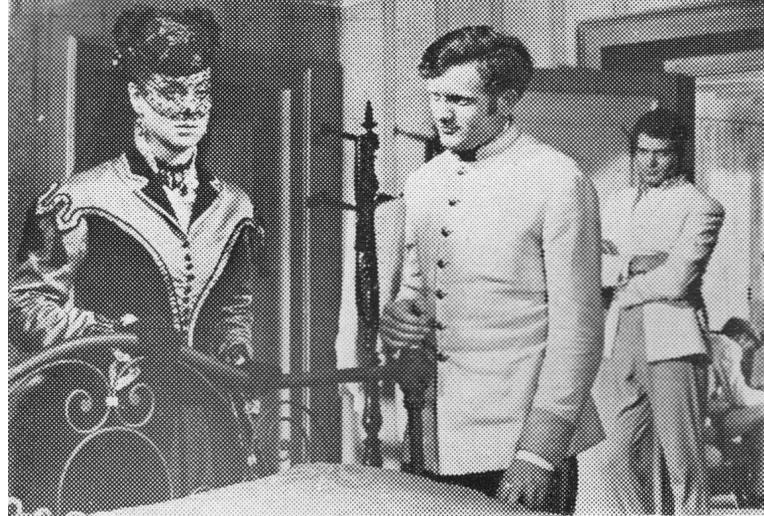
Senso



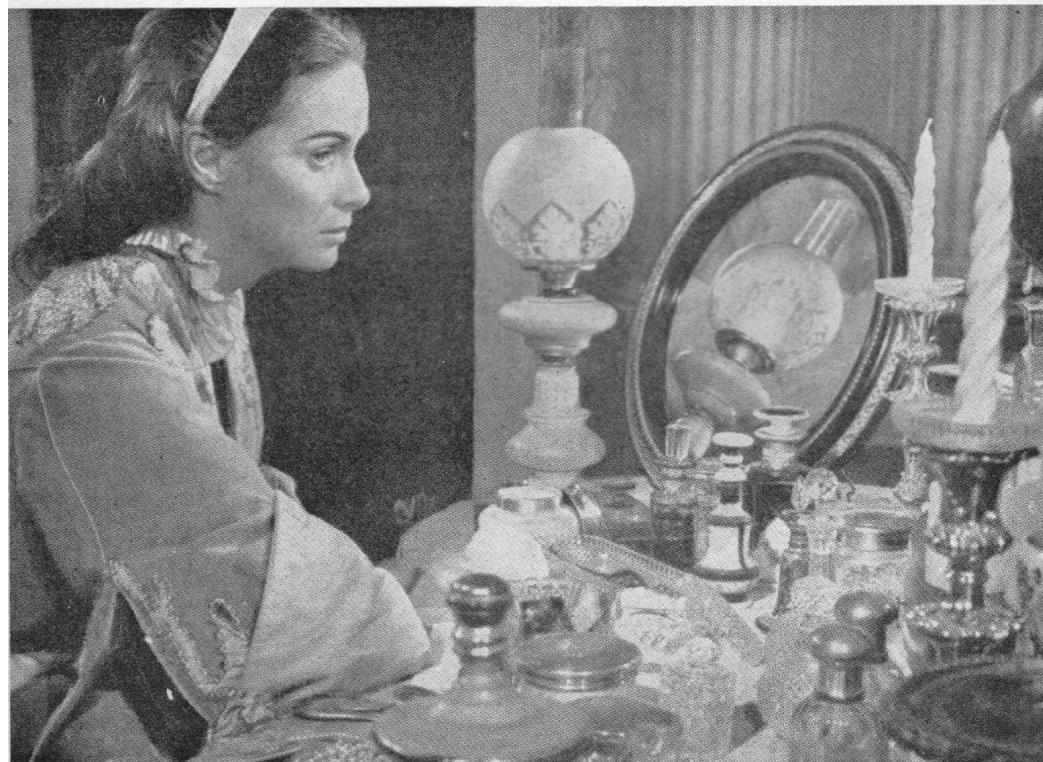


Senso





Senso



MISES EN SCÈNE DE VISCONTI

pour le théâtre et le cinéma

1942 **OSSESSIONE** : production I.C.I. 1942. Directeur de prod. **Libero Solaroli** ; sujet d'après le roman *The postman always rings twice*, de **James Cain**. Adaptation de **Mario Alicata**, **Antonio Pietrangeli**, **Gianni Puccini**, **Giuseppe De Santis**, **Luchino Visconti** ; opéra. **Aldo Tonti** et **Domenico Scala** ; décors réels ; mus. **Giuseppe Rosati** ; mont. : **Mario Serandrei** ; interpr. **Massimo Girotti**, **Clara Calamai**, **Juan De Landa**, **Elia Marcuzzo**, **Vittorio Duse**, **Dhia Cristiani**, **Michele Riccardini**, **Michele Sakara**.

(Les noms des villes après les distributions des pièces indiquent où fut donnée la première représentation.)

1945 **LES PARENTS TERRIBLES**, de **Jean Cocteau**. Interp. **Andreina Pagnani**, **Lola Braccini**, **Rina Morelli**, **Gino Cervi**, **Antonio Pierfederici** ; déc. **Visconti** ; Théâtre **Eliseo**, **Rome**. (En tournée dans d'autres villes, **Rina Morelli** et **Gino Cervi** furent remplacés par **Lea Padovani** et **Sandro Ruffini**). — **LA CINQUIÈME COLONNE**, d'**Ernest Hemingway** ; interp. princip. **Olga Villi**, **Dhia Cristiani**, **Carlo Ninchi**, **Luigi Almirante**, **Giuseppe Pagliarini**, **Arnoldo Foà**, **Carlo Lombardi** ; déc. **Renato Guttuso** ; Th. **Quirino**, **Rome**. — **LA MACHINE A ECRIRE**, de **Jean Cocteau** ; Compagnie **Laura Adani**, avec **Vittorio Gassman**, **Daniela Palmer**, **Ernesto Calindri**, **Antonio Battistella**, **Nora Ricci** ; déc. **Visconti** ; Th. **Eliseo**, **Rome**. — **ADAM**, de **Marcel Achard** ; Compagnie **Laura Adani**, avec **Vittorio Gassman**, **Ernesto Calindri**, **Tino Carraro** ; déc. **Visconti** ; Th. **Quirino**, **Rome**. — **LA ROUTE AU TABAC**, de **John Kirkland**, tiré du roman du même titre d'**Erskine Caldwell** ; Compagnie **Laura Adani**, avec **Ernesto Calindri**, **Tino Carraro**, **Vittorio Gassman**, **Lida Ferro**, **Renata Seripa**, **Antonio Battistella**, **Roberta Mari**, etc. Déc. **Cesare Pavani** ; Th. **Olimpia**, **Milan**. (Par la suite, **Gassman** fut remplacé par **Massimo Girotti**).

GIORNI DI GLORIA : production **Titanus**, 1945. Film de montage dirigé par **Mario Serandrei**. Mise en scène de **Giuseppe De Santis** et **Serandrei**, avec la collaboration de **Marcello Pagliero** et **Luchino Visconti**. Commentaire de **Umberto Calosso**. Opéra : **Massimo Terzano**, **Giovanni Pucci**, et opéra. d'actualités.

1946 **LE MARIAGE DE FIGARO**, de **Pierre Caron de Beaumarchais** ; trad. de **Maria Ortiz** ; Compagnie **Vittorio de Sica-Nino Besozzi-Vivi Gioi**, avec **Lia Zoppelli**, **Maria Mercadier**, **Jone Morino**, **Antonio Pierfederici**, **Vittorio Caprioli**, etc. Déc. et cost. : **Veniero Colasanti** ; mus. **Renzo Rossellini** ; Th. **Quirino**, **Rome**. — **CRIME ET CHATIMENT**, de **Gaston Baty**, d'après le roman du même titre de **Fedor Dostoïevsky** ; Compagnie **Rina-Morelli-Paolo Stoppa** ; dirigée par **Visconti** avec **Memo Benassi**, **Daniela Palmer**, **Mariella Loti**, **Massimo Girotti**, **Augusto**

Mastrantoni, Giorgio De Lullo, etc. Déc. et cost. Mario Chiari ; mus. Renzo Rossellini ; Th. Eliseo, Rome. — MÉNAGERIE DE VERRE, de Tennessee Williams, Compagnie Rina-Morelli-Paolo Stoppa, dirigée par Visconti, avec Tatiana Pavlova, Giorgio De Lullo ; déc. Mario Chiari ; Th. Eliseo, Rome. — EURYDICE, de Jean Anouilh ; Compagnie Rina Morelli-Paolo Stoppa, dirigée par Visconti. Avec Antonio Gandusio, Giorgio De Lullo, Marga Cella, Piero Carnabuci, etc. Déc. Mario Chiari. Th. Teatro Nuovo, Milan. (Ensuite, Luciano Mondolfo remplace Antonio Gandusio).

1948 ROSALINDA OU COMME IL VOUS PLAIRA (*As you like it*) de William Shakespeare (trad. Paola Ojetti, lyrics de Mario Visconti) ; Compagnie Italienne de Prose dirigée par Visconti, avec Rina Morelli, Paolo Stoppa, Vittorio Gassman, Ruggero Ruggeri, Vivi Gioi, Luigi Almirante, Nerio Bernardi, Marga Cella, Carla Bizzarri, Luisa Rossi, Franco Interlenghi, Luciano Salce, Cesare Fantoni, Carlo Tamberlani, Gabriele Ferzetti, etc. Déc. et cost. Salvador Dali ; mus. Thomas Morley, Henry Purcell, William Boyce, Augustine Arne. Th. Eliseo, Rome.

LA TERRA TREMA (épisode de la mer). Prod. de Salvo d'Angelo pour l'Universal 1948. Scén. Luchino Visconti. Assist. Franco Rosi, Franco Zeffirelli. Opér. G. R. Aldo. Cam. Giani di Venanzo. Décors réels. Mus. réglée par Visconti et Willy Ferrero ; mont. Mario Serandrei. Interprètes pris dans la réalité (lieux et gens sont ceux d'Acì Trezza, en Sicile).

1949 UN TRAMWAY NOMMÉ DÉSIR (*A streetcar named Desire*) de Tennessee Williams ; Compagnie Italienne de Prose dirigée par Visconti, avec Rina Morelli, Vittorio Gassman, Vivi Gioi, Marcello Mastroianni, etc. Déc. Franco Zeffirelli ; Th. Eliseo, Rome. (A Milan en 1951, aux côtés de Rina Morelli se trouvaient Marcello Mastroianni, Rossella Falk, Giorgio De Lullo). — ORESTE, de Vittorio Alfieri, Compagnie Italienne de Prose dirigée par Visconti, avec Rina Morelli, Vittorio Gassman, Ruggero Ruggeri, Paola Borboni, Marcello Mastroianni ; déc. et cost. Mario Chiari ; mus. Ludwig van Beethoven dirigée par Willy Ferrero ; Th. Quirinal ; Rome. — TROILUS ET CRESSIDA (*Troilus and Cressida*), de William Shakespeare, (trad. Gerardo Guerrieri) ; Compagnie du Mai Musical Florentin, avec Rina Morelli, Vittorio Gassman, Paolo Stoppa, Renzo Ricci, Memo Benassi, Carlo Ninchi, Sergio Tofano, Giorgio De Lullo, Massimo Girotti, Mario Pisu, Gualtiero Tumiati, Aristide Baghetti, Elsa De Giorgi, Elena Zareschi, Eva Magni, Piero Carnabuci, Franco Interlenghi, Marcello Mastroianni, etc. Déc. Franco Zeffirelli ; cost. Maria De Matteis ; chansons des trouveres provençaux Folquet, de Marseille, Bernard de Ventadour, Peirol, Geoffroy Rudel ; Th. Giardino di Boboli, Florence.

1951 MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR (*Death of a Salesman*) d'Arthur Miller ; Compagnie Rina Morelli-Paolo Stoppa, dirigée par Visconti avec Giorgio De Lullo, Marcello Mastroianni, Mario Pisu, Gaetano Verna, Franco Interlenghi, Cesare Danova, Flora Carabella, etc. Déc. Gianni Polidori, mus. Alex North ; th. Eliseo, Rome. (Lors de la reprise à Rome en 1956, aux côtés de Paolo Stoppa et Rina Morelli, Marcello Mas remplaçait De Lullo ; Franco Interlenghi, Mastroianni ; Franco Pastorini, Interlenghi ; Riccardo Garrone, Danova). — IL SEDUTTORE, de

Diego Fabbri, Compagnie Rina Morelli-Paolo Stoppa dirigée par Visconti, avec Rossella Falk, Carla Bizzari, etc. Déc. Mario Chiari. Th. La Fenice, Venise (Festival International du Théâtre). Le spectacle fut présenté sans la signature du réalisateur.

BELLISSIMA : prod. Film Bellissima (*Salvo d'Angelo*) 1951 ; sujet de Cesare Zavattini ; scén. et adapt. Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Franco Rosi ; opér. Piero Portalupi et Paul Ronald ; mus. Franco Mannino, sur des thèmes tirés de l'*Elisir d'Amore*, de Gaetano Donizetti ; déc. Gianni Polidori ; mont. Mario Serandrei ; interp. Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli, Alessandro Blasetti, Tecla Scarano, Lola Braccini, Arturo Bragaglia, Linda Sini, Vittorio Glori, Iris, Geo Taparelli, Mario Chiari.

APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA (*Notes sur un fait divers*) : compris dans le N° 2 de *Documente mensile*, revue cinématographique produite (1951) et dirigée par Marco Ferreri et Riccardo Ghione.

1952 LA LOCANDIERA, de Carlo Goldoni ; Compagnia Stabile di Roma dirigée par Visconti, avec Rina Morelli, Paolo Stoppa, Gianrico Tedeschi, Marcello Mastroianni, Giorgio De Lullo, Rossella Falk, Flora Carabella, etc., réalis. de Visconti et Piero Tosi ; Th. La Fenice, Venise (Festival International du Théâtre). — TROIS SŒURS (*Tri sестri*) d'Anton Pavlovitch Tchekov (trad. Gerardo Guerrieri) ; Compagnia Stabile di Roma, dirigée par Visconti, avec Rina Morelli, Sarah Ferrati, Elena Da Venezia, Rossella Falk, Memo Benassi, Paolo Stoppa, Gianrico Tedeschi, Sandro Ruffini, Marcello Mastroianni, Giogio De Lullo, Aristide Baghetti, etc. Déc. Franco Zeffirelli ; cost. Marcel Escoffier ; Th. Eliseo, Rome.

1953 LE TABAC FAIT MAL (*O vrede tabaka*), monologue d'Anton Pavlovitch Tchekov ; Compagnia Stabile di Roma dirigée par Visconti (interp. Memo Benassi) ; Th. Teatro di via Manzoni, Milan. — MÉDÉE, d'Euripide (trad. Manara Valgimigli), Compagnia Stabile di Roma, dirigée par Visconti, avec Sarah Ferrati, Memo Benassi, Giorgio De Lullo, Sergio Fantoni, Gianrico Tedeschi, Elena Da Venezia, Renata Seripa, etc. Déc. et cost. Mario Chiari. Th. Teatro di via Manzoni, Milan.

SIAMO DONNE (*Nous les femmes*) (5^e épisode : autres épisodes dirigés par Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa) ; prod. Titanus-Films Costellazione (Alfredo Guarini) 1953. Sujet de Cesare Zavattini ; adapt. Zavattini et Suso Cecchi d'Amico ; opér. Gabor Pogany ; mus. Alessandro Cicognini ; mont. Mario Serandrei ; interpr. : Anna Magnani.

1954 FESTIVAL, revue de Age, Scarpelli, Verde et Vergani ; mise en scène des auteurs ; compagnie Wanda Osiris avec Henri Salvador ; déc. Garretto et Pompei ; cost. Folco ; mus. Armando Trovajoli ; chorégr. Ted Cappy ; supervision Visconti. Th. Teatro Nuovo, Milan. — COMME LES FEUILLES (*Come le foglie*), de Giuseppe Giacosa, Compagnie Lilla Brignone-Salvo Randone-Gianni Santuccio-Lina Volonghi, avec Fabrizio Mion, Lina Paoli, Vittorina Benvenuti, etc., ; déc. et cost. de Lila De Nobili ; Th. Olimpia, Milan. — LA VESTALE, opéra de Gaspare Spontini, sur un livret d'Etienne de Jouy ; avec Maria Meneghini Callas,

Franco Corelli, Ebe Stignani, Nicola Rossi Lemeni ; chef d'orchestre Antonino Votto ; maître de chœurs Norberto Mola ; déc. et cost. Piero Zuffi ; chorég. Alfredo Rodriguez ; Th. Scala de Milan.

SENSO : prod. *Lux Film*, 1954 ; sujet de *Luchino Visconti*, basé sur le roman du même titre de *Camillo Boito* ; adapt. de *Visconti* et *Suso Cecchi d'Amico*, avec la collaboration de *Giorgio Prosperi*, *Carlo Alianello* et *Giorgio Bassani* ; collaboration aux dialogues de *Tennessee Williams* et *Paul Bowles* ; opér. G.R. Aldo et *Robert Krasker*, Technicolor ; décors : *Ottavio Scotti* ; cost. *Marcel Escoffier* et *Piero Tosi* ; mus. *Anton Bruckner* (VII^e Symphonie) ; organ. générale *Domenico Forges Davanzati* ; mont. *Mario Serandrei* ; interpr. : *Lila Valli*, *Farley Granger*, *Massimo Girotti*, *Heinz Moog*, *Rina Morelli*, *Marcella Mariani*, *Christian Marquand*, *Tonio Selwart*, *Cristiforo De Hartungen*, *Tino Bianchi*, *Sergio Fantoni*, *Ernst Nadherny*, *Goliarda Sapienza*, *Marianna Leibl*.

LA SONNAMBULA (*Le Somnambule*), opéra de *Vincenzo Bellini*, sur un livret de *Felice Romani* ; avec *Maria Meneghini Callas*, *Cesare Valletti*, *Giuseppe Modesti*, *Eugenia Ratti* ; chef d'orchestre, *Leonard Bernstein* ; maître des chœurs, *Norberto Mola* ; déc. et cost. *Piero Tosi* ; Th. Scala, Milan. — LA TRAVIATA, opéra de *Giuseppe Verdi*, sur un livret de *Francesco Maria Piave* ; avec *Maria Meneghini Callas*, *Giuseppe Di Stefano* (remplacé ensuite par *Giacinto Prandelli*), *Ettore Bastianini* ; chef d'orchestre, *Carlo Maria Giulini* ; maître des chœurs, *Norberto Mola* ; déc. et cost., *Lila De Nobili* ; chorég. *Luciana Novaro* ; Th. Scala de Milan. — LES SORCIÈRES DE SALEM (*The Crucible*) d'*Arthur Miller* ; compagnie *Lilla Brignone-Gianni Santuccio-Camillo Pilotto*, avec *Edda Albertini*, *Paola Borboni*, *Tino Buazzelli*, *Carlo d'Angelo*, *Mario Feliciani*, *Adriana Asti*, etc. Déc. et cost. *Visconti*. Th. Quirino, Rome. — ONCLE VANIA (*Diadia Vania*), d'*Anton Pavlovitch Tchekov*, (traduc. *Gerardo Guerrieri*) ; Compagnie *Rina Morelli-Paolo Stoppa*, avec *Marcello Mastroianni*, *Eleonora Rossi Drago*, *Mario Pisu* ; déc. et cost. *Piero Tosi* ; Th. Eliseo, Rome.

MARIO E IL MAGO, action chorégraphique de *Luchino Visconti*, tirée du roman du même titre de *Thomas Mann* ; mus. de *Franco Mannino* ; chorég. de *Léonide Massine* ; chef d'orchestre *Luciano Rosada* ; déc. et cost. *Lila De Nobili* ; avec *Jean Babilée* ; *Luciana Novaro*, *Ugo Dell'Ara*, *Salvo Randone* ; Th. Scala de Milan.

MADemoiselle JULIE (*Fröken Julie*) d'*Auguste Strindberg* (trad. *Gerardo Guerrieri*) ; compagnie *Lilla Brignone-Massimo Girotti-Ave Ninchi* ; déc. et cost. *Visconti* ; commentaire musical arrangé par *Bruno Nicolai* et *Giuseppe Crivelli* ; Th. Teatro delle Arti, Roma. — ANNE BOLEYN (*Anna Bolena*), opéra de *Gaetano Donizetti*, sur un livret de *Felice Romani* ; interpr. *Maria Meneghini Callas*, *Giulietta Simionato*, *Nicola Rossi Lemeni*, *Gianni Raimondi* ; chef d'orchestre *Gianandrea Gavazzeni* ; maître des chœurs *Norberto Mola* ; déc. et cost. *Nicola Benois* ; th. Scala, Milan.

IPHIGÉNIE EN TAURIDE, opéra de *Christoph-Willibald Glück*, sur un livret de *Nicolas-François Guillard* ; avec *Maria Meneghini Callas*, *Francesco Albanese*, *Dino Dondi* ; chef d'orchestre *Nino Sanzogno* ; maître des chœurs *Norberto Mola* ; déc. et cost. *Nicola Benois* ; th. Scala, Milan. — MARATHON DE DANSE, action chorégraphique de *Vis-*

1955

1956

1957

conti, mus. de *Hans Verner Henze* ; chorég. *Dick Sanders* ; chef d'orchestre *R. Kraus* ; déc. et cost. *Renzo Vespignani* ; interpr. *Jean Babilée*. Stadtisch Oper, Berlin-Ouest (VII^e Berliner Festwochen). — L'IMPRESARIO DELLE SMIRNE, de *Carlo Goldoni* ; compagnie *Rina Morelli-Paolo Stoppa*, avec *Ilaria Occhini*, *Edda Albertini*, *Elio Pandolfi*, *Sergio Fantoni*, *Corrado Pani*, *Marcello Giorda*, etc. Déc. et cost. *Visconti* ; mus. *Nino Rota* ; th. La Fenice, Venise (xvi^e Festival international du Théâtre).

LE NOTTE BIANCHE (*Les nuits blanches*) : prod. de *Franco Cristaldi* pour *CI. AS-Vides* ; 1957 ; dir. de production *Pietro Notarianni* ; sujet basé sur le récit du même titre de *Fedor Dostoievsky* ; scén. *Suso Cecchi d'Amico* et *Luchino Visconti* ; opér. : *Giuseppe Rotunno* ; déc. *Mario Chiari*, assisté de *Mario Garbuglia* ; cost. *Piero Tosi* ; mus. *Nino Rota* ; mont. *Mario Serandrei* ; interpr. *Maria Schell*, *Marcello Mastroianni*, *Jean Marais*, *Marcella Rovena*, *Maria Zanoli*, *Dick Sanders*, *Corrado Pani*, *Elena Fancera*, *Lanfranco Ceccarelli*, *Clara Calamai*, *Angelo Galassi*, *Renato Terra*.

1958

VU DU PONT (*A view from the Bridge*) d'*Arthur Miller* (trad. *Gerardo Guerrieri*), Compagnie *Rina Morelli-Paolo Stoppa*, avec *Ilaria Occhini*, *Sergio Fantoni*, *Corrado Pani*, *Marcello Giorda*, etc. Déc. *Mario Garbuglia* ; Th. Eliseo, Rome. — DON CARLOS, opéra de *Giuseppe Verdi*, sur un livret d'*Etienne de Jouy* (trad. *A. Zanardini*), avec *Gré Brouwenstyn*, *Fedora Barbieri*, *John Vickers*, *Tito Gobbi*, *Boris Christoff*, *Marco Stefanoni* ; chef d'orchestre, *Carlo Maria Giulini* ; déc. et cost. *Visconti* ; Royal Opera House, Covent Garden, Londres. — MACBETH, opéra de *Giuseppe Verdi*, sur un livret de *Francesco Maria Piave* ; interpr. *Shakeh Vartenissian*, *Dino Dondi* ; chef d'orchestre *Thomas Schippers* ; maître des chœurs *Giulio Bertola* ; déc. et cost. *Visconti*. Th. Teatro Nuovo, Spoleto (1^{er} Festival des Deux Mondes). — IMMAGINI E TEMPI DI ELEONORA DUSE, spectacle commémoratif, texte de *Gerardo Guerrieri* ; acteurs récitant : *Edmonda Aldini*, *Lia Angeleri*, *Lilla Brignone*, *Robert Brown*, *Tullio Carminati*, *Giorgio De Lullo*, *Rossella Falk*, *Cesare Fantoni*, *Vittorio Gassman*, *Emma Grammatica*, *Rina Morelli*, *Annibale Ninchi*, *Luise Rainer*, *Romolo Valli* (*Luise Rainer* et *Robert Brown* interprètent une scène de *MAISON DE POUPÉE*, *Et dukkehjem*, d'*Henrik Ibsen*, en anglais) — supervision cinématographique relative aux inserts rétrospectifs : *Riccardo Redi*. Th. Quirino, Rome. — ANGE, VEILLE MA MAISON (*Look homeward, Angel*), de *Ketty Frings*, tiré du roman au même titre de *Thomas Wolfe* (trad. *Suso Cecchi d'Amico*) ; compagnie *Lilla Brignone*, avec *Annibale Ninchi*, *Corrado Pani*, *Mario Valdemarin*, *Lia Angeleri*, *Adriana Asti*, *Tino Bianchi*, *Gianna Giachetti*, etc. Déc. *Mario Garbuglia* ; chansons : *Nino Rota* ; th. Quirino, Rome. — DEUX SUR LA BALANÇOIRE (*Two for the Seesaw*), de *William Gibson* (trad. franc. de *Louise de Vilmorin*) ; interpr. *Jean Marais*, *Annie Girardot* ; déc. *Visconti* ; Th. Ambassadeurs, Paris. — LES GARÇONS DE MME GIBBONS (*Mrs Gibbons' Boys*) de *Will Glickman* et *Joseph Stein* (trad. *Suso Cecchi d'Amico*). Compagnie *Rina Morelli-Paolo Stoppa*, avec *Bice Valori*, *Gabriele Antonini*, *Marcello Giorda*, *Giuseppe Pagliarini*, *Sergio Fantoni*, etc. Déc. *Mario Garbuglia* ; th. Eliseo, Rome.

1959

FIGLI D'ARTE, de *Diego Fabbri* ; compagnie *Rina Morelli-Paolo Stoppa*, avec *Ilaria Occhini*, *Françoise Spira*, *Teresa Franchini*, *Sergio Fan-*

toni, Marcello Giorda, Gabriele Antonini, Valerio Ruggeri, etc. Déc. Mario Garbuglia ; Th. Eliseo, Rome (Première coproduction franco-italienne pour le théâtre). — LE DUC D'ALBE (*Il Duca d'Alba*), opéra de Gaetano Donizetti, sur un livret d'Eugène Scribe (trad. de A. Zanardini) ; int. Renato Cioni, Wladimiro Ganzarolli, Luigi Quilico, Enzo Tei, Ivana Tosini, Franco Ventriglia, Margherita Zambrana ; chef d'orchestre Thomas Schippers ; maître des chœurs, Adolfo Fanfani ; déc. orig. de Carlo Ferrario ; cost. et agencement des décors Visconti et *Filippe Sanjust*. Th. Teatro Nuovo, Spoleto (2^e Festival des Deux Mondes).

L'ARIALDA, de Giovanni Testori ; Compagnie Rina Morelli-Paolo Stoppa, avec Elvira Betrone, Marino Mase, Umberto Orsini, Pupella Maggio, Lucilla Morlacchi, Valeria Moriconi, etc. Arrangement décor. Visconti ; mus. Nino Rota ; th. Eliseo, Rome.

ROCCO E I SUOI FRATELLI (*Rocco et ses frères*). Prod. Goffredo Lombardo pour la Titanus, Rome. — Les Films Marceau, Paris, 1960. Org. génér. et direct. de prod. Giuseppe Bordogni ; sujet de Luchino Visconti, Vasco Pratolini, Suso Cecchi d'Amico, inspiré du livre *Il ponte della Ghisolfa*, de Giovanni Testori ; adapt. Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli ; opér. Giuseppe Rotunno ; déc. Mario Garbuglia ; cost. Piero Tosi ; mus. Nino Rota ; mont. Mario Serandrei ; interp. Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Roger Hanin, Spiros Focas, Claudia Mori, Alessandra Panaro, Corrado Pani, Paolo Stoppa, Suzy Delair, Claudia Cardinale, Max Cartier, Rocco Vidolazzi, Adriana Asti, Enzo Fiermonte.

DOMMAGE QU'ELLE SOIT UNE PUTAIN ! (*Tis Pity She's a Whore*) de John Ford (trad. et adapt. franç. Georges Beaume), interpr. Romy Schneider, Alain Delon, Valentine Tessier, Daniel Sorano, Silvia Monfort, Lucien Baroux, Pierre Asso, Jean-François Calvé, Jacques Degor, Gérard Darrien, Jean Roquelle, etc. Déc. Visconti ; cost. Piero Tosi ; mus. Nino Rota ; Th. de Paris, Paris.

N. B. — Théâtre. — Durant la saison 1928-1929 Visconti avait imaginé les croquis pour les décors de deux spectacles de la Compagnie du Théâtre d'Art de Milan (Teatro Eden), dirigée par Gian Capo : CARITA MONDANA, de Giannino Antona Traversi et IL DOLCE ALOE, de J. Mallory. Il inclut dans sa théatrogaphie la régie de LIFE WITH FATHER (*La vie avec le père*), de Howard Lindsay et Russel Rouse, spectacle présenté en 1947 par la compagnie Morelli-Stoppa, dirigée par Visconti lui-même. Mais la mise en scène était signée par Gerardo Guerrieri.

N. B. — Cinéma. — Visconti a été en outre l'assistant de Jean Renoir pour LES BAS-FONDS (1936), pour UNE PARTIE DE CAMPAGNE (1937, sorti en 1940), et pour LA TOSCA (1940). Ce dernier film fut achevé et signé par Carl Koch, et Visconti collabora au scénario avec Renoir et Koch.

VISCONTI ET LE REALISME

deux textes

à propos de La Terre Trema

AUX SOURCES DU « VERISME »

par Nino Frank

Depuis cinquante ans, — plus exactement, depuis l'unification de l'Italie (1870) — l'un des problèmes les plus graves qui se posent dans la Péninsule est ce qu'on appelle la « question méridionale ». Si l'on se réfère au sénateur Giustino Fortunato, l'écrivain qui en a donné l'analyse la plus complète, voici comment on peut le résumer *grosso modo* : l'Italie ne pourra jamais être une, du fait qu'elle se compose de deux pays économiquement et donc socialement différents, — un Nord fortement industrialisé et nettement continental, qui a tout intérêt à maintenir le Sud, agricole et artisanal, surpeuplé et insulaire, dans une sorte d'esclavage à demi-barbare ; les subventions gouvernementales aux régions où la terre est pauvre (bout de la Botte, Sicile, Sardaigne), n'arrangeront rien, et seule une large autonomie pourrait sauver le Sud, en lui permettant d'échapper partiellement à l'exploitation par le Nord. Ajoutons qu'une amorce de cette autonomie a été établie par la République. — La Sicile et la Sardaigne ont désormais leurs parlements, etc...

Comment se traduit sur le plan strictement intellectuel cette dualité intérieure de la Péninsule ? Par la naissance du « vérisme », le phénomène littéraire le plus intéressant dans le dernier quart du XIX^e siècle. Le « vérisme », si l'on en croit les préfaces de Luigi Capuana, le héraut du groupe, pourrait passer pour une variante italienne du naturalisme de Médan, issue du réalisme que proclamaient Champfleury et Flaubert ; en fait, conjoncture typiquement italienne et plus exactement méridionale, le « vérisme » marque le retour de quelques écrivains de régions pauvres, momentanément attirés par l'aire continentale et citadine à une inspiration locale, fidèlement locale, foncièrement locale, l'universel ne pouvait être atteint que par l'approfondissement du local : les « véristes » viendront des Abruzzes (Misasi), de Naples (Serao), ensuite même de Sardaigne (Deledda), mais leur maître — et le maître du roman italien en ce début du XX^e siècle — sera le Sicilien Giovanni Verga, l'auteur de *Cavalleria Rusticana*, mais surtout des deux chefs-d'œuvre que sont *Mastro don Gesualdo* et *I Malavoglia*. Ces deux romans,

que l'on peut rattacher au « vérisme » milanais avant la lettre des fiancés de Manzoni, et au « vérisme » triestin que découvre vers la même époque Italo Svevo, tracent la voie royale de la prose narrative italienne, dont les origines sont à rechercher chez Boccace, et les épigones, chez Pavese et Devaro.

Qu'est-ce, plus exactement, que le « vérisme » ? Pas plus la déformation du réel par l'insistance quasi lyrique sur ses aspects péjoratifs, qui caractérise Zola et les siens, que la haute objectivité absolument cartésienne de Flaubert : mais la poursuite d'une *Wel-tanschauung directe et locale*, fuyant tout esprit de folklore, et épousant la structure nettement non-cartésienne de la vie d'un pays tel que la Sicile ; et, par cette peinture « vraie » d'une terre malheureuse, la recherche de thèmes profonds et universels. C'est ainsi que le « vérisme » de Giovanni Verga aboutit à une vision pessimiste et stoïque des choses que l'on peut rapprocher de celle de Thomas Hardy ; et que ses livres nous révèlent une Sicile sombre, secrète et résignée, dont Aniante ou Brancati présentent des aspects accessoirement fantaisistes ou vaudevillesques, mais dont Pirandello prolonge, dans le mode mineur, certain caractère fantasque et tchékovienn. Avec un peu d'humour, on peut ajouter que « vérisme » se traduit en français par l'expression « néo-réalisme ».

Ce discours nous a entraînés apparemment loin du film de Luchino Visconti, mais, en vérité, nous sommes au cœur du problème. Au début de sa carrière, le grand Giovanni Verga, tenté par les villes du « continent », comme on dit en Sicile, va se frotter à l'aristocratie milanaise, pour composer des romans plus ou moins mondains. Rejeton de cette même aristocratie (mais hanté par des idées progressistes) Visconti lui rend aujourd'hui la politesse en allant étudier de près, avec une équipe de techniciens et une trentaine de milliers de mètres de pellicule, la vie misérable des pêcheurs siciliens, il n'est nullement exclu qu'à part le bagage de souvenirs cinématographiques dont il s'est chargé (notamment Eisenstein, Jean Renoir, Flaherty, ou même Malraux), il garde à portée de sa main les livres de Verga....

Il se confirme qu'avec Visconti nous tenons un vrai poète de la caméra, j'entends quelqu'un qui, — en dehors des souvenirs qu'il peut garder des maîtres antécédents, — a su chercher, imposer sa vision, innover. Je suppose que ses opérateurs ont souvent dû pester contre sa hantise des prises de vues dans une quasi obscurité, — admirables retours des pêcheurs avant l'aube, tristesse des levers du jour, intérieurs éclairés au pétrole ; — pourtant, à part le fait que Visconti établit par ces images le climat de malaise dans lequel il veut que son récit baigne, il faut considérer que l'objectif ne peut rendre la lumière trop éclatante de la journée sicilienne, ainsi que le prouvent certains extérieurs plats et ternes. Par ailleurs, la façon dont Visconti enregistre la nudité de ses décors, l'horrible blanc craquelé des murs, ce qu'a de friable et de trompeusement dur cette terre sans joie, la merveilleuse matière première des visages, et d'une manière générale, le jeu anguleux des êtres dans cette très ancienne géhenne, témoigne de sa jeune maîtrise. On lui reprochera pourtant une tendance à trop préfabriquer ses images, dans un goût trop pictural, et l'on avouera, d'autre part, que le Sicilien, en tant qu'acteur improvisé, réussit moins bien que les Romains de De Sica, mais cela s'explique par le caractère bridé des autochtones. Mettons aussi l'actif de Visconti le chant guttural de ce dialecte, sa grandeur et son âpreté si peu

méridionales, et d'une manière générale, de nous avoir donné une image « vériste » de cette île sans espoir, en dehors même de toute intention revendicative. Il est possible que, tel qu'il est même, ce film demeure comme un document mineur à côté de *Man of Aran*. Ce par quoi la *Terre tremble* aurait pu être une grande œuvre et rejoindre Verga, c'est justement un mystère psychologique et social que le drame ne fait qu'effleurer : l'hostilité générale contre la volonté d'émancipation manifestée par l'un des pêcheurs, l'acceptation séculaire d'un destin inexorablement accablant, le refus même — par ce que l'on appelle là-bas : omerta, que l'on traduit mal par « point d'honneur » — de tout espoir, et l'insalubrité de ces êtres, leur solitude qui explique un phénomène tel que celui du banditisme. Mais cela, nous ne pouvons que l'imaginer en marge des images...

(Nino Frank. *Cahiers du Cinéma* N° 9, février 1952.)

à propos de *La Locandiera*

VISCONTI ET LE REALISME AU THEATRE

par Roland Barthes

J'ai souvent vu jouer *La Locandiera* en France. Depuis que Copeau l'a montée au Vieux-Colombier, c'est une pièce qui a tenté beaucoup de jeunes compagnies. La dernière *Locandiera* parisienne était de Bernard Jenny : des meubles descendaient du plafond, des valets de scène changeaient les décors et tous les acteurs se prenaient pour Arlequin : la critique avait crié à la « trouvaille », notion qui remplace très souvent en France l'idée de mise en scène.

La Locandiera de Jenny, résumait assez bien toutes les *Locandiera* françaises, un style qui a tous les signes spectaculaires de la vivacité, sinon la vivacité elle-même, des couleurs acides (comme si l'acide était fatalement le mode coloré de la rapidité), des valets prestes qui ne peuvent porter un plat (toujours vide, d'ailleurs) sans faire des cabrioles, bref la rhétorique de ce que l'on croit être encore, en France, l'italianité. Toutes les Françaises sont rousses, disait l'Anglais de la légende. De même pour nos hommes de théâtre, pour nos critiques, toute pièce italienne est une commedia dell'arte. Interdiction au théâtre italien d'être autre chose que vif, spirituel, léger, rapide, etc., etc...

Notre critique a trouvé la *Locandiera* de Visconti bien lourde, bien lente. Quelle déception, quel scandale même, que cette troupe italienne, qui ne joue pas italien : des costumes et des décors raffinés, profonds, feutrés, en un mot contraire à ce vitriol des verts et des jaunes qui signifie aux Français toute arlequinade italienne ; une mise en scène presque réaliste, faite de silences, d'épisodes prosaïques, où les objets familiers (la sauce que l'on verse, le linge que l'on repasse) épaississent la durée théâtrale comme dans une pièce de Tchekov. Bref, Visconti a risqué là ce qui pouvait choquer le plus notre critique : il a joué la *Locandiera* comme une pièce bourgeoise. Disparue l'éternelle *Commedia dell'Arte* ! On

a bien vite fait la leçon à cet italien si peu national : qu'il vienne donc en France, prendre auprès de Bernard Jenny des leçons d'italianité.

Or le parti pris de Visconti n'est nullement gratuit. Goldoni n'est pas un auteur de *Commedia dell'Arte*. Certes, il utilise certains schèmes dégradés de cette forme antérieure de théâtre (tout comme Molière), mais son art annonce fortement la comédie bourgeoise. Dans la *Locandiera* même, les types « caractériels » du théâtre improvisé font place à des types « sociaux » (le noble décaqué, le nouveau riche) ; et les rapports « sentimentaux » ne relèvent plus d'une simple mécanique des situations (enlèvements, séquestrations, etc...) ils sont déjà médiatisés, en quelque sorte, par des objets réels, vivant d'une existence toute matérielle, toute fonctionnelle ; et c'est ce que Visconti a mis en valeur d'une façon remarquable : c'est à travers l'exercice d'un ménage que l'amour se joue ; c'est à travers la sauce succulente qu'on lui sert que le Chevalier succombe à Mirandolina ; c'est à travers le fer à repasser qu'il doit changer que Fabrice affirme sa supériorité sur le Chevalier. Substitué justement à la rhétorique vide d'une italianité toute intemporelle, le Goldoni de Visconti nous concerne enfin, dans la mesure même où l'affectivité humaine, pour incarnée qu'elle soit encore dans des types, commence cependant à se socialiser, à quitter la pure algèbre des « combinaisons » amoureuses, pour s'engager, se compromettre dans une vie objective, celle de l'argent et des conditions sociales, des objets et du travail humain. Nous devrions être familiarisés avec ce moment de l'histoire, nous qui possédons en Molière l'exemple même d'un théâtre où la Nature est précisément un compromis d'essence humaine et de condition sociale.

Ce thème de l'objet est très important, et il n'est certes pas inconscient chez Visconti qui en a parlé lui-même dans l'interview qu'il a donné à *Bref* : partout où il est présent, chez Tchekov, chez Brecht, chez l'Adamov du *Ping-Pong*, nous avons affaire à un théâtre de la médiatisation, c'est-à-dire à un art où le réel, loin d'être le signe d'une essence, est l'obstacle même à travers lequel l'homme se fait.

Mais notre critique n'aime guère ce théâtre de l'objet : ou bien elle le nie (elle ne veut pas voir que chez Brecht, l'objet est fondamental, ce qui lui permet, dans le meilleur cas, de nier toute différence entre Brecht et le Théâtre Eternel), ou bien elle le sublime : il lui fallait à tout prix que l'appareil à sous du *Ping-Pong* fût autre chose, bien plus qu'un appareil à sous. C'est qu'elle ne veut à aucun prix d'un théâtre réaliste : elle ne tolère le réel que sous la forme du symbole, elle veut toujours que derrière la matière, il y ait l'Esprit, que derrière l'Histoire, il y ait l'Eternité, que derrière les situations humaines, il y ait la Nature : elle ne veut pas d'un homme qui se fait, elle veut un homme tout fait. Voilà pourquoi elle réserve ses louanges aux *Locandiera* françaises, irréalisées par une pure rhétorique de l'italianité ; et voilà pourquoi Visconti l'a déçue : elle n'a pu spiritualiser sa *Locandiera*, l'évaporer dans l'irresponsabilité, d'un jeu : quelque chose, dans ce spectacle, lui a résisté, qui fait précisément son prix : son réalisme.

Roland Barthes (Théâtre Populaire, N° 20, 1-9-1956.)

LES FILMS : TEXTES ET CRITIQUES

OSSESSIONE

NAISSANCE D'UN STYLE

par Antonio Pietrangeli

Devant un distributeur d'essence dressé le long de la route comme un poteau frontière, un long travelling à la Renoir s'immobilise. Et soudain par une rupture lyrique, si soudaine qu'elle coupe le souffle, un envol de la caméra sert à introduire royalement dans l'histoire un nouveau personnage, un personnage bien à nous, un personnage encore sans visage, avec son maillot démaillé sur sa peau halée, avec l'allure vannée et hésitante d'un homme qui se dérouille les jambes après un long sommeil dans un camion. Comme un chien errant, mais avec une ferme résolution, ce personnage encore sans nom entrainé dans l'aventure. Allons-nous baptiser nous-mêmes le Gino d'Ossejone ? Nous pouvons l'appeler, voulez-vous, le néo-réalisme italien.

Ferrare, ses places et ses rues grouillantes ou désertes, Ancône et sa foire de San Ciriaco, le Pô et ses grèves sablonneuses, un paysage que sillone le réseau des routes parcourues par la racaille des autos et des hommes... Là, pour certains, un poste à essence peut devenir borne et perspective ; une auberge, une guinguette perdue peut contenir, pour les gens du peuple, l'enfer et le paradis.

Sur ce décor se silhouettent avec leur pathétique présence irrémédiable, les marchands ambulants et les mécanos, les prostituées et les garçons d'auberge qui apportent avec une existence pleine de naturel, les innocentes exubérances populaires, l'ineffable générosité naturelle au peuple, les obsédants instincts des violentes amours prolétariennes, les colères élémentaires, les désastres de la chair.

Ces créatures pures, sans péché jusque dans le halo du mal, de la passion, de la trahison ou du crime, une juste pitié les entoure et les protège, qui rachète leurs péchés désespérés. Cette pitié n'est pas commisération qui rabaisse la pauvreté au niveau de la désolation, c'est une compassion véhémement, chaude, convaincue, faite de sympathie et de compréhension humaine, jaillissant dans une douloureuse et harassante quête de la vérité.

...Dans chaque image de son film, Visconti plonge ses personnages dans une ambiance faite d'éléments essentiels. Leur « paysage » donnait son sens à une atmosphère, ou traduisait l'état d'âme d'un héros. Toujours ces éléments matérialisaient les plus

profonds mobiles de la trame dramatique en constituant des tableaux palpitants de la vie, ou en apportant une signification absolue, comparable à celle d'une gigantesque nature morte. Citons la séquence où Giovanna, après la fête, s'endort dans une cuisine encombrée de pastèques. Ou bien encore la scène, où Gino et l'espagnol parlent sous le tympan de l'église San Ciriaco, lumineusement auréolé de couvreurs, pareils à des anges ouvriers.

... Cette tendance à animer chaque détail de l'image, jusqu'à la faire devenir vibrante, est caractéristique du style de Luchino Visconti. C'est la vibration tendue et modulée de ce qui entoure les héros qui confère on ne sait quel rythme à l'image, et un tel relief symbolique à l'action.

(Publié par *La Revue du Cinéma*, N° 13, mai 1948. — La traduction reproduite ici est celle de G. SADOUL, *Hist. Gen. du C.*, t. VI, p. 115.)

TROIS VERSIONS D'UN ROMAN DE JAMES CAIN

par Jean-Georges Auriol

... Giovanna, la jeune aubergiste de Visconti, dépeignée, odorante, animale, est en même temps repoussante et irrésistible. Elle existe, avec sa fraîcheur et sa crasse, dans sa langueur qui devient vite exaspération sensuelle, sinon déjà voracité de mère. Elle brûle des ortels aux yeux, et tout le long de son corps mince qui serpente à chaque geste. Elle existe de tout son sang de belle chèvre noire. Et si son histoire et celle de son amant, et de son mari, reste basse, elle est aussi terriblement naturelle et touchante — c'est-à-dire que le film touche au vif du sujet au lieu de se tortiller autour.

C'est que, sur l'écran, c'est un véritable romancier qui exprime de lui le récit : non plus l'auteur du livre, mais le créateur de cette suite de scènes d'un réalisme qui accuse et relève le réel, d'images visuelles et sonores obsédantes qui substituent leurs couleurs contrastées à la grisaille de la réalité quotidienne. Peintre de la réalité, chercheur de faits vrais, collectionneur de notes justes, Visconti transfigure tout ce qu'il touche : acteurs, maisons, objets, lumière, poussière, qui deviennent éléments symboliques de son lyrisme personnel.

Massimo Girotti, plus sauvage que timide par regret de tromper son bienfaiteur, cache mal sa hardiesse de félin dès le premier regard qu'il pique entre les yeux et sous la vague robe de Clara Calamaï, — dans la locanda de la route de Ferrare où il entre par un après-midi torride.

Le film baigne dans une atmosphère épaisse et lourde qui retient les personnages comme dans un aquarium : le monde fermé où, maître chez lui, le réalisateur, peut-être obsédé aussi à sa façon, nous soumet en traits lancinants le cas qui l'intéresse.

Admirateur et même ancien collaborateur de Jean Renoir, Luchino Visconti a acquis une puissance descriptive d'écrivain réaliste et un pouvoir quasi-incantatoire d'artiste impressionniste. Dépassant les limites du naturalisme dans ses mises en scène théâtrales, il sait en même temps remodeler la pâte vivante de ses interprètes. Remarquable est l'exemple de la Calamaï, surtout pourvue d'éclat charnel

et actrice au registre limité qui, bientôt, ici, a l'air surprise au cœur de l'aventure qu'elle vit. On pourrait dire aussi que Visconti lui a repeint le visage s'il ne l'avait plutôt dépouillé de tout maquillage et dénudé. Ainsi cette face féminine luit-elle plus impudique qu'un corps offert.

De Renoir, le réalisateur italien a, d'autre part, appris à ne pas éviter les difficultés de technique artistique, mais à les attaquer de front, comme le sauveteur pénètre dans une fournaise. Dans la fournaise voluptueuse de son film, il n'avait pas — je crois — l'intention de sauver le couple. Pour des mobiles qui se révéleront plus nettement dans la suite de sa carrière, ou simplement pour prendre le moyen le plus efficace de s'exprimer, il aime le crime pour sa valeur esthétique ; et c'est sans doute ce qui l'a poussé à choisir le sujet de Cain. Il y trouva des êtres enchaînés à la fatalité de leurs désirs et de leurs impulsions et, au lieu de les laisser dans leur lointaine contrée d'origine, il les absorba pour les replacer autour de lui, dans la province italienne et au milieu d'un paysage déjà étouffant. Si, dans le film américain, les préparatifs des amants pour se débarrasser du mari sont plus ou moins risibles ou répugnants, nous sommes sensibles aux difficultés, aux hésitations, aux inquiétudes de la Giovanna et du Gino de la vallée du Pô parce que nous sommes introduits profondément dans leur intimité ; et nous n'avons pas envie de pouffer ni de partir en les voyant dépenser toute leur ingéniosité pour obtenir de la vie un droit qui leur est refusé par le destin et qu'ils tentent d'arracher, de leurs propres mains, avec le courage du désespoir, avec une espèce de misérable honnêteté dans la conviction.

Pitoyables à nos yeux, ils le sont eux-mêmes envers leur victime, moins dans leurs actes — il faut bien arriver à assommer le pauvre type — que dans leurs intentions de pauvres justiciers, résignés, par manque d'imagination, plutôt que résolus à l'assassinat. Leurs paroles sont souvent moins éloquentes que leurs gestes — toujours saisis à l'instant poignant, par une caméra attentive et féroce, dont Visconti s'est servi avec autant de liberté que d'une pince ou d'un pinceau. (...)

(*Revue du Cinéma*, n° 10, février 1948)

EN REVOYANT « OSSESSIONE »,

par René Gilson

OsSESSIONE, c'est d'abord, en 1942, la réinvention du pays et du paysage italien, dont témoignait aussi presque en même temps, Antonioni dans son premier documentaire *Gente Del Po*. Les personnages, par volonté esthétique et morale, ne sont jamais dissociés des lieux et du climat d'existence, du milieu physique et du cadre sociologique.

Frank et Cora, un vagabond américain et une femme perverse qui connaît le prix de son corps, ont disparu ; Gino et Giovanna, Bragana, « l'Espagnol » créé par Visconti, sont entièrement et profondément Italiens, parmi tout un menu peuple les environnant, nous aidant à les mieux comprendre, et que l'on voit vivre, sur la

Strada Nazionale ou les berges du fleuve, à l'auberge, dans les rues et sur les places d'Ancône et de Ferrare à la foire, au concours de « bel canto ». Ces personnages n'appartiennent plus qu'à Visconti et à la réalité totale de ce morceau d'Italie du Nord que l'auteur voit d'un regard semblable à celui que Renoir avait porté dans Toni sur un morceau de Provence et quelques êtres destinés à y travailler, aimer, souffrir et mourir. Sept ans après, la grande leçon de Toni — Visconti fut assistant de Renoir pour La partie de campagne et Les bas-fonds — est comprise, assimilée, par un tempérament artistique assez différent d'ailleurs, plus épique, tout attaché à la fois à la tradition réaliste littéraire italienne (Verga) et à la tradition italienne encore du « mélodramma » et de l'opéra.

(...) Ainsi Visconti fut conduit tout naturellement à une écriture basée souvent sur la profondeur de champ et surtout sur le mouvement de la caméra qui suit longtemps les personnages ; qualités d'écriture toutefois discrètes, car nous sommes loin de toute agressivité visuelle à la Welles. Evoquons quelques exemples, et choisissons les trois premiers dans l'admirable début du film. Au terme du long travelling d'ouverture où l'on voit défiler derrière le pare-brise du camion, la rive du fleuve, la route, la plaine et leurs horizontales, nous nous arrêtons devant l'auberge-poste d'essence d'où arrivera essoufflé le gros Bragana à l'appel des routiers. C'est par mouvement et non par un second plan monté, sans quitter le camion et les hommes, que nous découvrons Gino, passager clandestin, somnolent ; suit un autre mouvement et non un troisième plan, qui jetterait Gino brutalement devant la façade lépreuse de l'auberge, mais non plus un panoramique qui serait banal ici ou un travelling latéral injustifiable, un discret et nuancé mouvement d'élévation à la grue, par lequel la caméra reprend Gino dans son champ par-dessus le camion jusqu'au moment où il s'immobilise devant la maison. Depuis le moment où cherchant véritablement le personnage, la caméra prend Gino à l'arrière du camion, elle ne le quitte plus et son regard qui s'élève pour suivre l'homme a quelque chose d'inquiet, de chaleureux, une velléité tutélaire même. Seul ce mouvement pouvait exprimer cette sympathie, cet attachement et introduire, aussi, et déjà un premier et sourd élément de fatalité.

(...) A la fin de l'altercation entre Gino et « l'Espagnol » le dimanche de fête à l'auberge : au premier plan, « l'Espagnol » qui a un moment d'arrêt ambigu, vers qui pense-t-il se retourner ? Vers le policier en civil qu'il a deviné, vers Gino ? Il est à la jonction du chemin qui descend vers le fleuve et de la route. Juste derrière lui, à sa gauche, un groupe de paysannes, témoins intriguées mais placides de la scène, le policier, à sa droite, plus en retrait, mains dans les poches, retourné vers Gino, d'autres gens et, très au loin, un groupe sur la route. Le tiers de l'image en hauteur est encore occupé par la rive herbeuse, le fleuve, un îlot ou la rive d'en face, je ne sais, et le ciel, que rejoignent à la ligne d'horizon, la route et l'eau.

(...) Le premier jour, après l'amour, tandis que Giovana est cadrée, assise, affalée au bord du lit, puis debout, la fermeture-éclair de la jupe inélegamment restée ouverte, enfin plaquée contre le mur, en légère plongée, assise lasse, sur une chaise basse et racontant sa vie en gémissant, Gino accoudé à un bahut, lumineux, rayonnant, beau comme un dieu grec sous son maillot troué, pendant un instant n'entend plus la femme, ne la voit plus, et écoute

« le bruit de la mer » au fond d'un coquillage qu'il porte à l'oreille. Ce sera le premier appel de la liberté, le second sera « l'Espagnol », après le départ manqué de Gino et Giovanna, où l'on voit sur la route retrouvée, Gino marchant à grands pas allègres, jouant de l'harmonica, et Giovanna trotinant péniblement à dix mètres derrière lui. Tous les cadrages consacrés à Gino et à « l'Espagnol » seront beaux et exaltants : c'est leur arrivée à Ancône et tout un magnifique horizon derrière eux, c'est leur conversation assis sur un parapet alors que le reste de l'image est splendidement occupé par la cathédrale San Ciriaco sur les toits de laquelle des ouvriers-couvreurs travaillent dans la lumière. Certes, cette rencontre des deux hommes à un sens second et discret : la scène de la chambre entre les deux hommes et le regard que « l'Espagnol » porte sur le dos nu de Gino couché est éloquent. Je défie pourtant tout spectateur de goût, d'avoir le moindre rire entendu devant le visage et le regard de ce personnage à ce moment-là. Tout à la fin, Gino et Giovanna en fuite, s'étant attardés à s'aimer sur un îlot sableux du fleuve, le cadrage est à la fois nu et accablant, nudité de l'étendue sablonneuse, ciel immense, bas et lourd. Etres frustrés, démunis, Gino et Giovanna, pris au piège de la passion, sont allés à leur perte, avec la naïveté et la maladresse des humbles. La tragédie s'est accomplie.

(Cinéma 59, N° 41, Novembre-Décembre)

LA TERRA TREMA

Extraits : LA PRISE DE CONSCIENCE

Sc. xxiii. Sur la mer. Extérieur. Nuit.

85. — Barques sur la mer. Passe un groupe de barques éclairées. Appels et cris. La caméra, sur une barque, avance jusqu'à cadrer la barque des Valastro, qui est à côté d'une autre embarcation sur laquelle se trouve Bandiera.

On commence à entendre une discussion, d'abord inintelligible, de laquelle ensuite se détachent les voix d'Antonio et de Bandiera.

86. — Sur la barque des Valastro. Vanni, à gauche de profil, ravaude un filet, Antonio est assis et, fumant un mégot, se retourne vers ses frères et les autres pêcheurs, continuant son propos.

Antonio : *C'est inutile de vous crever. La mer est à sec, et la nuit est noire. Nous sommes trop dans la barque ; il n'y a rien à faire. Même si on travaillait tous ensemble... La mer de Trezza devrait être aussi grande que Catane !*

Cola : *Ah ! oui ? Qu'est-ce qu'il faudrait, alors ? Les pêcheurs de Trezza auraient pu s'y mirer !*

87. Contre-champ du précédent. Le grand-père, avec Cola à côté de lui. Vanni est en premier plan et écoute le grand-père.

Grand-père : *C'est la mer que Dieu nous a donnée, et nous devons nous en contenter.*

88. Antonio, jetant sa cigarette :

Antonio : *Oui, grand-père. Dieu nous a donné ce bout de mer, sauf les récifs... posant la main sur le bord de la barque :*

... et il nous a donné aussi ces barques... avec lesquelles on ne peut aller bien loin... pourtant, grand-père, il ne nous pas inventé ces mercantis qui toujours nous dépouillent, nous les pêcheurs !

89. Comme le 87. Le grand-père, Cola et Vanni : derrière eux, les rameurs mangent.

Grand-père : *Giovanni, passe-moi le panier à pain.*

Le gamin avance jusqu'au premier plan, et retourne en arrière avec le panier. Cola boit un coup de vin, puis se retourne vers Antonio.

Cola : *Je vois ce que veut dire grand-père : quand quelque chose ne va pas, inutile de donner la faute aux autres.*

Il pose la bouteille et se retourne vers le vieux.

Cola : *Pourtant, grand-père, vous avez trop de confiance dans les hommes... vous croyez que les autres sont aussi honnêtes que vous...*

90. La barque de Valastro : au fond, à la proue, Antonio se retourne vers le grand-père.

Antonio : *Oui, c'est bien ça : ça me dégoûte de voir quelque chose d'aussi dégueulasse ; qu'ils s'enrichissent rien que sur notre dos !*

Peppino, off : *Jeunes gens, ce sont les conventions...*

91. Sur la barque des Bandiera : le vieux Peppino continue de parler en ramant.

Peppino : *Vous bavardez, mais le poisson faut le sortir de force !*

92. Contre-champ du précédent. Bandiera intervient. En premier plan à gauche, il y a un gamin qui mange. Au fond, Antonio sur sa barque.

Bandiera : *Eh ! de force, jusqu'à un certain point ! De force, jusqu'à ce que vous alliez vous, les vieux, le vendre ! Pour vous, ça finit qu'ils vous font toujours passer par où ils veulent !*

Puis, il se retourne vers Antonio qui écoute, de sa barque :

Bandiera : *C'est pas vrai, ce que je dis là, 'Ntoni ?*

93. La barque des Valastro, vue de la barque des Bandiera : au premier plan, le gamin de l'image précédente, qui continue à manger. Le grand-père se retourne vers Bandiera, agitant la main.

Grand-père : *Il ne faut pas parler comme ça, Bandiera !*

Le gamin : *Vous, vous êtes trop bon !*

94. Le vieux Peppino continue à ramer.

Peppino : *Vous causez, vous causez, et vous nous attrapez toujours, nous les vieux. Au lieu d'attraper les vieux, pourquoi vous y allez pas, vous, sur le môle ? Voyons de quoi vous savez faire !*

95. Cola se retourne vers Peppino ; au fond, le grand-père.

Cola : *Oncle Peppino, il ne faut pas vous vexer si on vous dit quelque chose. Vous savez comment on est, nous les jeunes. Sur les injustices on veut mettre le doigt... comme Saint Thomas. Donc, si le grand-père nous le permet, demain matin nous irons, nous, sur le môle !*

Grand-père : *Moi, depuis que je suis né, je n'ai jamais vu ça : que les jeunes se mettent à faire le travail des vieux. Mais allez-y, si vous voulez y aller : mais attention, ils ont toujours raison.*

Panoramique de gauche à droite, jusqu'à cadrer aussi la barque des Bandiera : celui-ci se tourne vers le grand-père, puis vers les autres.

Bandiera : *Vous voyez l'oncle Vanni ? C'est une satisfaction que nous lui enlevons. Et vous, votre avis ? Qu'est-ce que vous en dites ?*

Une voix : *Les gars, je suis toujours d'accord.*

D'autres voix, l'une après l'autre : *Moi aussi, moi aussi, je suis d'accord !*

Un gamin : *Sûr que pour un truc comme ça on est tous d'accord !*

96. Alfio, à côté des deux rameurs, se lève d'un coup en criant :

Alfio : *Je suis d'accord aussi !*

Les autres rient.

97. Les deux barques, côte à côte. Tous les hommes rient, à la réplique d'Alfio. Rires.

Fondu enchaîné.

Sc. xxiv. La plage. Extérieur. Aube.

98. Panoramique de droite à gauche sur la mer, de la plage. Les barques éclairées rentrent de la pêche nocturne.

Cris et hurlements ; vers la fin, carillon de cloches.

Fondu au noir.

Ouverture en fondu.

Sc. xxv. Plage. Extérieur. Matin.

99. Au milieu d'un groupe de pêcheurs et marchands, Antonio débat la vente du poisson. À côté de lui est Maccherone.

Antonio : *Maccherone, regarde combien il y a de poissons dans la balance.*

Maccherone traverse le champ et obéit : panoramique de gauche à droite jusqu'à cadrer aussi Lorenzo, qui commence à s'en prendre à Antonio.

Lorenzo : *C'est ça, ta bonne camelote, 'Ntoni ? Six kilos ; combien me donnez-vous ?*

Antonio : *Je te donnerai ce que je dis, moi ! Pour cinq kilos !*

Lorenzo : *Et pourquoi justement cinq kilos ?*

Antonio : *Parce qu'il y a cinq kilos !*
Lorenzo : *Eh bien ! allons-y, va pour cinq kilos. Combien vous me donnez. Il y a cinq kilos.*

Un marchand : *Quatre cents.*

Lorenzo : *Quatre cents... quatre cents... dix lire... quatre cent dix... quinze... quinze...*

Le panoramique continue à droite, jusqu'à Cola et un des siens, qui lui dit quelque chose à l'oreille. Cela avance jusqu'en premier plan.

100. Cola avance en écartant la foule, et s'arrête dans un autre groupe.

Discussions et cris inintelligibles.

De dos à gauche, Raimondo agite quelques poissons en criant, puis les jette à terre.

101. Contre-champ du précédent : enchaîné sur le mouvement. Raimondo, dans le groupe des pêcheurs, jette à terre les poissons et continue à crier.

Raimondo : *Soixante-quinze... soixante-quinze... quatre-vingt... quatre-vingt-cinq...*

Panoramique de gauche à droite sur le groupe de pêcheurs et de marchands de poissons qui discutent avec animation.

Discussions et cris inintelligibles.

102. Groupes divers qui discutent, au fond la mer, avec les récifs au loin.

103. Antonio et Lorenzo.

Lorenzo : *Quatre cent vingt liras... Quatre cent vingt-cinq... Quatre cent vingt-cinq liras... Quatre cent vingt-cinq liras... Quatre cent vingt-cinq liras...*

Lorenzo acquiesce d'un air rusé pendant qu'un collègue lui murmure quelque chose à l'oreille. Antonio suit ce jeu d'un oeil torve, puis l'attrape par le revers de sa veste en criant :

Antonio : *Lorenzo, arrête la vente !*

Pendant que Lorenzo essaye de le retenir, Antonio, comme une furie, s'éloigne en se frayant un passage dans la foule, sortant du champ à gauche.

104. Antonio, entrant dans le champ à droite, saisit une balance pleine de poissons et, versant par terre le contenu, se met à crier :

Antonio : *Les gars, écoutez-moi, tous !*

Lorenzo cherche à le rejoindre, mais les autres pêcheurs le retiennent.

Lorenzo : *Ma balance ! Ma balance !*

Antonio, suivi en panoramique de droite à gauche, court vers le rocher et agite la balance en l'air, continuant de crier.

Les paroles de Antonio sont recouvertes par les cris de tout le monde.

105. Empoignade entre marchand et pêcheurs. Jusqu'aux gamins qui s'agrippent aux grands, cherchant à secourir ceux des leurs qui ont le dessous.

Cris inintelligibles.

106. Antonio, agitant en l'air la balance, continue à crier.

Antonio : *Qu'attendons-nous pour nous révolter ? Regardez ce que j'en fais, de ces balances de Judas ! Je les jous à l'eau !*

Et jette la balance à la mer.

107. Plongée ; enchaîné sur le mouvement. Antonio, sur le rocher, jette la balance à la mer, pendant que Lorenzo, entrant dans le champ à droite, arrive sur lui. Les deux luttent sur le rocher, pendant que les autres pêcheurs et marchands, entrant dans le champ par la droite, s'attrapent de la même façon.

108. La plage, avec quelques maisons dans le fond. Les paysans s'aperçoivent de ce qui se passe et arrivent eux aussi.

Pendant toute la scène, on continue d'entendre les voix des gens qui se battent.

109. Sur les rochers les gens continuent à se battre ; quelqu'un se jette à l'eau, tout de suite suivi par son adversaire, et cherche refuge vers la plage. Panoramique de droite à gauche.

110. Panoramique sur quelques groupes en pleine bagarre : parmi les pêcheurs on reconnaît Bandiera.

111. Contre-plongée. Tandis que d'autres marchands cherchent à l'en empêcher, un pêcheur, ayant saisi une autre balance, la jette à l'eau.

Hurllements divers et paroles inintelligibles.

(Extraits de *Bianco e Nero*, an. XIII, nos 2-3, fév.-mars 1951)

UNE CHRONIQUE DE LA MISERE

par Karel Reisz

L'extrême misère et la lutte que mènent les hommes pour en sortir est l'un des thèmes les plus difficiles à porter à l'écran. Un tel sujet implique d'abord que scénariste et metteur en scène se détachent de leur propre milieu social pour faire un film, en quelque sorte, « de l'extérieur ». Le metteur en scène risque de rester trop loin de son sujet s'il ne peut jamais saisir subjectivement les effets de la faim et de la misère : *La Ligne Générale* est un exemple probant, où le manque de compréhension, sur le plan émotif de son sujet par Eisenstein crée une atmosphère au ton plutôt protecteur et même désinvolte. Une autre cause d'échec consiste à trop enjoliver, à figoler le sujet : l'utilisation d'un style pittoresque, inadéquat, comme dans *L'homme d'Aran* et, d'une façon assez différente dans *Le moulin du Pô* de Lattuada donne un côté « paysan pittoresque » à la misère, proche d'une sophistication immotivée. Enfin une autre difficulté réside dans la tendance à représenter, à tort, le travail à la campagne, dont le rythme est lent et monotone, par un scénario trop fertile en incidents.

Dans *La terre tremble* Luchino Visconti évite tous ces pièges par un style qui, en dépit de l'importance constante accordée aux valeurs pittoresques, demeure impitoyablement réaliste. (...) Le film est traité dans un style délibérément lent et sombre. A l'origine, il durait près de trois heures, mais la version raccourcie (à peu près 110 mn) est une suite d'incidents contés dans un style narratif peu rapide, caractéristique du film.

Les séquences tragiques de la fin sont presque uniquement des passages d'observation lents et sans dialogues : Toni met un pull-over en haillons et mangé des mites ; sa mère et sa sœur, silencieusement, passivement, emballent ce qui leur reste. Toni explique à un enfant curieux, son ami, qu'il espérait venir en aide à tout le village et non seulement à lui-même ; ceux de la famille qui restent se déplacent autour d'eux avec leur chagrin silencieux, étroitement et tendrement préoccupés par les seuls biens qu'il leur reste : leurs jeunes enfants. La dernière note est celle d'un désespoir intense, uniquement atténué parce que nous savons que Toni est parti travailler et que la famille ne mourra pas de faim. Amer

et humilié, obligé d'accepter l'échec complet de sa tentative pour se soustraire avec sa famille à la pression exercée sur eux par les marchands, Toni retourne travailler...

Visconti aborde ce thème fort difficile avec une objectivité chaleureuse, bien que pessimiste. Il ne fait aucune tentative pour forcer la note, pour donner un ton dramatique à des situations qui n'en n'auraient pas dans la réalité. Il a avec la famille des rapports de sympathie, pas du tout de sentiment.

Même le jeune marchand « méchant », incertain, impitoyable n'est jamais caricaturé. Plus qu'une connaissance consciente de l'instant dramatique à son paroxysme, c'est une façon de sentir très pénétrante qui domine son style. Ferme, bien observée, et magnifiquement composée (sauf dans quelques cas où cela est fait trop sciemment) la mise en scène de Visconti est celle d'un observateur qui ressent et qui participe. La scène d'amour entre Toni et une fille du village stupide et sensuelle, celle du flirt entre la sœur aînée et un maçon enjoué et qui ne comprend rien, la scène finale de l'humiliation de Toni — toutes sont réalisées avec une chaleur et une compréhension qui leur confèrent une perfection simple, authentique (....).

Il faut également remarquer que Visconti a volontairement conçu ses situations de façon que les acteurs non-professionnels n'aient à exprimer que des sentiments qui leur soient entièrement naturels. Là où il a réussi en procédant de cette façon, la grâce naturelle et la beauté des acteurs parlent avec une éloquence spontanée. Cependant, quelques scènes plus élaborées, par exemple celle de la querelle entre les deux sœurs, sont trop fournies en détails pour convaincre pleinement. (...)

On peut faire des restrictions plus sérieuses quant à la façon dont Visconti a généralement traité son thème. Il s'est servi de grandes douleurs pour parvenir à une complète authenticité et il n'a tenu aucun compte de la construction dramatique, par goût des incidents ou de la logique implacable et conforme à la réalité du développement de son histoire. Cela a pour conséquence de rendre le film un peu trop lent, un peu trop épuisant. On peut se demander si en obéissant jusqu'à ce point aux exigences du réalisme, le metteur en scène ne perd pas finalement la maîtrise de son sujet et amoindrit de cette façon, indirectement, la portée de son film. Contrairement aux Raisins de la colère, il n'y a pas de variations habiles dans la tension dramatique, il n'y a aucun « pathos » contrôlé avec subtilité. Les scènes ont la résonance authentique de la vie réelle mais, et c'est sans aucun doute l'intention de Visconti, elles sont marquées de sa dispersion, de ses moments d'ennui qui ne signifient rien. Ce film est une chronique profondément sentie et racontée plutôt qu'une œuvre artistique accomplie...

(Séquence, N° 12, automne 1950.)

UN CLASSIQUE

par Alain Tanner

La Terre Tremble appartient à cette catégorie de films dont les innovations frappent tellement qu'elles exigent, en un certain sens, le recul du temps. Il y a près de dix ans que Visconti produisit cette œuvre, et pourtant, il semble encore trop tôt pour prononcer

quoi que ce soit qui ressemble à un jugement définitif. Il faut, néanmoins, reconnaître qu'une époque définie du néo-réalisme est maintenant terminée, quelles qu'en soient les raisons. La Terre Tremble appartient à une période désormais révolue, mais il vaut la peine de s'y replonger, car les thèmes et méthodes des réalisateurs néo-réalistes restent aussi défendables maintenant qu'ils l'étaient il y a dix ans.

Avec La Terre Tremble, Visconti pousse l'approche néo-réaliste d'un sujet dans ses développements extrêmes. Les acteurs, le rôle qu'ils jouent, les lieux qu'ils habitent, tout l'arrière plan social qui motive leurs actes, se départent difficilement de la réalité.

Le même caractère apparaît dans le domaine purement technique au moins en ce qui concerne le rythme propre intimé à l'œuvre. Cette extrême lenteur n'a pas pour unique objet de donner aux films son ampleur, son allure presque majestueuse. Il est possible que tel en soit le résultat effectif, mais son but premier est incontestablement de recréer le mouvement même de la vie, de donner au moindre geste la durée qui est la sienne et par là sa juste signification. Il ne faut pas cependant en déduire que le film est de style documentaire. La Terre Tremble n'est pas un documentaire romancé sur la vie des pêcheurs siciliens. Son allure lente, qui lui permet de fouiller les situations si profondément, répond aussi à une exigence de l'action, comme il apparaît surtout dans la seconde moitié du film, lorsque les accents lugubres de la musique semblent suggérer toute la pesanteur du temps, le fardeau écrasant du désespoir. Particulièrement remarquable est la longue et admirable scène, coupée dans la version italienne, de la conversation entre les deux frères avant le départ de Colas.

Visconti, c'est évident, ne s'intéresse pas seulement à la vie quotidienne du village, mais aussi à la situation morale et sociale des habitants de Trezza. Des activités concrètes comme la pêche sont à peine suggérées. Le retour harassé des hommes dans leurs foyers, leur visite au marché aux poissons pour voir ce que devient le fruit de leur labeur, sont exposés tout au long. De même, quand les Valastros et leurs amis salent leur poisson à eux pour la première fois, l'accent est mis sur leur joie et leur exultation plutôt que sur le travail lui-même.

Cette méthode qui consiste à permettre aux actions de se développer suivant leur rythme naturel, plutôt qu'à les fractionner pour les reconstruire en intérieur, montre aussi combien le réalisateur contrôle solidement les sentiments qu'il veut exprimer. Il ne permet jamais à l'émotion de se donner libre cours ; il rejette les trucs grâce auxquels le cinéma rend habituellement l'intensité de l'émotion et la précision technique préparatoire qui la sous-entend. Notre sentimentalité est rigoureusement exclue, et le film s'adresse sans cesse à l'esprit plutôt qu'au cœur — ceci, entre parenthèses, se remarque plus particulièrement dans le scénario, totalement dépourvu de personnages, de marchands et d'exploiteurs — Visconti ne met pas en scène une anecdote sans passion : il peint une fresque sociale sur une grande échelle. La passion est là certes, mais elle est idée plus qu'elle ne s'exprime, et si le film semble détaché, c'est que Visconti a pris ce recul d'un pas qui permet à l'artiste de voir son sujet sous son angle véritable. Le détachement atteint de fait ici à la maîtrise : la scène réelle est interprétée, afin de nous livrer son essence. Et le fait que presque tous les plans aient été tournés dans le cadre d'une com-

position esthétique ne signifie pas qu'il faille mettre l'accent sur un pittoresque négatif. Il contribue bien plutôt à nous révéler la qualité exacte des lieux et des gens. Dans chaque prise de vue, nous sentons la présence de l'homme — même dans celles, peu nombreuses, où, littéralement parlant, il est absent.

La revendication de grandeur de *La Terre Tremble* réside finalement dans une merveilleuse adaptation du fond et de la forme. Son thème, la leçon qu'enseigne à Ntoni l'expérience, est intégré à la réalité et trouve dans la réalité sa véritable justification historique. La forme du film est tout entière conçue dans le but d'exalter l'homme, sa fierté et son courage. Les visages et les objets, de tous les jours, dont Visconti trouve si bien la place exacte dans ses scènes, sont là à cause de la valeur qu'il leur attache. L'émotion qu'il réprime si soigneusement parcourt abondamment l'action de manière sous-jacente : ce n'est qu'en quittant la salle que l'on s'aperçoit de la profondeur de son émotion. Et le visage merveilleux de Ntoni reflète le désir de vivre, et de vivre dans la justice ; là réside l'esprit du film. C'est un de ces personnages qui illuminent l'histoire du cinéma.

(*Sight and Sound*, printemps 1957.)

« LA TERRE TREMBLE », HIER ET AUJOURD'HUI

par Oreste del Buono

Un film important, comme un livre important, n'est pas quelque chose d'inerte, d'inaccessible, de définitif. Il ne peut se résigner à un jugement peut-être hâtif, à une étiquette peut-être trop approximative. C'est un texte à reconsulter, à reprendre au fil des ans, à regarder d'un œil neuf, avec la sensibilité nouvelle qui dérive de plus d'expérience. Quand nous grandissons, grandissent aussi — ou plus exactement changent — nos lectures, s'instaurent des rapports différents, une dialectique différente entre images, paroles, conscience. Ne pas relire est une erreur de présomption trop grave, une erreur qui limite et appauvrit.

Ce fut presque par hasard que j'ai revu *La Terre Tremble*. Il y a pas mal d'années, je n'avais pas aimé ce film. Dès l'image initiale. Peut-être même avant, si je veux être sincère. Il était facile alors, d'être léger dans la polémique, dans l'idée préconçue, même de bonne foi. La bonne foi de s'opposer à une rhétorique, à peine éclosée et déjà délayée, la sincère conviction que le cinéma néo-réaliste, au fond, n'inventait rien au pays du vérisme, la sincère conviction que trop de calculs, trop d'astuces, de machiavélismes de quatre sous se cachaient derrière le candide programme de raconter, d'interpréter directement la réalité. Trop facile. Ainsi, *La Terre Tremble*, je l'ai vue et ne l'ai pas vue. Je vis surtout la confirmation de mes soupçons. Si l'on veut lire un texte de la mauvaise façon, il n'y a pas de chef-d'œuvre qui résiste. Je pense, à toutes ces années, à l'irritation impatientement entretenue et questionneuse devant quiconque retenait les exemples évidents de l'esthétisme à tout prix, de l'irréductible banalité, de l'insupportable rhétorique du film de Visconti. Une sorte de chasse à l'erreur, avec le frisson et la satisfaction à chaque découverte. Ce fut presque un

hasard qui me fit revoir *La Terre Tremble* après tant d'années, les perspectives s'étant stabilisées. Un heureux hasard. Parce qu'ainsi j'ai pu comprendre combien le film de Visconti compte en soi et pour soi, combien il peut compter dans les rapports avec la culture italienne.

Ce fut une émotion si étrange, si douce, si violente. S'asseoir dans la salle où l'on reprojetait tous les films qui avaient obtenu le « ruban d'argent » et constater comment mes vieilles opinions étaient défaits par chaque image, par chaque mot de *La Terre Tremble*. Banalité, rhétorique, néo-réalisme, qu'est-ce que venaient faire ces mots, ces abstractions, avec le flot de vie qui courait, se gonflait, se répandait sur l'écran ? Mon jugement, l'étiquette que je collais, il y a tant d'années, devenaient inadéquats, ridicules, puérils, inavouables. C'est justement pour ça que j'ai écrit cette petite note. A peine une ébauche de confession. Visconti est tout simplement le plus grand romancier que nous, Italiens, ayons eu en ce siècle. Le plus inspiré, le plus robuste. Un heureux découvreur, un créateur invincible. Ses personnages comme ses paysages ont la véhémence de la vie même. Justement parce qu'il les a élaborés, construits avec une application, un souci de détail, une recherche artistique vraiment féroce. Visconti n'a jamais été « néo-réaliste ». Il n'a jamais été hasardeux, il ne s'est jamais abandonné à l'imprévu. Il a toujours dominé sa propre matière.

La Terre Tremble a grandi en nous pendant que nous grandissons. Maintenant nous apparaît un texte si riche, si prodigieusement riche, que nous rouverons *I Malavoglia* pour comparer. Non pour l'habituelle comparaison pédante. Mais pour une impossible comparaison, pour une improbable épreuve de valeurs. Ce n'est que maintenant que j'ai pu comprendre quel énorme cadeau Visconti a fait à la culture italienne avec *La Terre Tremble* maintenant qu'il semble lui-même avoir limité sa propre vision avec le film pourtant parfait, très beau, *Nuits Blanches*. Pour *La Terre Tremble*, il n'y a pas à parler de beauté, mais de grandeur, d'authentique grandeur. C'est la grande occasion offerte par Visconti à l'art romanesque contemporain, pas seulement italien, pour devenir vraiment digne de son nom. *La Terre Tremble*, plus *Sensco*, quel romancier a fait plus en ce siècle ?

(*Cinema Nuovo*, N° 134, juillet-août 1958.)

insérée dans la chronique la plus vivace. Visconti arrive là aussi, comme dans *La Terre tremble*, à donner un jugement historique sur notre temps, élargissant la compréhension à laquelle il était arrivé avec le film précédent. Ce n'est pas seulement, dit-il, un problème de justice, de spoliation du travail, mais plus largement une destruction des valeurs individuelles, présente ainsi en Sicile comme à Rome, face à laquelle le repli de Maddalenna en elle-même, pour qu'au moins l'unité de sa famille ne soit pas détruite, est une défaite, l'unique défense qui lui reste. Ntoni, lui aussi, se serrait contre Mara, dans un embrassement fraternel plein de douleur, pendant que leur maison était estimée par les agents de la banque ; Ntoni, lui aussi, en présentant ses frères aux mareyeurs, revient pousser sa rame comme toujours.

Dans l'un ou l'autre cas il y a une conscience du monde, de soi-même et de ses propres forces. Mais avec *La Terre tremble* on arrivait à ce résultat sur les traces de Verga, en partant d'Acì Trezza, de la condition de tous les pêcheurs, et en considérant parmi eux icelle de Ntoni surtout ; dans *Bellissima* le chemin est inversé et parvient à découvrir des issues plus intérieures, sans pour cela diminuer l'ampleur du regard, indiquant les dimensions réelles, les réelles possibilités d'une femme italienne dans la société italienne.

(Il nuovo cinema italiano, pp. 282 sqq.)

UN SPECTACLE POPULAIRE

par P.-L. Thirard

(...) L'on sait les opinions de Visconti, et qu'elles sont des plus honorables. Cependant, comment analyser *Bellissima* ? Est-ce l'opposition entre le monde « artificiel » de Cinecittà et celui, « humble, sincère et pur » des grands immeubles populaires ? Faut-il, avec Giolio Cesare Castello, dire que Maddalena... « ayant pris conscience du caractère illusoire de ce monde d'évasion choisissait de rester fidèle à sa modeste et laborieuse origine » ? Vouloir à toute force mettre une telle « morale » dans *Bellissima* me semble périlleux. En effet, rien n'empêcherait alors, en prenant les choses par l'autre bout, de vitupérer dans le film un éloge de la résignation : la richesse, la bourgeoisie, le monde frelaté du cinéma, c'est de la pourriture. Vous, gens purs du petit peuple, n'avez pas à les envier. Restez à votre place. Interprétation qui sollicite un peu le film, certes, mais pas plus que l'autre. Et qui trouble plus : en effet, ce monde qui nous est dénoncé, c'est celui de Visconti ; pour tourner *Bellissima*, je suppose que Visconti a dû « diriger » — (faire crier, rire, dormir ou pleurer) — son interprète de sept ans. J'ignore s'il l'a choisie par voie de concours... Et cette « dénonciation » du cinéma-évasion par le moyen, justement, du cinéma, laisse une certaine gêne. Antonioni, dans *La Dame sans camélias* arrivait à un certain résultat en opposant, peut-être un peu artificiellement, un cinéma esthétiquement ambitieux et un cinéma vulgaire et commercial. Ici, rien de tel : l'équipe de Blasetti n'est ni plus méchante ni plus vulgaire qu'une autre (la « méchanceté » dont ils

BELLISSIMA

UNE ETAPE

par Edoardo Bruno

Bellissima brise, en un certain sens, la fausse tradition de Visconti réalisateur de ciné-clubs, redonne de l'air à un réalisateur qui a fait de l'air, du soleil, de la vie et de la lutte son monde poétique. Mais entendons-nous : *Bellissima* n'est pas *La Terre tremble*. Elle n'a pas ce souffle profond, cette force poétique, cette structure de roman. C'est presque une nouvelle, un petit film à la trame mince, dirigé par un réalisateur qui a de l'envergure. Un récit écrit par un romancier, avec les accents humain d'un personnage accompli, puis étouffé par trop de notations... Et cette *Cinecittà* vue à travers les studios et la poussière, avec la sueur de l'été, la confusion des ouvriers, la négligence des « artistes » toujours prêts à rire des misères des autres, a une valeur de témoignage et de polémique...

(Filmcritica, janvier 1952.)

CETTE FEMME DE NOTRE TEMPS

par Giuseppe Ferrara

...certes, *Bellissima* n'est pas une concession au désir de plaire. Au contraire, c'est l'élargissement du sens qu'avait pris son travail en Sicile (de *La Terre tremble*) demeuré sans son accomplissement final. « Il m'intéressait — dit Visconti à Gandin — de faire une expérience avec un personnage authentique, avec lequel je pourrais dire certaines choses plus intérieures et significatives. » Intentions qui ne se limitaient pas, comme on l'a cru de plusieurs côtés, à un « portrait de femme », mais qui descendaient, à travers le personnage, au pourquoi de son existence, à son fondement ethnique, en refusant de rien en cacher : sexualité, famille, résonances morales d'un désir ambitieux. « En fait le problème fondamental du film, dit Cintioli, est celui du mariage, sur la ligne : homme, femme, enfant, vu à travers tous les points de contact qu'il a avec la société. Et il est rare de rencontrer en ce sens des choses aussi sincères et fortes : jamais au cinéma ; et en littérature il faut relire certaines pages de Hemingway : le meilleur de *En avoir ou pas*, et certaines de Vittorini, dans *Conversations en Sicile*. »

Pour obtenir cela le réalisateur se servit non pas d'un seul, mais de deux forts brillants instruments cinématographiques : l'actrice Anna Magnani, et l'opérateur G. R. Aldo, dont l'apport est important chez Visconti... Ainsi, à travers la prise de conscience de la femme,

font preuve est inconsciente : en se moquant du bout d'essai de la gamine ils ignoraient la présence de la mère ; par ailleurs, l'élément douteux, le jeune assistant joué par Walter Chiari, est nettement désigné comme exceptionnel).

Il semble donc qu'il faille renoncer à dégager une « leçon morale » de *Bellissima*. Et tant pis pour la « cohérence du contenu » que les critiques italiens se plaisent à reconnaître (à introduire, au besoin) dans les films successifs de Visconti, n'y renonçant à regret que pour les très belles et « inclassables » *Nuits Blanches*, petite parenthèse d'esthète sur laquelle ils passent pudiquement, comme sur une incongruité.

La constance de Visconti est autre. Dans les multiples aspects (théâtre, cinéma, opéra, variétés) de son activité, ce monstre sacré du spectacle contemporain a toujours avoué, revendiqué une prédilection pour le mélodramma. Ce mot italien, plus fidèle à l'étymologie que son correspondant français, désigne non seulement le « mélo », mais aussi le drame musical. Et au cinéma, pour Visconti, *Bellissima* comme plus tard *Sensa*, sont des « mélodrames ». Il nous l'indique dès le générique, lorsque la musique joue du Donizetti ; et tout au long du film la partition de son habituel musicien Franco Mannino s'inspire des motifs de l'opéra.

Voilà pourquoi nous retrouvons ici, bien plus que des thèmes révolutionnaires, des thèmes de mélodrame : le cœur pur du peuple, l'amour maternel, etc...

Mais ayant adopté ce parti, voulant jouer le jeu à fond, Visconti n'a fait aucune concession. Le néoréalisme (*Bellissima* date de 1951) ne lui fournira qu'une certaine ambiance. Loin de rechercher, comme pour *La Terre tremble*, le jeu non-professionnel, il prend Anna Magnani et la déchaîne. Le film est supporté à bout de bras, tout au long, par elle. Les sous-titres s'essouffent à suivre le flot de sa faconde romaine (une version doublée est impensable). C'est vraiment la « prima donna », la première femme, le grand premier rôle féminin du spectacle « mélodramatique ». Il transforme les autres locataires de l'immeuble populaire, troupeau de grasses matrones, en une sorte de chœur antique et jacassant, il ne recule jamais devant la « figure pittoresque » (par exemple, la directrice du cours de danse, la couturière qui fait la robe de Maria), non plus que devant les plus gros effets pour émouvoir (mère en larmes, serrant son enfant...) et le plus souvent, ça marche, on se laisse emporter par le flot, par le rythme endiablé de l'aventure.

Bellissima n'est pas une œuvre comme *La Terre tremble* ou *Rocco*, romanesque, pétrie de conscience, c'est un « spectacle populaire » au sens plein, que Visconti a réalisé, sans penser déchoir, en adoptant toutes les conventions d'un genre qu'il aime.

(Les Lettres Françaises, 26 avril 61, N° 872.)

SENSO

Extraits : LA DENONCIATION ET L'EXECUTION

Livia avance dans une rue de Vérone, longeant un haut mur. Bruits, pas, rumeurs métalliques. Lent panoramique à droite. Livia croise un groupe de cinq Autrichiens ivres, qui viennent à sa rencontre en chantant. Rires. L'un d'eux l'attrape par le bras. Livia se dégage et court vers le fond de la rue.
(Fondu enchaîné).

Livia continue de marcher (de dos). Les Autrichiens ivres rient, grimacent, brocardent. De temps en temps l'un attrape une femme, la serre, l'embrasse. Chacun entraîne une femme dans une maison. Un soldat tente un instant d'arrêter Livia, mais renonce tout de suite.

Livia s'appuie au mur qui sert de parapet à l'escalier par où on accède à la maison ; la maison où entrent, d'où sortent les soldats et les femmes.

(Fondu enchaîné).

Une rue de Vérone vue dans sa longueur du côté où il y a la façade du bâtiment du Commandement autrichien. Livia, brisée, s'appuie à un reverbère, puis, à pas décidés, elle se dirige vers l'entrée du Commandement.

(Fondu enchaîné).

Livia entre dans le salon central du Commandement. Un panoramique à gauche l'accompagne, pendant qu'un soldat la fait asseoir sur un fauteuil au fond de la salle, et décrit l'ambiance. Pendant qu'un officier autrichien lit à haute voix le bulletin de victoire de Custozza, quelques-uns écrivent autour d'une grande table centrale. Bruit de papier.

Livia, semblant toujours plus lasse, essaie d'une main de ranger ses cheveux. Off, continue la lecture du bulletin.

(Fondu enchaîné).

Livia s'avance comme une automate, au bureau du Général.

Livia : *Je suis venue accomplir mon devoir de fidèle sujette.*

Général (off) : *Ah ! madame la comtesse est autrichienne ?*

Livia fait signe, de la tête, que non :

Livia : *Vénitienne.*

Le Général, au-delà du bureau, debout, et Livia (presque de dos) face à lui. Le général, presque déçu, s'assied et fixe Livia.

La camera, de derrière le bureau, cadre à gauche les mains du Général sur la table et Livia devant, qui extrait de son sac une lettre chiffonnée et la jette sur la table. (Bruit de papier).

Livia : *Voilà.*

Les mains du Général prennent la lettre et la déplient.

Le Général parcourt la lettre rapidement.

Général : *Je ne comprends pas... La lettre vous est adressée ?*

On devine un signe d'acquiescement de Livia. Le Général met ses lunettes, lit de nouveau les premières lignes, et après avoir enlevé ses

lunettes, regarde de nouveau, très sérieusement, vers Livia. Il se lève soudain et (panoramique à gauche) va fermer la porte, à travers laquelle on voyait une table, avec autour des gens. Puis il se tourne vers Livia avec dureté.

Général : *Eh bien, je suis pressé, faites vite !*

Il s'approche de la femme (panoramique à droite) qui apparaît dans le plan. (Début de la musique).

Livia : *La lettre est de Franz Mahler, du 3^e Régiment d'Artillerie.*

Général : *Et puis ?*

Livia : *La lettre est claire. Il s'est fait porter malade, payant des médecins. Il a déserté sur le champ de bataille.*

Général : *Ah ! j'ai compris ! Le lieutenant a été votre amant, et maintenant vous vous vengez en le faisant fusiller ! Pensez-y, comtesse ! La délation est une infamie ! Ce que vous faites c'est un assassinat !*

Livia ferme les yeux, touchée par les mots du Général. Mais elle continue à se taire. Le Général pose avec violence la lettre sur la table et, se tournant vers la porte, crie :

Général : *Lieutenant Schneider !*

Livia va pour sortir, pendant que derrière elle le Général la suit du regard. Arrivée à la porte qui donne sur le salon central, Livia s'appuie au battant comme pour reprendre des forces, puis se retourne légèrement vers le Général :

Livia : *Monsieur le Général, faites votre devoir.*

Entre dans le champ le lieutenant Schneider, il s'arrête, attentif, devant le Général. (Bruit de porte. Fin de la musique, pas. Claquement de talons).

Général : *Begleiten Sie die Dame hinaus !*

Le lieutenant se tourne pour obéir. (Pas).

(Fondu enchaîné).

Le grand escalier de l'édifice, en plongée. (Bruit). Allées et venues de soldats et d'officiers autrichiens. Livia descend lentement l'escalier. On entend les ordres criés :

Officier : *Sorgen Sie für die sofortige Durchführung dieses Befehls !*

A la balustrade en haut apparaît l'officier qui a lancé l'ordre et qui continue à crier :

Officier : *Ausserste Dringlichkeit geboten ! Haben Sie verstanden ? Ausserste Dringlichkeit !*

Le grand escalier, en contreplongée ; pendant que Livia continue de descendre lentement, elle est dépassée par l'officier qui a en main l'ordre d'exécution pour Mahler.

Officier : *Sofortige Durchführung !*

Sous-officier : *Offiziersbefehl ! Befehl ! Sofort verhaften Oberleutnant Franz Mahler, wohnhaft Sant Stephanstrasse hundertsiebenundvierzig !*

Lent panoramique descendant à gauche. Livia arrive jusqu'à la grande porte d'entrée. Elle sort sous le portique, où se réunit, aux ordres du sous-officier, un peloton d'hommes.

Officier de service (off) : *Leutnant Pirk !*

Sous-Lieutenant Pirk (off) : *Jawohl !*

Officier de service (off) : *Sofort Franz Mahler Stephanstrasse hundertsiebenundvierzig verhaften !*

Sous-Lieutenant Pirk (off) : *Zum Befehl !*

Le commandant du peloton donne différents ordres, que les hommes exécutent, se groupant par deux. Livia sort du champ à droite. Au premier plan, dans l'entrée, un soldat.

Soldat : *Kaporal Kramer !*

(Fondu enchaîné).

(Début musique). Une rue de Vérone. Livia continue à cheminer au hasard, croisant des soldats ivres, qui fêtent en chantant la victoire.

(Fondu enchaîné).

Une autre rue de Vérone : quelques soldats exultants tirent en l'air. Livia avance du fond, vacillant d'épuisement. Un travelling et un panoramique à gauche l'accompagnent pendant qu'elle longe un mur, survivant à sa douleur. Peut-être est-elle folle.

(Fin de la musique).

Livia : *Franz ! Fraaanz ! Fraaanz !*

Son ombre et l'écho de ses cris se perdent dans la nuit.

Le groupe autrichien désigné pour l'arrestation avance, traînant Franz qui couvre son visage de ses mains. Des soldats, torches en main, frayent la route.

Le peloton sort d'une arcade ; Franz se débat désespérément. (Début des roulements de tambours). Un soldat le frappe de sa crosse.

(Plongée). Franz, tenu à bras par deux soldats, qui le soulèvent presque, arrive en vacillant vers le lieu de l'exécution que décrit un panoramique à droite. A quelques mètres d'un mur le peloton d'exécution, déjà déployé, fusil à la main, exécute les ordres. La scène est éclairée par deux escouades de soldats avec des torches. Deux tambours font sinistrement retentir leurs instruments. Un prêtre attend le condamné.

La caméra cadre à gauche une partie d'une escouade avec les torches, à droite une partie du peloton d'exécution, au fond Franz Mahler, brusquement traîné contre le mur par deux soldats. Il est placé face au mur, on lui enlève son manteau, on le lie. Le prêtre lui donne l'absolution. Après quoi tous s'éloignent rapidement, pendant que la première ligne du peloton met un genou en terre et vise. (Chœur off.) Collé contre le mur il n'y a que Franz, comme on l'a laissé, presque comme un fantôme sans vie.

(Plongée). Le peloton d'exécution, de dos.

Le commandant : *Feuer !*

La décharge atteint Franz, qui tourne rapidement sur lui-même et s'écroule. (Fin des tambours). Un officier court constater sa mort, pendant que le peloton, de nouveau en ordre de marche, s'éloigne sous le commandement d'un officier. Les tambours accompagnent le pas cadencé des soldats. (Chœurs off. Début des tambours). Un groupe de soldats s'affairent autour du cadavre de Franz, le prennent, le traînent. Le champ reste vide. Fin des roulements de tambours. Début de la musique.

(Fin).

(D'après le livre de G.-B. Cavallero, édit. Cappelli, n° 2, 1955).

UNE ŒUVRE COMPLETE

par Charles Chaboud

Genève du film.

La nouvelle de Camillo Boito (1836-1914) ne dépasse pas une trentaine de pages. C'est le récit fait, 17 ans plus tard, par la comtesse Livia Serpieri, de son aventure avec le lieutenant autrichien Remigio Ruz. Chose importante : au moment où se déroule l'histoire, la comtesse a vingt-deux ans, deux ans de moins que son

amant. Si l'action est bien contemporaine de la bataille de Custoza, Livia n'est absolument pas une patriote, et le personnage d'Ussoni n'existe pas. Il s'agit de la liaison purement sensuelle de cette femme mariée à un homme trop vieux pour elle, avec un jeune officier séduisant, type de ce qu'on appelle l'homme à femmes.

La plus grande part du récit est consacrée à dépeindre la jalousie naissante de Livia et la scène où à Vérone elle est convaincue de la trahison de Rémigio. Mais alors que dans le film il y a confrontation de Franz et de Livia, elle assiste ici à une conversation qui l'éclaire sur les véritables sentiments de son amant. Elle décide de se venger, mais ne va dénoncer Rémigio, chose importante, que le lendemain. Puis elle veut le sauver, mais voyant sur le corps mort de Franz se jeter sa dernière maîtresse, sa jalousie est la plus forte, et elle a la bonne conscience d'une patriote qui a accompli un devoir difficile.

Ce qui attira Visconti vers cette sombre nouvelle de Boito fut, comme il le dit lui-même, le caractère « exceptionnel » de cette situation, des deux amants appartenant à des nations ennemies, en guerre l'une contre l'autre. Derrière ce récit, en apparence tout entier consacré à la peinture de la passion d'une jeune femme pleine de sens pour un « bel Adonis en tenue blanche », il a pressenti tout un drame historique et politique. C'est dans ce sens qu'il a voulu faire de la comtesse une patriote et qu'il a inventé le personnage du marquis Roberto Ussoni.

Dans une première adaptation de la nouvelle, l'action se déroulait selon le type de récit dit du retour en arrière (flash back). Le jour de la libération de Vérone, dans l'hôpital, Livia raconte à Roberto toute son aventure avec Franz. La manifestation patriotique et le défi de Roberto à Malher avait lieu, un peu comme chez Boito, sur une place publique. A La Fenice, où Livia rencontrait Franz pour la première fois, c'était seulement pour lui demander de renoncer au duel avec Roberto. A la fin, on voyait l'arrivée des troupes italiennes au milieu de l'enthousiasme populaire. Comme dans la nouvelle, la dénonciation avait lieu le lendemain seulement, et Livia cherchait à empêcher l'exécution. Franz mourait noblement, après s'être repenti.

Dans une seconde adaptation appelée : « Ouragan d'Été » s'opéra la réduction des souvenirs à une seule mémoire : celle de Livia. Ussoni perdit son rôle de confident. Le film commençait par la fin de l'exécution à laquelle assistait Livia. On voyait le corps de Franz à terre et Livia commençait à raconter. Elle avait connu cet homme, etc... Comme dans l'adaptation précédente, Franz dominait sa peur, refusait de solliciter sa grâce, et mourait bien. Cette nouvelle adaptation tendait à un dépouillement, à une simplification du travail précédent. De nombreux détails furent abandonnés (disputes entre Livia et son mari, prostituée rencontrée pendant la promenade nocturne de Livia et Franz, etc..).

Le dialogue de la scène de la chambre à Vérone fut changé, la « squaldrina » y participa. Il y a tout lieu de croire que cette scène fut mise définitivement au point pendant cette deuxième adaptation, à laquelle Visconti travailla seul avec Suso Cecchi d'Amico, et qu'il considère comme le scénario de base du film. La troisième adaptation ne concerne guère que la participation de Williams et de Bowles, et les modifications qui furent opérées en cours de tournage.

Bowles et Williams écrivirent les dialogues anglais de toutes

les scènes entre Livia et Franz. Ils tinrent compte naturellement des dialogues qui existaient déjà, mais ils écrivirent quelquefois des dialogues différents : ceux de la promenade dans Venise, la nuit, et ceux de la chambre de Livia et de Franz à Venise. Quelques répliques sont également de Williams et Bowles dans les scènes de Aldeno. (...)

Ceci n'est pas intéressant seulement pour éclairer un remarquable travail d'adaptation, mais pour comprendre les intentions de Visconti : il est clair que, par ces modifications, il a voulu mettre en rapport le drame passionnel avec une situation, un moment, une époque bien déterminés ; comme il a voulu aussi, en faisant de Livia une femme plus âgée et une patriote (ce qu'elle n'était pas chez Boito où elle épousait au contraire les idées collaboratrices de son mari) insister sur les contradictions qui peuvent exister entre des sentiments patriotiques, une attitude politique et le monde des sentiments personnels. Le personnage qu'il a le plus enrichi est surtout Franz Malher, dont il a fait, en partant du cynique jouisseur au petit pied de Boito, un véritable héros tragique.

La vie et la mort du lieutenant Malher

Avant d'en arriver à Franz, quelques mots sur Livia. Elle n'a jamais aimé son vieux mari, et sa ferveur patriotique résulte d'un ressentiment contre l'autorité de l'époux, précisément ami des Autrichiens. La pureté de son dévouement à la cause — qui apparaît pendant la manifestation à la Fenice — ne saurait souffrir de partage, ce qui exclut toute relation amoureuse et même d'amitié amoureuse, comme on l'a dit, avec son cousin. Elle n'éprouve pour lui, que de l'admiration, et seules les toutes jeunes filles ont l'habitude de confondre ce sentiment avec l'amour.

N'ayant jamais aimé, elle aura vite fait de comprendre, quand l'occasion se présentera, que l'amour est pour elle la chose la plus importante de la vie. Au jour du jugement dernier, quand le monde s'écroule, on peut toujours « rester embrassés, sans s'occuper de rien, ni du paradis ni de l'enfer ». Dès alors qu'elle aura reconnu ce qui est sa vérité, elle fera tout pour satisfaire sa passion et donnera de l'argent, comme le dit Franz, pour se payer « une heure d'amour ». Franz aura raison de lui faire remarquer qu'elle lui ressemble et qu'elle se moque au fond du « monde nouveau dont parle Ussoni ».

Pour Franz c'est autre chose : Si la vérité de Livia ne lui est révélée qu'à la fin, (l'accablante évolution plastique de ce personnage n'est pas le moindre intérêt du film), Franz, lui, se connaît dès le début et apparaît tout entier dès la première phrase qu'il dit, pendant la manifestation ; quand il ricane des sentiments patriotiques des Italiens. Il ne s'émeut pas quand Ussoni le traite de lâche, non parce qu'il l'est véritablement — il réagirait dans ce cas plutôt de la façon contraire, mais parce que « ces histoires ne le concernent pas ». Il est en dehors des catégories morales ordinaires. Il ne cache pas à Livia qu'il ne veut pas se battre avec Ussoni, et qu'il a l'intention de le faire arrêter ; s'il affirme par la suite qu'il n'est pour rien dans la déportation de Roberto, c'est uniquement par jeu (le jeu de la séduction), un jeu que Livia accepte parce qu'effectivement il l'arrange. Mais c'est surtout dans la scène du miroir qu'il se révèle à nous : Jamais il ne passe

devant un miroir sans s'y regarder et cela « pour être sûr qu'il existe ». Ainsi, il a besoin de se voir pour se savoir exister ou alors il cherche dans les yeux des femmes, autre miroir réfléchissant, l'image d'un désir qu'il a éveillé, d'un trouble qu'il a fait naître : il découvre la preuve de son pouvoir dans ces marques qui viennent de lui, comme les enfants cherchent la preuve de leur dans les bruits qu'ils provoquent ou les objets qu'ils déplacent.

Il serait facile, en poussant un peu la comparaison, d'expliquer Franz par la survivance de l'enfance à l'âge adulte : cette solution psychologique, ou psychanalytique serait bien trop partielle pour être exacte. Cet état d'enfance de Franz ne saurait être conçu comme la cause de son comportement, mais au contraire comme la conséquence d'autre chose qu'il faut déterminer. Pour être bref, je résumerai ma pensée en disant que Franz se définit par son irréalité. On sait que selon Hegel l'individu n'existe pas, qu'il n'est qu'une abstraction, et que son être, sa substance, il les tire de son degré de participation à la société. Or Franz est précisément le personnage qui n'est d'aucune société : celle à laquelle il appartient va disparaître et l'autre, la nouvelle dont parle Ussoni, « n'a aucun intérêt pour lui ». N'a-t-il pas raison de dire alors qu'« il vaut bien mieux prendre son plaisir où il se trouve ». Mais on voit qu'avec cette seule position, il n'est rattaché, à la société, à la vie, aux problèmes qui agitent les hommes, par aucun lien rationnel ; il n'est donc rien, il n'existe pour ainsi dire pas. (Qu'on se rappelle cette scène à Aldeno, la nuit, où il apparaît souvent derrière quelque chose : la vitre d'abord, et surtout la gaze du lit, où il se tient inexplicablement debout, alors que Livia est assise sur son lit.) Mais cependant il vit et la contradiction entre son apparence et son être même est au fond, bien plus absolue, que celle dont souffre Livia.

Dès lors, on peut comprendre le mécanisme de cette destruction de l'amour qui a si fort choqué certains : Livia s'est trompée dans son amour pour Franz, et c'est pourquoi celui-ci essaye à un moment de la détromper : « Je ne suis pas ton héros romantique... et je ne t'aime plus... voici quels sont mes revenus (« sostanze » en italien, qui se traduit aussi par substance) : le jeu et l'argent que me donnent les femmes, etc... » Livia a cru qu'elle pourrait vivre avec Franz (ceci est très important : elle quitte tout pour aller à Vérone vivre avec l'homme qu'elle aime) et, peut-être, dans l'hypothèse d'une vie commune, aurait-elle pu le sauver, ce qui aurait été le triomphe de l'amour. Mais voilà bien l'impossible, puisque Franz ne peut pas vivre avec d'autres, il ne peut pas donner son amour, puisqu'il ne peut pas aimer : C'est là le sens du mot terrible qu'il dit à Livia, et dans lequel les esprits pressés n'ont vu que son unique manifestation de franchise : « Tu ne devrais pas m'aimer, personne ne devrait. »

Mais en s'expliquant devant Livia, il anéantit tout ce qu'il était pour elle et il était tout, puisqu'elle avait tout sacrifié pour lui, il anéantit par conséquent Livia elle-même à qui il ne reste plus à faire qu'une seule chose : entraîner Franz dans ce néant où elle va. Qu'on comprenne bien que Livia ne peut pas ne pas entraîner Franz dans la mort, plongée qu'elle est dans cette situation où une certaine grandeur le dispute au sordide. J'ai pour Franz et Livia de l'estime ou plutôt, car il faut ici nuancer, une certaine déférence : il est clair en effet, que le processus de destruction qui les conduit rapidement à la mort n'a pas sa source en eux-

mêmes, mais hors d'eux-mêmes, dans une fatalité externe qui est ici la fin d'un monde dont ils sont, tous les deux, les misérables et pathétiques victimes.

« Senso » et l'Opéra.

Dans une conférence de presse donnée avant la première projection publique à Paris de *Senso*, le 26 janvier 1956 (Salle Pleyel), Visconti a délibérément affirmé avoir voulu faire son film dans le style de l'opéra italien. « C'est un film romantique, la « vera vena » de l'opéra italien y paraît... les personnages tiennent des propos mélodramatiques. J'y tiens beaucoup. C'est qu'il y a dans la vie des personnages mélodramatiques, comme il y a des pêcheurs alphabètes en Sicile... J'ai fait sauter les sentiments exprimés dans *Le Trouvère* de Verdi, par-dessus la rampe, dans une histoire de guerre et de rébellion » (disons, pour éviter une confusion, que l'épithète « mélodramatique » n'a nullement dans la bouche d'un Italien le sens un peu péjoratif qu'elle a en France. On peut lui donner comme équivalent plus exact que sa traduction littérale, l'expression « de théâtre »).

L'ouverture du film par le 3^e acte du *Trouvère* ne laisse d'ailleurs aucun doute à ce sujet. On peut se demander pourquoi Visconti a choisi *Le Trouvère* : Peut-être parce que certaines œuvres du plus grand musicien italien du XIX^e siècle furent, à l'époque, l'occasion de manifestations semblables à celle que l'on voit se dérouler à La Fenice, au début du film.

Ainsi, lors de la première représentation d'*Attila*, au vers : « Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me » (Tu as l'univers, que l'Italie me reste) répondit la clameur enthousiaste des spectateurs : « A noi l'Italia, a noi ! » Mais surtout parce que la similitude de certaines situations de l'opéra et du film placent celui-ci dans la ligne du premier. Ainsi, on peut considérer que Visconti a voulu traiter la mort de Franz comme « un dénouement de théâtre ». Ce qui ne veut d'ailleurs pas dire que de tels dénouements ne puissent pas se trouver dans la vie. Le dialogue lui-même insiste sur la filiation : dans la loge, Livia dit à Franz qu'elle n'aime plus l'opéra lorsque ses situations se prolongent dans la vie.

Senso mérite d'être appelé un opéra cinématographique. Il possède, autant qu'*Alexandre Newski* le côté de beauté plastique, de spectacle qui est propre à l'opéra. Mais plus que le film d'Eisenstein, il nous livre : « le monde des pasions » dans ce qu'il a d'absolu, de paroxystique, de tragique. Par l'importance donnée à une aventure individuelle, il évite la froide beauté de *Newski*. Wagner plaçait au sommet de tous les arts l'opéra dans lequel il voyait une synthèse de la danse, du théâtre et de la musique. Un film comme *Senso* réalise une synthèse encore plus élevée puisqu'il allie à celle déjà réalisée par l'opéra, l'opéra lui-même.

(« Genèse » et l'« Opéra » extrait de la fiche filmographique publiée dans le N° 91 d'*Image et Son*, avril 56 ; « Lieutenant Mahler », texte original.)

DU MELODRAME A LA TRAGEDIE

par Freddy Buache

André Bazin, je crois, a parlé de la « théâtralité » de *Senso* : ce terme, entendu évidemment dépouillé de toute nuance péjorative, me semble en effet donner la clé de ce film dont le développement ample, magistral, très original, risque fort d'être mal compris. Je n'en veux pour preuve que l'incroyable désaccord qui divisa la critique parisienne au lendemain de sa présentation, son énorme insuccès à Venise, l'accueil glacial que lui réserva le public français ainsi que les cris de mauvaise humeur (avec coups de sifflet, trompettes, claquements de fauteuils) qui saluent chaque projection ces jours-ci. (1) Inutile de s'en étonner. *Senso* est sans aucun doute un film d'avant-garde dont la signification exacte et la grandeur esthétique n'apparaîtront clairement que dans quelques années. Expliquons-nous rapidement.

Généralement, le dynamisme du récit cinématographique s'appuie principalement sur le rythme des plans et se déroule linéairement dans la durée. (Selon les structures que définit, au départ, l'expérience russe du montage « vertical »). Au contraire, dans *Senso* Visconti fait naître ce dynamisme à l'intérieur des plans ; sa narration progresse presque toujours dans l'épaisseur romanesque d'un flux des plans-séquences wellésiens auxquels Visconti confère une dimension supplémentaire : l'architecture narrative de l'auteur de *Senso* cesse d'être « cinématographique » (ce qu'est *Citizen Kane* malgré tout) pour devenir « scénique ». Son film n'est pas un monument détaillé dans le temps et qui soumet, comme chez Welles, la notion d'espace à celle de la temporalité ; il donne à l'espace une primauté véritablement inédite dans le domaine du septième art. (Le génie de Visconti comme metteur en scène de théâtre explique évidemment cette étrange mutation qui renverse le cinéma en avant de lui-même, le rend au théâtre sans pour autant le figer dans l'esthétisme en trompe-l'œil et la poussiéreuse mascarade costumée du genre *Assassinat du Duc de Guise*).

Afin d'animer pleinement cet univers multidimensionnel et surtout afin d'investir l'espace de sens contradictoires propres à la capture des significations vivantes, le cinéaste opère de subtiles dénivellations sémantiques. Il choisit le décor naturel pour y dérouler une intrigue sentimentale dont le milieu raisonnablement convenable devrait être le carton-pâte. Utilisant simultanément la musique descriptive, le monologue, la composition colorée picturalement, il nous offre en fin de compte un film qui opère la synthèse du naturalisme, du réalisme et du romantisme, qui est construit sur la toile de fond de l'Histoire et combine les soubressauts de la vie avec le mouvement à vives ellipses du théâtre et celui, plus empesté, de l'opéra.

Dans *Henri V* de Laurence Olivier, nous nous élevions du plateau d'un théâtre pour gagner — comme en rêve — le plein air. Dans *Senso*, au contraire, par un parti-pris exactement inverse, le plein air s'engouffre sur le plateau de l'Opéra où les magnifiques palais vénitiens s'identifient peu à peu à l'imposante forteresse du décor du *Trouvère*. Jamais nous n'avons vu au cinéma un auteur basculant avec une telle maîtrise le paysage naturel et les personnages vivant dans les limites d'une esthétique d'opéra afin de mieux faire

rejaillir les reflets du réalisme critique de l'autre côté de la Beauté ; jamais, sauf peut-être chez l'Eisenstein de *Que viva Mexico*, d'Alexandre Newsky ou d'Ivan le Terrible, sauf justement chez le Visconti de *La Terra trema*.

Senso, admirable d'unité, d'inspiration et d'invention plastique ne doit pas être jugé superficiellement sur son intrigue. Elle n'est que l'un des éléments constitutifs de l'œuvre, sans valeur primordiale par rapport aux autres. Visconti lui-même, je crois, l'a définie comme trajectoire descendante tracée par la décomposition des problèmes strictement individuels tandis que la poussée du nationalisme inscrit une trajectoire ascendante née de la prise de conscience collective : continuellement, à l'égoïsme des deux amants s'oppose la passion généreuse des patriotes ; au drapeau italien qu'on déroule dans les champs de blé correspond finalement l'atroce tête-à-tête de Verone où la comtesse et le lieutenant touchent une déchéance qui ne peut se dénouer que par la délation, la folie et la mort. Contrairement à une figure traditionnelle du récit qui résoud par le mélodrame une équation tragique, ici c'est le mélodrame qui gagne tout à coup les sommets de la tragédie (ponctuée finalement par cet inoubliable plan d'exécution traité à la Goya).

Alida Valli, merveilleuse, est l'axe magique autour duquel pivote le film. Lointaine et distinguée dans la loge du théâtre de la Fenice, malicieuse et souveraine au cours de la promenade nocturne, brûlante, séduisante, désirable, sensuelle pendant la sublime scène où tout en caressant ses longs cheveux défaits elle mange des yeux son jeune amant, elle laisse lentement germer en elle l'inquiétude qui la conduira de la faiblesse à la bassesse et qui simultanément donnera à cette fresque historique une palpitation capable de rendre au réalisme une œuvre possédant toutes les apparences du romanesque facile.

(1) Cette critique a été écrite lors de la sortie du film à Lausanne le 19 janvier 1957.

LES NUITS BLANCHES

Extraits :

L'AMOUR ET LA PITIE

(Après la bagarre de Mario avec les clochards et son passage au poste).

A quelques pas de Mario, humiliée et avilie au point de sembler encore plus petite qu'elle n'est, le visage caché par le col relevé de son manteau, il y a Natalia.

Mario va vers elle, et ils se regardent un long moment en silence. Quand Natalia parle sa voix tremble.

Natalia. *Il n'est pas venu. Vous aviez raison. Il n'est pas venu.* (Après une pause, à voix plus basse) : *Pardonnez-moi de vous avoir offensé tout à l'heure.*

Natalia sourit dans un effort désespéré pour ne pas pleurer. Mario évite de la regarder. Il affecte une certaine désinvolture, arrange ses cheveux, sa veste déchirée.

Mario : *Bah... ce soir, on ne peut pas dire que ça a bien marché, pour aucun de nous deux, hein ?*

De nouveau Natalia tente pitoyablement de sourire.

Long silence. Puis

Natalia (comme pour elle) : *Ce que j'ai pu supporter dans ces trois jours ! Et lui... il n'est pas venu... Pas un mot ! Pour le dernier des individus sur terre, on a, en général, un mot de compassion. Vous n'auriez jamais pu agir ainsi, n'est-ce pas ? Vous auriez pensé qu'une gamine... même si elle a eu tort de ne pas savoir se défendre d'un sentiment, n'est pas coupable...* (regardant Mario) : *Vous n'avez rien fait de mal et on ne peut, on ne peut pas, grand Dieu...*

Bien que Natalia n'ait pas élevé la voix sa dernière invocation a l'intensité d'un cri. Mario en est frappé. Il est tellement ému que du coup son expression se fait dure :

Mario : *Natalia, j'ai détruit votre lettre, compris ? Je ne l'ai pas portée. Parce que... mais oui, parce que je vous aime... Je suis tombé amoureux de vous depuis le premier instant et je ne pouvais pas...*

Natalia regarde Mario avec une expression ébahie, puis tout de suite inquiète.

Natalia : *Vous...*

Mario : *Oui. Je l'ai fait. Donc... rien n'est changé. Contente ? Maintenant vous pouvez espérer. Vous pouvez récrire.* (Désespéré) : *et... tout ira pour le mieux, vous verrez. Je sais que vous ne pouvez pas me pardonner... Mais... peut-être réussirez-vous à me pardonner, quand vous serez heureuse, non ?* (Essayant péniblement de plaisanter). *Comment avez-vous eu l'idée de vous fier à un type comme moi ? Et pourtant je vous l'avais dit. Vous ne devez vous fier à personne.* (Cherchant toujours plus péniblement à plaisanter). *Ne jamais se fier à personne, surtout pas à un amoureux. Maintenant, soyez joyeuse...*

Natalia, bouleversée : *Moi qui ne m'étais aperçue de rien... Seulement ce soir... quand vous m'avez dit...*

Natalia regarde Mario, puis baisse la tête et s'éloigne en pressant le pas. Mario s'aperçoit que Natalia pleure désespérément.

Mario, désespéré : *Natalia, ne pleurez pas... Qu'est-ce que je dois faire ? Je suis coupable, je vous demande pardon, je cherche à réparer, vous voulez ? Regardez... je vous aime au point de vouloir votre bonheur... J'irai, moi... j'expliquerai...*

Natalia secoue encore la tête. Puis, la voix brisée par les sanglots, dit : Natalia : *Justement. Quelle différence, hier ou demain... ce qui compte... c'est ce qui est arrivé, indépendamment de vous...* (Se maîtrisant) *Mais oui, (avec violence) je suis contente que vous n'ayiez pas porté cette lettre. J'y avais pensé, qu'est-ce que vous croyez ? J'y avais pensé, à peine je vous avais rencontré ce soir. Et j'étais contente... Quelle importance s'il était venu ainsi... sollicité... supplié... Je vous remercie de m'avoir épargné cette dernière humiliation...*

Mario (désolé) : *Mais non, Natalia... Naturellement je ne puis pas juger...*

Natalia : *Oh si ! Vous pouvez et vous avez jugé depuis le premier instant.*

Mario parle maintenant avec un élan et une générosité pathétiques.

Mario : *Je vous ai dit de ne pas vous fier au jugement d'un amoureux. Mais vous êtes vraiment une gosse ! Que puis-je faire pour vous expliquer que tout ce que je vous ai dit ne compte pas ! Je ne pensais qu'à moi... Je vous disais de ne pas croire aux fables... et moi-même je commençais à croire en la mienne... Je me sentais comme vous... alors, quand j'allais chez lui avec votre petit envoi... (il essaye de rire) vous comprenez, Natalia ? comment voulez-vous vous fier à mon avis ?*

Natalia : *Vous êtes généreux... vous avez pitié de moi... mais il ne faut pas...*

Natalia regarde Mario, émue par sa générosité. Puis d'un coup son expression devient sérieuse, pour la première fois c'est celle d'une personne mûre :

— *Moi... je ne suis pas inconstante ou légère... Je l'ai aimé une année entière et ne lui ai jamais, jamais été infidèle, pas même en pensée. Il a méprisé tout cela...*

Natalia s'est arrêtée avec le visage contre le mur. Son expression est tendue et elle abîme maintenant, d'un geste violent, l'ongle de son pouce sur l'intervalle de deux briques.

...*Dieu soit avec lui, je veux l'oublier. Je ne l'aime plus. Peut-être tout mon amour n'était-il rien autre qu'une erreur des sens, de l'imagination. Je ne puis aimer qu'une personne bonne, qui soit généreuse, parce que... je suis comme ça moi-même... Et il n'est pas digne de moi.*

Mario : *Moi... je suis un homme tellement quelconque... insignifiant... mais il ne s'agit pas de ça... (balbutiant) Je ne réussis même pas à dire ce que je voulais dire... J'ai... c'est vrai... j'ai pensé que d'une certaine manière vous ne l'aimiez plus... Alors j'aurais fait ainsi... j'aurais vraiment fait ainsi... que vous auriez pu m'aimer.*

(S'interrompant d'un coup et changeant de ton, s'irritant contre lui-même) *Oh ! mais pourquoi est-ce que je vous parle de tout cela ? (De nouveau changeant de ton et d'avis) Natalia... si un jour... même lointain...*

De nouveau le visage de Natalia se contracte en une grimace enfantine. Elle regarde Mario, désolée :

Natalia : *Je dois être sincère avec vous... je ne l'aime plus. Mais ça passera... ça doit passer... Ça ne peut pas ne pas passer... Déjà ça commence à passer... je le sens... parce que j'ai vu la réalité... parce que j'ai vu comme il m'a trompée.. Pendant que vous... avec l'apparence de me tromper, au contraire, vous avez eu pitié de moi... parce que vous ne m'avez jamais repoussée comme il a fait... Parce que vous êtes meilleur que lui, plus sincère, parce que... parce que...*

L'émotion de la jeune fille est si forte qu'elle ne peut terminer.

Mario : *Natalia...*

Natalia : *Maintenant ça passe... ça passe tout de suite... rien qu'un moment (avec effort) ne croyez pas que... c'est seulement de la faiblesse... maintenant ça passe... rien qu'un moment...*

Natalia passe sa main sur ses yeux, sur ses joues, comme avec colère, comme si elle voulait chasser son désespoir. Un gamin passe à bicyclette en sifflottant. Voyant les deux amoureux, il siffle plus fort. Cette présence étrangère aide Natalia à vaincre son émotion ; elle respire profondément comme pour chasser l'angoisse qui l'opprime.

(Avec excitation nerveuse) *Si... malgré que je l'aime, ...non, que je l'ai aimé... si malgré ça vous sentez que votre amour est assez fort pour pouvoir à la fin déraciner de mon cœur celui d'avant...*

Mario la regarde, plein d'espérance, pendant que Natalia perd courage et se fait soudain suppliante :

...si vous avez pitié de moi et voulez ne pas me laisser seule à mon destin...

Mario (trépidant d'espoir) : *C'est ce que je disais...*

Natalia : *Si vraiment vous croyez que vous pourrez m'aimer autant que vous dites... Alors je vous jure que ma reconnaissance...*

Mario n'écoute plus. Il serre entre ses mains celles de la jeune fille, plein d'heureuse impatience :

Mario : *Natalia... Natalia... tu n'as pas seulement pitié de moi, vrai ? Toi aussi, tu m'aimes un peu ?*

Natalia : *Il faut que vous patientiez... Laissons passer du temps... (suppliante) seulement un peu de temps...*

Mario : *Certes... Certes. Je ne demande pas plus. Mais si tu sens que tu peux...*

La jeune fille est évidemment épouvantée par l'attitude du jeune homme qui contraste avec ses paroles.

Natalia : *Oui... je crois... je suis sûre que...*

Mario au comble du bonheur serre étroitement contre lui la jeune fille qui cherche à se dégager et n'y arrive pas. Un groupe de jeunes gens, revenant évidemment d'une fête, passe en criant, chantant, près d'eux.

Mario : *Je ne te demande rien de plus... J'attendrai tant que tu voudras, je ne t'en parlerai plus, si tu veux... mais je suis si heureux... parce que je suis sûr... sûr, tu comprends ?... Il suffit que tu m'aimes un peu... et fais-moi confiance...*

(Extrait du livre de Renzo Renzi, coll. Cappelli, n° 6, 1957)

UNE SOUVERAINE AISANCE

par Etienne Chaumeton

Les Nuits Blanches a obtenu le Lion d'Argent au dernier Festival de Venise. Le film a été tiré d'une œuvre de jeunesse de Dostoïevski, un court roman auquel le film emprunta son titre et qui porte en sous-titre « Souvenir d'un rêveur ». En voici l'argument en quelques lignes : Mario, un jeune célibataire « au rêve habitué » rencontre, au cours d'une de ses promenades nocturnes, une jeune fille en train de pleurer, accoudée au parapet d'une passerelle. Un incident de rue lui permet de l'aborder ; elle accepte, non sans réticence, d'être accompagnée jusqu'au seuil de sa porte. Elle promet de revoir Mario le soir suivant. Dès cette première entrevue,

l'inconnue s'abandonne aux confidences. Elle s'appelle Nathalia ; elle est éprise d'un locataire de sa grand'mère ; celui-ci a dû s'absenter pour des raisons obscures, mais a fait le serment de retrouver la jeune fille dans un an, à 22 heures précises, sur la passerelle où Mario l'a rencontrée hier. Le temps a passé ; demain son fiancé sera là. Mario, qui s'éprend vite de Nathalia, essaye de détruire cet espoir chimérique. Le lendemain, l'heure convenue, Nathalia attend vainement son amour. Désespérée, elle se raccroche à Mario. Mais l'étranger apparaît. Nathalia le rejoint. Mario, qui croyait avoir gagné la partie, s'éloigne, le cœur brisé.

Bien entendu Visconti et son équipe ont fait subir au roman quelques modifications importantes. Tout d'abord ils en ont transposé l'action dans le cadre hivernal d'une ville italienne. Ainsi fit Lattuada pour *Le Manteau* de Gogol. Une passerelle sur un canal remplace le pont sur la Neva. Ils ont tendu ensuite à une plus grande concentration du drame en lui conférant une unité de lieu et d'action, et, dans une certaine mesure, de temps : trois nuits au lieu de quatre. Si ce resserrement des trois fameuses unités donne plus de force au sujet, le dialogue en revanche, bien qu'il suive d'assez près le roman de Dostoïevsky, manque un peu de poésie, d'intensité et de tenue. Souvent diffus, il n'a pas la qualité de celui de *Made-moiselle Julie* auquel il fait parfois penser. Le personnage principal du roman est un jeune introverti qui use de la rêverie comme d'une drogue et plonge avec délices dans les états seconds. Son sentiment, guère profond, servira de prétexte à de nouveaux phantasmes. Avec Visconti ce sentiment devient plus sérieux, plus charnel. Son héros solitaire, incarné par Marcel Mastroianni, est lui aussi un modeste employé de bureau. Il doit beaucoup penser à l'amour, synonyme pour lui de mariage, mais sa timidité met un obstacle à sa recherche de l'âme-sœur. Le soir, son travail fini, il fait le vitellone dans les rues désertes. A l'encontre de son prototype, il n'hésitera pas à déchirer une lettre adressée à son rival, que l'inconsciente Nathalia lui a fait promettre de poster. Il passe ici au second plan au profit de Maria Schell, qui, dans un rôle d'exaltée, imprévisible dans ses réactions, toute en revirements, donne plus d'une fois l'impression de jouer la comédie. On croirait d'ailleurs au premier abord qu'il s'agit d'une histoire d'amour fou : une rencontre, une hystérie assez fascinante dans l'objet rencontré. Le souvenir des *Vases Communicants*, de Nadja, glisse dans la mémoire. Mais on s'oriente vite dans une autre direction. Dans cette action ramassée, Visconti a cru bon d'insérer de courts épisodes, qui font ornements et diversions, afin d'assurer la détente du public. L'idée est peut-être bonne, mais l'intention perçue. Autre réserve : une bagarre, amenée de façon gratuite, s'intègre mal dans l'enchaînement du récit, quoique bien assortie au sujet par son côté pathétique et sombre.

Les Nuits Blanches a été entièrement tourné en studio. Nous ne quittons guère un décor urbain inspiré par un faubourg de Livourne. Difficile à situer, avec les méandres de ses rues étroites, son canal et sa passerelle, il garde un aspect artificiel qui le rapproche des décors que Trauner fit pour Carné. Sauf à photographier sur le vif, il était impossible de faire mieux. Afin d'éviter la monotonie, et certainement par souci de véracité, Visconti a vivifié cet unique lieu de rencontre par de subtiles variations sur les thèmes de la nuit, de la pluie, du vent, du brouillard et de la neige qui transforment les apparences. Le résultat est remarquable surtout dans les scènes de brume qui rappellent les merveilleux dessins en noir

et blanc de Georges Seurat. Comme chez le peintre, on trouve un surnaturel songeur et hiérarchique mais seulement en de brefs instants ; très vite la vision devient réaliste et parfois même triviale, coexistant toujours avec un extrême raffinement. C'est, je crois, typiquement italien et je regrette, pour ma part, de quitter si rapidement la note Seurat, dont je citerai un exemple : une forme féminine passe, somnambulique, sur la passerelle derrière Mario adossé en contre-bas et cadré en plan moyen.

Rarement un cinéaste sut rendre sensible à un tel degré la présence — si fugitive soit-elle — des choses qui bougent : ici, le miroitement de l'eau, crée une auréole autour du visage de Nathalia ; là, une lumière qui oscille tantôt éclaire, tantôt fait disparaître un escalier de pierre.

Les murs toujours obsèdent. Cet accessoire obligatoire du film italien, Visconti en utilise la géographie avec un réalisme minutieux à l'opposé, dans ce domaine, des conceptions fantastiques d'un Piero di Cosimo ou d'un Léonard. Déjà, dans *La Terra Trema* Antonio le pêcheur et sa famille se détachaient sur la nudité craquelée des cloisons en torchis comme les personnages d'une fresque ; maints dialogues de *Senso* avaient pour toiles de fond les macules vert-de-gris des murs vénitiens. Dans *Les Nuits Blanches*, il faudrait s'arrêter longuement sur l'art consommé de mettre en valeur les affiches déchirées, la crevasse ou la lézarde, les lignes ou les oppositions de clarté. On n'était jamais allé aussi loin avec un matériau aussi pauvre. A l'exception des premières minutes, l'absence d'autos et de véhicules, justifiée par l'heure tardive, frappe l'attention. Nous sommes au cœur d'une ville endormie. La présence humaine se fait plus importante que nature ; on entend le seul bruit des pas des promeneurs attardés. On remarque l'ombre gesticulante de vagabonds groupés autour d'un feu de camp ; il faudra attendre les dernières séquences pour connaître leur identité.

On retrouve dans la conduite de l'action le même souci de perfection doublé d'une singulière souplesse, qui reste décidément la marque majeure du style viscontien. La plupart des séquences de la dernière nuit seraient à citer : le long travelling arrière de la promenade de Mario parmi la foule ; le jeu éblouissant de cache-cache avec la transparence des vitres ; la belle fille qui écrit Ciao à l'envers sur la glace embuée d'une vitrine ; et surtout ce bal de quartier transformé en une véritable danse d'envoûtement érotique, se terminant sur des couples de têtes rapprochées. La tension des danseurs, ventre contre ventre, est saisissante ; à travers les aigres saccades du rock'n roll, ils vivent leur érotisme sous un aspect convulsif, qui se diffuse en voluptueuse tendresse aux premières notes d'un tango.

(.....) Le brillant de la mise en scène, l'abondance des notations pittoresques qui créent un climat général, n'excluent pas chez Visconti une grande économie de moyens. On pourrait, dans *Le Notti Bianche*, en multiplier les exemples : dans le deuxième flashback, Jean Marais invite Nathalia et la grand-mère au théâtre. Deux plans fixes suffisent pour détruire cette sortie : Le premier montre le petit groupe gravissant un fragment d'escalier, conduisant aux galeries supérieures, parmi la foule des spectateurs ; la caméra cadre ensuite au niveau du poulailler. Autre exemple : les paroles de la logeuse lancées à la cantonnade dans la parenthèse des levers de Mario. L'intérieur du bar, l'atelier de l'aïeule avec ses tapis accrochés aux murs nus, la chambre de Jean Marais témoignent

du même scrupule de stylisation, du même infailible coup d'œil allant droit à l'essentiel. Il faut aussi noter la discrétion de la figuration, à la fois insolite et imprévue.

Le personnage de Nathalia, fort bien conçu par Visconti, est en partie gâché par les tics horripilants de Maria Schell. Elle s'est parfaitement assimilé l'esprit du personnage, les gestes qui lui ont été dictés (je pense à sa manière de se gratter les pieds, ou de s'effondre sur l'épaule de Jean Marais), mais elle ne convainc pas.

(...) Visconti a déclaré qu'il avait joué en pleine conscience la carte du théâtre. Or cet aspect n'existe que dans le jeu de Maria Schell ainsi que dans le décor pris dans son ensemble, malgré, par ailleurs, tant de recherches de réalisme. On n'en trouve aucune trace dans l'interprétation de Mastroianni ou de Marais, si l'on excepte, chez ce dernier, la séquence finale où il reste un peu trop figé dans son attente. Visconti n'a certes pas voulu donner l'impression d'une « tranche de vie », et comme à l'habitude, sa réalisation est très élaborée, très construite. Mais cette ambiguïté dans le traitement de son film crée, sans compromettre son homogénéité, un décalage parfois gênant pour le spectateur.

(Positif, N° 28, avril 58.)

RETICENCES SUR LE FOND

par Guido Aristarco

Gyorgy Lukacs, qui tient Dostoïevsky pour un des plus grands réalistes russes, observait comment certaine critique s'est appropriée cet écrivain (et aussi Tolstoï), cherchant à les transformer en mystiques au regard tourné vers le passé, en « aristocrates de l'esprit », retirés des luttes de leur temps. « Il est urgent de battre en brèche l'opinion réactionnaire généralement répandue sur le compte de Tolstoï et de Dostoïevsky, et en même temps de comprendre les racines humaines de leur grandeur littéraire. Le fait le plus important est que les écrivains, dans leur humanité, dans leur art, adhèrent toujours à quelque mouvement populaire, puissant et progressiste. Peu importe à quel mouvement populaire l'écrivain pris isolément trouve l'objet de son adhésion ; Tolstoï dans la classe paysanne, Dostoïevsky dans le lumpen-prolétariat urbain, Gorki dans la classe ouvrière et chez les paysans pauvres. Mais tous trois sont enracinés dans des mouvements qui visent à l'émancipation du peuple et combattent pour elle, dans la profondeur de leur âme. La conséquence culturelle et artistique de cette adhésion est que l'écrivain surmonte son isolement, sa fonction de simple observateur. » Ceci est hors de doute, bien que Tolstoï (ou Balzac, pour ne rien dire de son cher Tchekov) eut mieux pu donner à Visconti, à sa dialectique, les grandes perspectives et les thèmes féconds propres à développer les formes artistiques et efficaces adaptées aux exigences de sa double personnalité, ainsi qu'à celles du cinéma actuel, en crise.

Nous ne nous sommes pas encore demandés pourquoi les meilleures mise en scène théâtrales de Visconti — mises en scènes considérées comme créations artistiques — sont celles de Tchekov, et en tout premier lieu des *Trois Sœurs*. C'est évidemment parce que Tchekov est un auteur plus proche du génie de Visconti que ne

l'est par exemple le Dostoïevsky de *Crime et Châtiment* (et des *Nuits blanches*) — justement parce que, chez le grand dramaturge et écrivain russe, le cinéaste voit l'influence de la crise de la bourgeoisie et le pressentiment d'une transformation, « la représentation d'une société qui s'effondre déjà dans la crise, non plus seulement économique et sociale, mais aussi morale, psychologique et idéologique », c'est-à-dire qu'il s'y voit lui-même, avec son message, cette annonce qui court à travers son œuvre, ce pressentiment, cette certitude de la transformation de la vie. Les personnages de Dostoïevsky, certes, ne « vivent pas dans le présent, mais dans l'anxieuse attente d'un grand tournant décisif. Mais quand le grand changement arrive — d'habitude à la suite d'une expérience — la structure de la vie psychique reste toujours essentiellement inaltérée. Au contact avec la réalité le songe s'évanouit, et du tournant longuement attendu naît un autre songe. Le train a passé une gare, et nous attendons la suivante ; mais toute gare n'est qu'un état de transition. »

(...) Ce n'est pas par hasard que vint à l'esprit de Visconti, dans un premier temps, l'idée de transformer Mario, de jeune et pauvre intellectuel, en ouvrier ; seulement ensuite Mario devint employé, surtout à cause de l'impossibilité majeure de créer des rapports plausibles, et de la nécessité de sauvegarder cette vraisemblance. (...) A côté de Mario et Nathalia qui sont hors du temps, le lumpen-prolétariat urbain, vagabonds et prostituées, sont d'une uniformité extrême et désolée ; peut-être dans l'intention de créer un contrepoint à l'amour de Mario et Nathalia, il n'y a plus d'issue libre dans ces scories décadentes, dans cette vision naturaliste de Visconti ; ce lumpen-prolétariat uniforme constitue le cadre d'une misère morale et matérielle qui n'a pas de répondant dialectique.

Face aux *Nuits blanches* de Dostoïevsky, Visconti n'a pu opérer ce changement d'importance dans les personnages, qui est à la base de ses autres films et de ses meilleures réalisations théâtrales, changement strictement lié à la perspective d'un artiste qui prend parti, qui vit dans son temps. Comme on l'a vu, ce ne sont pas les changements qui manquent ; mais ils ne sont et ne peuvent être déterminants, ou équivalents à ceux apportés à *Senso* (comparé à *Boito*) ou à *La Terre tremble* (comparé à *Verga*) ; ils sont proches, ce n'est pas par hasard, de ceux de *La Locandiera*. (...)

Dans une telle perspective, *Les Nuits blanches* sont pour le moins ambigu : à ce point que l'on peut dire avec Renzi.... que le film refuse le présent, mais caresse les songes, les souvenirs, c'est-à-dire le passé.... (...) Mais la lutte que se livre, chez un tel auteur, l'ancien et le nouveau, le besoin de dépassement intérieur de l'artiste et de son œuvre font de Visconti notre dernier grand représentant du réalisme critique au cinéma, une sorte d'équivalent cinématographique de Thomas Mann. (...)

Plus d'une fois Visconti, avant de choisir *Les Nuits blanches*, nous demanda une suggestion, une indication pour un sujet exceptionnel. Nous ne la lui donnâmes pas alors ; nous essayons aujourd'hui : le *Metello* de Pratolini ; ou mieux un film historique sur sa ville, Milan, une sorte de *Confession* d'un Italien, une biographie publique, qui intègre faits et événements du dernier demi-siècle. Dans le premier cas, *Metello*, il pourrait reprendre la voie abandonnée de *La Terre tremble* ; dans le second, de *Senso* : films qui demeurent ses chefs-d'œuvre.

(Positif, Nos 28 et 29, 1958.)

ROCCO ET SES FRERES

Extraits :

LA RUPTURE

77. Terrasse du Dôme. Extérieur. Jour.

La place vue d'en-haut. Nadia appuyée à la balustrade, le visage dans les mains, repliée sur elle-même pour lutter contre la douleur, continue à pleurer. Rocco est debout à côté d'elle et il la regarde en silence. Nadia lève brusquement son visage ravagé par les larmes. Elle attaque presque Rocco :

Nadia : *Pourquoi est-ce qu'on ne doit plus se voir ? Tu n'as pas assommé ton frère, mais c'est moi que tu veux tuer ? Qu'est-ce que je t'ai fait ?*

Rocco regarde Nadia sans répondre.

Nadia : *Tous ces jours-ci j'ai attendu que tu me fasses signe. Je t'ai cherché partout. (Elle est sur le point de pleurer encore). Et maintenant... tu me dis que nous ne devons plus nous revoir ? (élevant la voix) : Dis quelque chose, tu es devenu fou ? Qu'est-il arrivé ?*

Des étudiants s'approchent. Ils se donnent des coups de coude pour dire : Attention, ce n'est pas le moment de déranger. Ils s'éloignent.

Alors, Rocco prend les mains de Nadia dans les siennes et sans la regarder, commence à dire :

Rocco (avec une ironie triste) : *Pourquoi ne m'as-tu pas dit ce qui s'était passé avec mon frère ?*

Nadia (étonnée et sur la défensive) : *« Qu'est-ce que je devais te dire ? Tu sais tout. Il n'y a rien eu de plus avec Simone qu'avec les autres. Je ne t'ai rien caché. (Soupçonneuse) : Tu savais tout, ne mens pas. Je t'ai tout dit. »*

Rocco secoue la tête.

Rocco (d'une voix fatiguée) : *Je ne savais pas que Simone était si amoureux de toi. Je savais qu'il lui était arrivé quelque chose qui l'avait changé. Mais je n'avais pas compris que c'était toi.*

Nadia (sincère) : *Ce n'est pas vrai.*

Rocco (sans l'écouter) : *Pour agir comme Simone l'a fait l'autre nuit, il faut en être réduit au plus grand désespoir.*

Nadia (agressive) : *Ou plutôt être lâche et ignoble.*

Rocco regarde Nadia dans les yeux pour la première fois.

Rocco : *Je... suis encore un garçon simple, je suis né et j'ai grandi là-bas. Pour moi, un homme qui trahit son frère, qui lui prend sa maîtresse...*

Nadia (avec une froide détermination) : *Si tu continues sur ce ton, je me jette en bas. (Elle pique une crise d'hystérie). Je me tue, tu as compris ?*

Nadia n'élève pas la voix, mais ses paroles sont chargées d'intensité.

Nadia (à mi-voix) : *C'est toi qui es venu me chercher. Tu m'as convaincue que je faisais fausse route. Tu m'as appris à t'aimer. Et maintenant, brusquement à cause d'un pauvre malheureux complètement fou qui a voulu t'humilier parce que c'est un misérable, jaloux de toi*

et de tout le monde... à cause de la bravade d'un sinistre individu, voilà que plus rien n'est vrai. Ce qui était saint et juste devient une erreur.

Un groupe de touristes s'approche de la balustrade pour regarder. Le guide donne des explications. Nadia essaie de se dominer, elle respire difficilement.

Nadia : *Je ne me sens pas coupable.*

Rocco : *Nous sommes coupables, Nadia, et moi plus que toi.*

Rocco se passe la main sur les yeux, puis il se tourne lentement vers Nadia.

Rocco (d'une voix éteinte) : *Tu dois retourner avec Simone.*

Nadia (sursautant) : *Quoi ?*

Rocco (d'une voix toujours plus éteinte) : *Simone n'a que toi. Sans toi il est perdu. Tu es la femme qu'il lui faut.*

Les touristes se sont éloignés. Nadia essaie de prendre sur elle. Elle s'efforce même de sourire avec cette nuance canaille qui était la sienne auparavant :

Nadia : *Ecoute un peu, ma beauté. Admettons que ton frère ait besoin de moi. Tu n'as pas pensé que moi aussi j'ai mon mot à dire. Et alors ?*

Rocco serre son imperméable comme pour se protéger du froid.

Rocco : *Je crois que tu aimes Simone.*

Nadia (elle regarde Rocco d'un air stupéfait) : *Mais tu es fou ! Complètement fou !*

Rocco : *Tu as voulu commencer une nouvelle vie avec moi, mais nous n'avons pas pensé que nous faisons du mal aux autres.*

Nadia (indignée) : *Pas de prêchi-prêcha, les églises sont là pour ça. (Haletante) : Rocco, écoute, Rocco...*

Nadia tire Rocco par la manche.

Nadia : *Ecoute-moi bien, Rocco. Je t'aime. (Elle commence à pleurer). Qu'est-ce que j'en ferai de tout cet amour ? Rocco, pourquoi me fais-tu souffrir pareillement ?*

Rocco : *Je ne peux pas t'obliger à retourner avec Simone. Mais je te prie, je te supplie de le faire.*

Les trois étudiants, de nouveau, traversent la plate-forme. Nadia s'apprête à dire quelque chose à Rocco, mais elle s'écarte brusquement de lui et crie :

Nadia : *Tu t'en repentiras, tu sais. Oui, tu t'en repentiras, mais il sera trop tard. Je te hais, je te hais. Mon Dieu, comme je te déteste !*

Et elle s'enfuit, suivie du regard par les trois étudiants émus par la violence et l'agitation de Nadia. Puis, pour faire les malins, ils se donnent des coups de coude.

Nadia bouscule un des jeunes étudiants pour rejoindre l'ascenseur où sont déjà entrés quelques touristes.

LE DERNIER DIALOGUE

Luca (hostile).— *Pourquoi pleures-tu ? Tu devrais être content... Puisque tu voulais le dénoncer... Maintenant tu pourras revenir faire le maître à la maison.*

Ciro (au bout d'un moment). — *Quand tu seras grand, tu comprendras que tu es injuste avec moi... Vous avez tous été injustes... Personne n'a aimé Simone comme je l'ai aimé, moi. Quand nous som-*

mes partis de chez nous, j'avais ton âge. C'est Simone qui m'a appris ce que Vincenzo n'avait pas compris. Simone me disait que là-bas chez nous, nous avions vécu comme des animaux qui dépendent de l'humeur et de la générosité du maître. Il m'a expliqué qu'il fallait apprendre à faire valoir nos droits, après avoir appris à connaître nos devoirs. Mais après, Simone a oublié tout ça. J'ai cherché à connaître mes devoirs et mes droits. (Luttant contre les larmes) : *Voilà pourquoi je ne peux pas...*

Ciro se mord la main pour ne pas pleurer.

Ciro (d'un ton presque hargneux). — *Qu'est-ce que j'ai à y gagner, moi ? Je suis orgueilleux, j'ai des ambitions. Je veux réussir dans la vie. Ne crois pas que ce sera amusant de continuer à travailler ici quand la photo de mon frère assassin sera dans tous les journaux. Que penseront ceux qui m'aiment, qui m'estiment ? Et ma fiancée ? Il aurait bien mieux valu que personne ne sache jamais rien. Qu'ils accusent n'importe qui, non ?*

Bref silence. Giro se passe la main sur la figure. Il parle d'une voix toujours plus basse :

Ciro. — ... *Je ne t'ai pas dénoncé, mais c'est comme si je l'avais fait. Simone est un malade qui abîme tout... Il a semé la haine et le désordre chez nous... Il t'abîmait, toi, qui dois devenir le meilleur d'entre nous parce que tu es le plus jeune et que tu peux profiter de notre expérience. Sa méchanceté est aussi nuisible que la bonté de Rocco. Ça te paraît curieux ? C'est comme ça. Rocco est un saint. Mais dans le monde où nous vivons, dans la société que les hommes ont créée, il n'y a pas de place pour les saints comme lui. Leur pitié provoque des désastres.*

Luca regarde Giro d'un air troublé.

Luca. — *Si Rocco retourne au pays, j'irai avec lui.*
Ciro (mélancolique). — *Je ne crois pas que Rocco puisse jamais revenir au pays. Qu'est-ce que tu espères trouver de différent là-bas ? Notre pays aussi deviendra une grande ville où les hommes apprendront à faire valoir leurs droits et à imposer des devoirs. Je ne sais pas si un monde fait comme ça est beau... mais c'est ainsi. Et puisque nous en faisons partie, nous devons en accepter les règles.*

(Extrait du livre de G. Aristarco et G. Carancini. Coll. Cappelli n° 17, 1960 ; trad. franç. M. Causse, Buchet-Chastel, 1961).

DE STROHEIM A VISCONTI

par Georges Sedoul

Je dois donc écrire, entre guillemets, que **Rocco** est un admirable « Ciné-Roman » plus important encore que **Senso** cet inoubliable « Ciné-Opéra » (ou plutôt pour parler italien, Cinemelodrammà).

...**Rocco**, par exemple, peut se comparer par ses richesses psychologiques et sociales aux grandes œuvres romanesques de ces cent cinquante dernières années et d'abord à Dostoïevsky, par son goût de la violence et son inquiétude. Aussi parce que ce film ne se livre pas dès sa première lecture (je veux dire vision), que sa violence, son rythme tantôt précipité et tantôt ralenti peuvent d'abord choquer ou décevoir. L'œuvre gagne beaucoup à une deuxième vision et davantage encore à la troisième.

...Depuis trente ans la Zazu Pitts des **Rapaces** nous hante dans sa splendeur et sa déchéance, avec ses longs cheveux inlassablement peignés. Il se peut que la Nadia de **Rocco** s'impose pareillement aux générations à venir. Un Italien a révélé au cinéma français la grandeur d'une excellente interprète...

Renato Salvatori, déjà marqué dans d'autres films, a été porté à des sommets par un réalisateur qui est aussi le plus grand homme de théâtre italien. Plus qu'aucun autre personnage, Simone se transforme sous nos yeux, se décompose moralement et physiquement, d'étape en étape. Lui aussi hantera les cinéphiles comme un autre personnage des **Rapaces** : ce bon gros dentiste dont la vie fait un hideux clochard, un alcoolique, un assassin.

Si l'on cherche dans son souvenir une comparaison cinématographique et non plus littéraire, c'est toujours à Stroheim, que, malgré soi, on revient. Je n'y avais pas pensé avant ce film, et bien que l'élégant et ignoble officier autrichien de **Senso** fût le cousin germain d'autres aristocrates que l'aristocrate Stroheim teint à interpréter lui-même dans **Folies de Femmes** ou **Mariage de Prince**. Les films de l'Autrichien appartenait à l'univers romanesque du siècle dernier. **Rocco** est un « ciné-roman » de notre temps, et d'aucun autre. Ses héros et ses conclusions morales appartiennent de toutes leurs fibres à la seconde moitié du XX^e siècle. Ils sont nos contemporains, mais ils sont aussi « éternels » parce qu'humains, trop humains. Cette famille lucanienne ne se référerait-elle pas parfois à la mythologique dynastie des Atrides ? Elle est en tout cas directement descendue de la famille sicilienne de **La Terra trema** dont elle continue le destin.

Stroheim se trouva tant persécuté par les maîtres d'Hollywood qu'aucun de ses films ne put être connu du public, sans de graves mutilations et un horrible saccage. Ce qui avait choqué chez ce grand auteur de films, c'était bien moins certaines outrances qualifiées de « naturalistes » par des cuistres que son humanité indignée, son cri de témoin qui se fait égorger, pour ne pas accepter de se taire.

Il en est de même pour Visconti. Vu dans une version expurgée de plusieurs violences et atrocités, son film perd non pas en horreur, mais en humanité, en chaleur, en compréhension, en indulgence. De telles mutilations brisent en outre un rythme syncopé, inhabituel, mais admirablement calculé...

Moussinac écrivait prophétiquement, en 1924 :

« Le cinéma devancera quelque jour la littérature et occupera la première place. Ses moyens d'expression seront d'une richesse,

d'une puissance, d'une rapidité telle, qu'ils diront mieux et mille fois plus en une seconde que les autres arts en une heure de lecture ou de contemplation. »

Avec **Rocco**, notamment, nous touchons l'aube de ce temps. Mais peut-on, à l'écran, apprécier en une seconde ce qu'un roman nous dit en dix ou vingt pages ? Il faut donc ne pas seulement voir, mais revoir, ce film qui est le second homme d'une trilogie romanesque, dédié à Giovanni Verga, dont le premier volume fut, en 1948, **La Terra trema**. Visconti me disait il y a dix ans : « Ma trilogie, je ne veux pas mourir avant de l'avoir terminée. » Il est en train de tenir parole...

Dans les deux cents pages du découpage technique (du livre **Rocco et ses Frères**, publié par les Editions Buchet-Chastel) on trouve plusieurs épisodes qui ne furent pas réalisés pour diverses raisons — telle l'introduction, où l'on devait assister, en Lucanie, à l'immersion dans la mer du cercueil du père, puis au départ de la famille. D'autres épisodes furent imaginés et mis au point pendant le tournage du film. Tels l'entretien et la bagarre de Simone et de son louche commanditaire, tandis qu'apparaissent sur l'écran de la télévision quelques chefs-d'œuvre de la Renaissance Italienne. Quant au « journal de bord », il montre le réalisateur au travail et dit toutes les persécutions que l'œuvre dut surmonter pour se créer. Ainsi diverses interdictions édictées par la Municipalité de Milan coûtèrent-elles trente millions à la production.

Pour montrer combien est riche une seconde de cinéma, transcrivons quelques lignes du scénario, décrivant le décor d'un épisode non-réalisé : « d'un chaudron tout fumant, la mère sort un vêtemnet qu'elle a mis à teindre (...) la pièce, pleine de lits sert de chambre, de salle à manger, de cuisine. Aucune fenêtre. La lumière de la rue entre par la porte. A part les lits et quelques chaises dépaillées se trouve une commode où trône St Nicolas sous un globe de verre. D'autres images de saints sont éclairées par une lampe à huile. Aux murs des tourtières, des tomates, des poivrons. Dans un coin, par terre, des pommes de reinette, des patates, deux assiettes de confiture, etc, etc. »

On comprend combien est utile à la compréhension des héros cet inventaire pareil à ceux de Balzac, Dostoïevsky, Giovanni Verga, Zola. Au cinéma ce décor sera vu en trois clins d'œil, tandis que la mère retire un vêtement de la teinture.

Toutes des choses en rapport directes avec les hommes. Visconti, il aime à le répéter, est venu au cinéma : « par le désir de raconter des histoires d'êtres réels, d'êtres vivant au milieu des choses et non pas les choses en elles-mêmes. Le cinéma qui l'intéresse est un cinéma antropomorphique. »

La dernière phrase reprend le propos central d'un article publié en 1943, alors qu'il venait de terminer **Ossessione**, et qui est la base d'un néo-réalisme entendu dans son sens le plus large, le plus élevé, le plus universel. Un cinéma à la mesure de l'être humain, voilà ce qu'est l'œuvre d'un réalisateur égale à celle des plus grands romanciers.

(Les Lettres Françaises N° 807, mars 1960.)

POUR UN BILAN POSITIF DU SUJET

par Robert Benayoun

(...) Pas d'énigmes chez Visconti, pas de clé à découvrir, encore que le symbole y règne en maître. Visconti, qui n'a pas peur de la littérature, et comme il a raison, n'hésite pas à citer ses sources. Elles sont toutes romanesques : Verga, Dostoïevsky, Thomas Mann, et ce n'est pas la Bible qui me contredira. Il en surgit immédiatement des archétypes : Rocco-Muichkine-Joseph, qui se sacrifie pour laver l'honneur familial, serait le Bien, et Simone le voleur, l'assassin, la brebis noire, serait le mal. Cette distribution des rôles semble indéniable. Ciro, le frère positif, tirant dans un petit couplet final la morale du drame, nous incite à la vérifier : « La méchanceté de Simone est aussi nuisible que la bonté de Rocco. Rocco est un saint, mais dans le monde où nous vivons on ne peut pas toujours pardonner. Dans la société que les hommes ont créée, il n'y a pas de place pour les saints : leur pitié provoque des désastres. » Remarquons tout d'abord combien ce résumé ressemble à celui de *Nazarin*, auquel un sacrilège explique dans sa prison : « Si la société ne nous détruit pas, nous, les saints et les criminels, nous la liquiderons. » Le vocabulaire employé dans l'un et l'autre cas est très révélateur. Le bien et le mal, notions fort dépassées, sont présents par un simple accident quotidien de l'antithèse. La fable viscontienne est plus subversive qu'édifiante...

...Rocco, pour ces raisons, me semble être, avec *Ossessione*, l'œuvre la plus complexe, la plus achevée, la plus solide aussi de Visconti. La mise en scène comme toujours est prodigieuse. Je considère la scène fort équivoque chez Morini, devant le poste de TV, comme une réussite sans précédent dans le scabreux : on ne peut pas en dire autant en si peu de plans, que la censure bafouée ne puisse toucher. Visconti est avant tout un cinéaste : tout ce qu'il peut dire sur sa vocation théâtrale n'y change rien. Sa mise en scène de John Ford à Paris, que j'ai vue avec déception, demeure presque académique. Celle de Rocco accumule les tours de force avec une aisance affolante. Le duo baroque sur le Dôme, les chœurs mêlés des deux familles dressées l'une contre l'autre, les arias de Delon et de Girardot face à l'objectif, dépouillés jusqu'à l'âme et comme révélés à eux-mêmes, toutes ces scènes n'évoquent l'opéra que par l'orchestration savante que leur impose Visconti en regard du thème ambiant. Leur grâce est toute filmique : Visconti regista semble doté d'une furie si communicative que les transes se multiplient et se chevauchent, cris et pleurs fusent comme dans des funérailles orientales et tout ce qu'un autre se refuserait par crainte du ridicule ou de l'emphase, Visconti le conquiert par ce fameux art de la stridence qui totalise l'action, là où pourrait à vide fonctionner, comme chez Losey par exemple, une machinerie souple, aux ébats purement externes...

(Positif, N° 40, 1961.)



Rocco et ses frères : Alain Delon

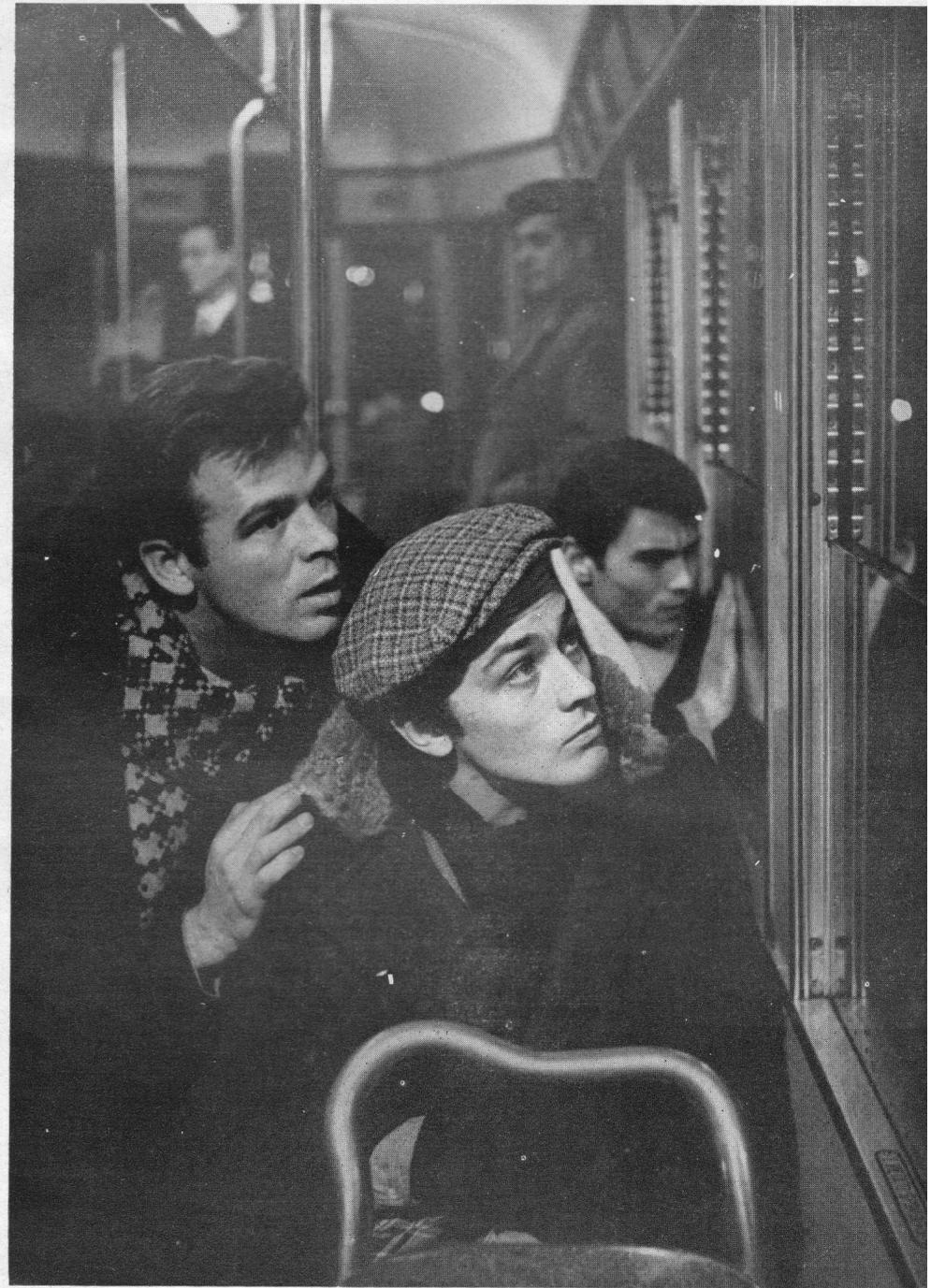




Claudia Cardinale dans *Rocco*



Alain Delon, Renato Salvatori et Max Cartier

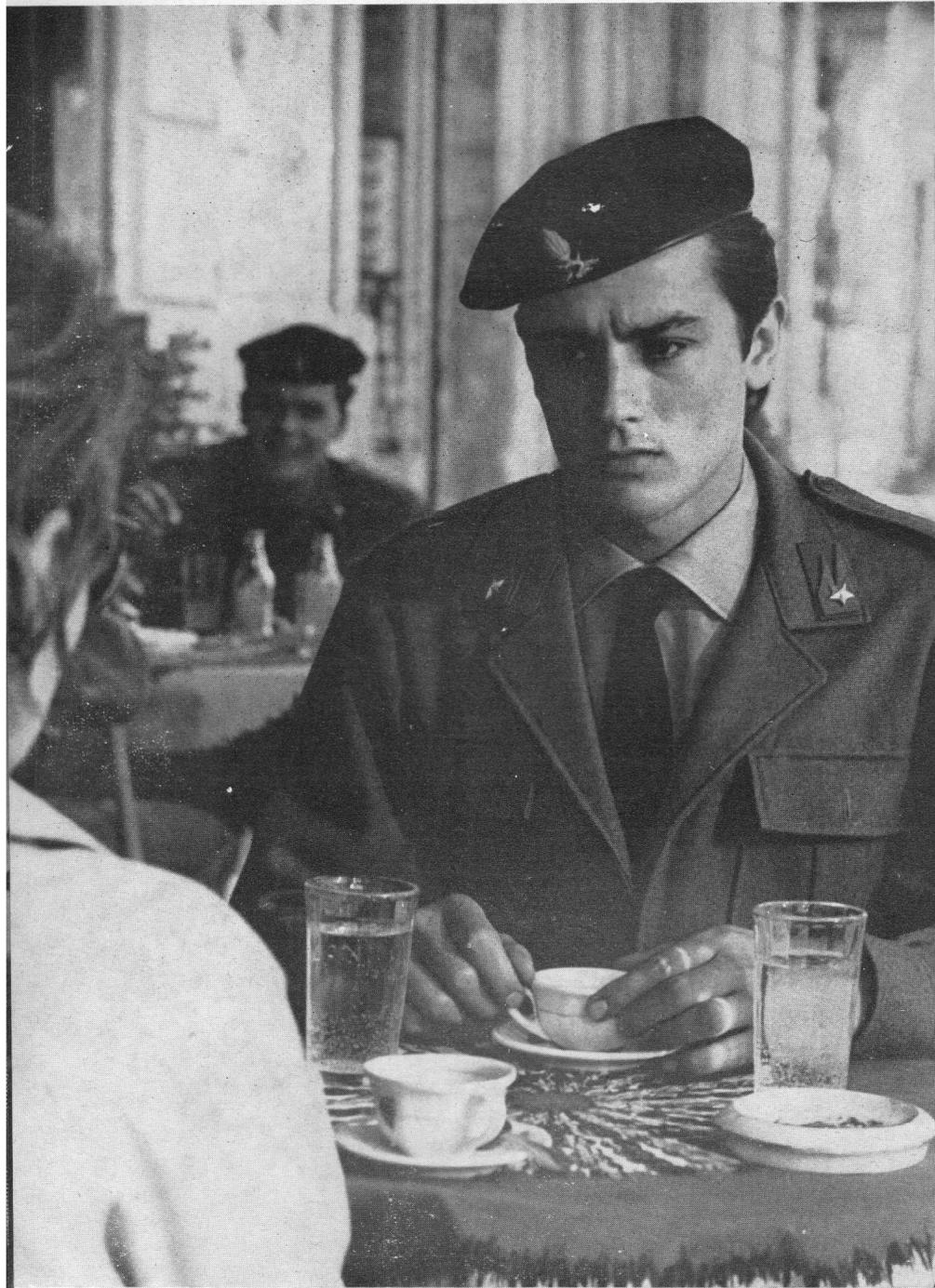


Annie Girardot : Nadia dans la famille Pafundi



Suzy Delair : Luisa découvrant le vol de ses bijoux (scène coupée en v. f.)







La Terra trema :
les Valastro, portrait de famille

Rocco : première victoire de Simone



Rocco et ses frères : les Pafundi, portrait de famille





QUELQUES MISES EN SCÈNE
AU THÉÂTRE

Vivi Givi
et Vittorio de Sica
Le Mariage de Figaro
(Beaumarchais)



La route au tabac (Caldwell 1945)
Laura Adani et Massimo Girotti





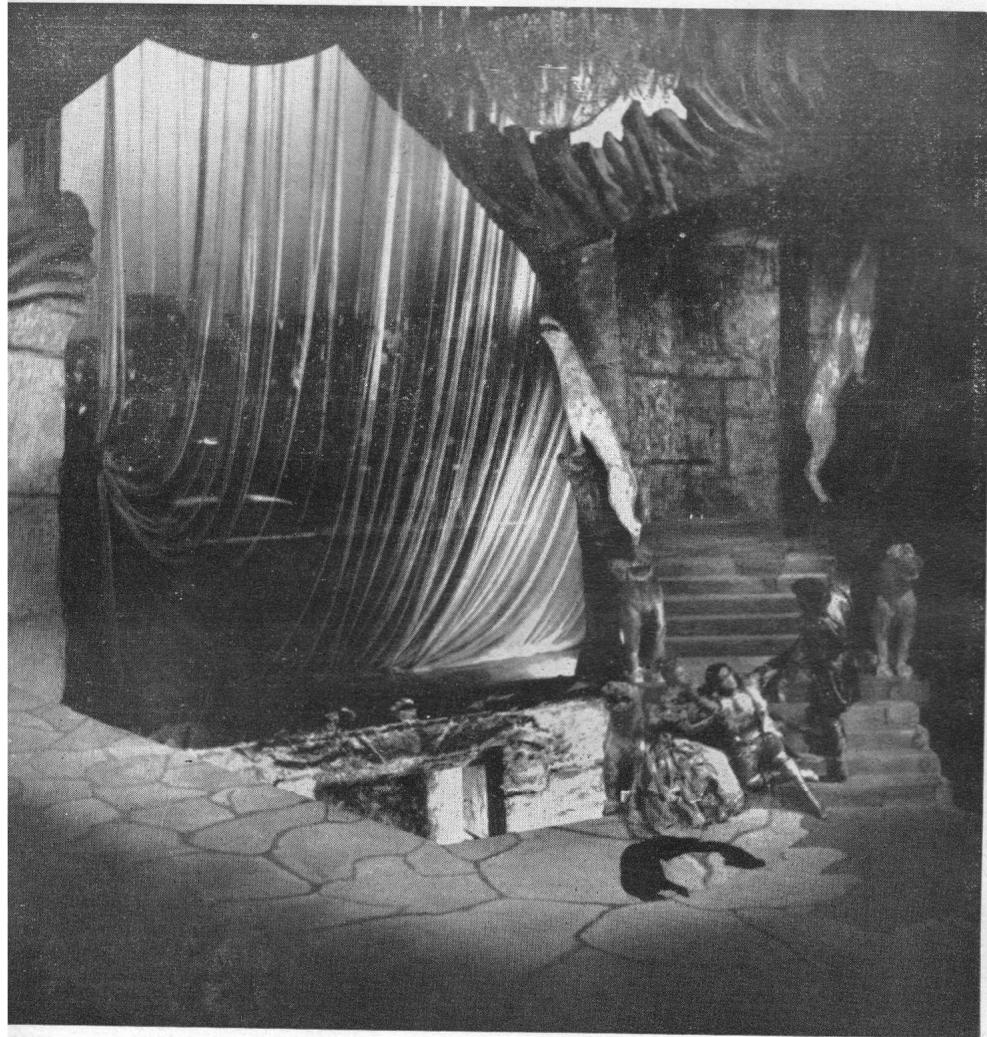
Crime et châtiment (Gaston Baty, d'après Dostoïewski, 1946).
Paolo Stoppa et Rina Morelli

Les Parents terribles (Cocteau 1945)
Rina Morelli, Gino Cervi, Andreina Pagnani, Antonio Pierfederici, Lola Braccini



Un tramway nommé Désir (T. Williams 1949)
Rina Morelli et Vittorio Gassman





Oreste (Vittorio Alfieri 1949)
Rina Morelli, Vittorio Gassman et Marcello Mastroianni



Rina Morelli, Giorgio De Lullo, Paolo Stoppa, Marcello Mastroianni

La mort d'un commis-voyageur (Miller 1951)

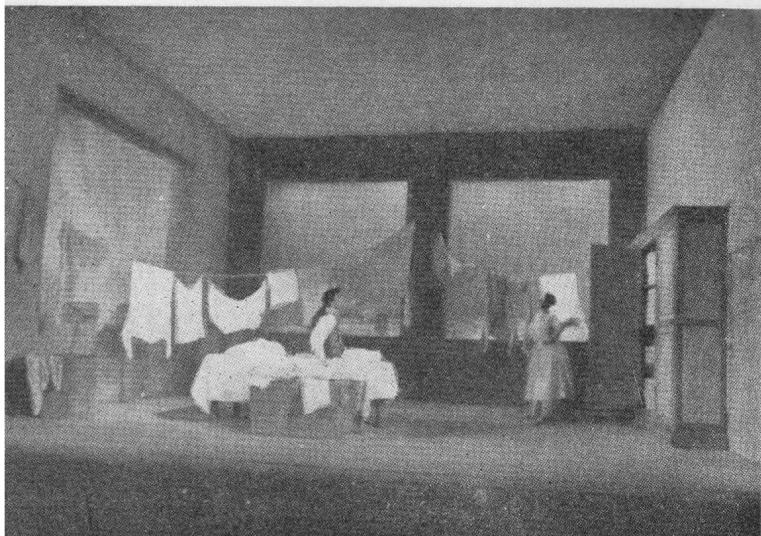
Dernière scène avec :
Franco Interlenghi, Gaetano Verna, Marcello Mastroianni, Rina Morelli, Giorgio De Lullo.





Les trois sœurs (Tchekov 1952)

La Locandiera (Goldoni 1953)



VISCONTI PARLE

A PROPOS DE « ROCCO ET SES FRÈRES »

de *La Terre tremble* à *Rocco*

...J'ai tourné Rocco d'une façon tout à fait différente (de celle de *La Terre tremble*). Et moi aussi je me sens très différent. C'est si vrai, que lorsque je suis allé revoir *La Terre tremble*, lorsqu'il fut repris à Rome au cinéma d'Essai, et bien, je suis resté un peu perplexe. (...) On ne peut le considérer comme un film, on ne peut le considérer comme un documentaire. Aujourd'hui, revu à froid, à quinze ans de distance, je ne saurais vraiment le définir. *Rocco*, de plus, suit certaines règles, tandis que *La Terre tremble* ne les suit pas, parce qu'elles n'existent pas. Rocco est déjà plus près d'une manière de raconter, d'écrire, à la portée de tous (...) Pour *Rocco* j'ai eu recours à certaines choses dont *La Terre tremble* n'avait pas besoin. Je dirai que dans *La Terre tremble* je m'étais interdit tout effet. Pour *Rocco*, non, dans *Rocco*, je cherche aussi en somme à tirer parti d'une certaine pratique du métier. Parce que c'était nécessaire à l'histoire (...)

les personnages : constats.

Dans le personnage de Rocco, ce qui domine à un certain moment, face à son frère, c'est un sentiment de culpabilité, c'est-à-dire un sentiment de remords. Il ne faut jamais perdre de vue qu'il est convaincu d'avoir tort. Rocco n'attribue aucun tort à Simone, mais tout à lui-même. Il le dit aussi à Nadia : « Nous sommes tous les deux coupables, mais je le suis plus que toi. Je le suis plus que toi, parce que toi, tu es la femme de mon frère. » C'est là qu'interviennent tous ces sentiments ataviques des gens du Sud : les tabous. Sens de l'honneur, de la famille, de la femme qui n'appartient qu'à un homme et à lui seul. Or, Rocco parvient au point extrême. On a voulu voir dans son geste, un geste chrétien poussé jusqu'à l'offrande de l'autre joue. Mais Rocco est convaincu devoir tendre l'autre joue, parce que c'est lui qui est en tort, qui s'est trompé, qui a blessé son frère dans ses sentiments les plus authentiques, ceux de l'amour qu'il porte à la jeune fille. Il y a aussi la scène du Parc où Rocco s'entraîne. Ciro vient lui dire que Nadia s'est installée chez eux, que c'est une honte pour eux tous, et Rocco supplie Ciro de le laisser encore faire une tentative : « Simone, dit-il, n'a pas changé. » Il semble dire : « Simone n'a pas changé, c'est nous qui avons changé à ses yeux. Simone n'a pas changé, il est simplement démoralisé. »

C'est-à-dire que Simone a subi cette transformation psychique du boxeur qui se sent précipité du piédestal, si petit soit-il, sur lequel il a été placé. Ces exemples sont nombreux dans l'histoire de la boxe (...) Il me paraît donc que les sentiments des deux frères qui se heurtent, sont suffisamment clairs. L'un est entièrement envahi d'un complexe

de culpabilité et de remords, un peu dostoievskien si vous voulez, mais aussi suffisamment méridional. Chez l'autre, il y a le sentiment de l'ange déchu qui a besoin d'affirmer sa personnalité par la violence. Telle est la raison de la rixe, et celle aussi pour laquelle elle ne pouvait se dérouler autrement. Voilà les deux caractères qui s'affrontent dans cette nuit de la Ghisolfia : je veux dire qu'il ne pouvait y en avoir ni plus ni moins, ça devait être ainsi, il fallait que ce fût d'une violence terrible.

Vincenzo représente malheureusement la réalité (...) Il accepte ce qui est, le monde tel qu'il est. Il se trouve une belle épouse, va au lit avec elle tous les soirs, continue à lui faire des gosses, et continue, continue. Cela est une réalité. Tel est Vincenzo. Il se résigne. Il n'a aucun tempérament révolutionnaire. Il ne cherche pas non plus à en avoir. Il a été soldat, il a fait le plastron sur le ring pour gagner 2 000 lires parce qu'il est grand et fort. Il n'a même pas le courage de dire : « Je fais ce métier, mais j'aimerais pouvoir en prendre un autre plus profitable. » Il n'y pense pas. Ainsi que le dit Simone à Rocco : « Ils n'ont jamais aimé Vincenzo ; ils ne lui ont jamais porté autant d'estime qu'à toi. » (...)

Rocco est une espèce de prophète désarmé... une espèce de Rocco Scotellaro, une espèce de Danilo Dolci (...) J'ai voulu faire un peu tous ces personnages-là. Des prophètes désarmés auxquels je crois : Gandhi, en somme.

vers un héros positif

Chez Ciro c'est tout différent. C'est le garçon qui, à peine arrivé, lors de la première scène avec son frère sur le Naviglio, lui dit : « Attends que j'aie vingt ans, je te ferai voir comme on fait, comme on doit faire. » Même lorsqu'il fait le placeur de voitures dans les parcs, il commence à comprendre, à avoir l'intuition. Que fait-il ? Il va au cours du soir, il étudie alors que les autres vont se promener. Il est en somme un personnage tout à fait différent, il est précisément l'opposé de Vincenzo. Et entre ces deux pôles, se situent les deux frères qui déclanchent le drame. Il me semble qu'à la fin, dans les paroles de Ciro, tout soit éclairé, même lorsqu'il parle de Rocco : « Rocco « un saint », mais dans le monde où nous vivons que peut faire quelqu'un qui ne veut pas se défendre ? Il pardonne à tous, mais on ne peut pas toujours pardonner. » Ceci me semble le jugement le plus précis sur Rocco, celui de Ciro, jugement qui devrait être celui du public s'il a compris. Et Ciro, lui, que possède-t-il ? Il a des aspirations. Il dit : « Lorsque nous sommes venus du pays, Simone me disait ceci, puis Simone l'a oublié, mais pas moi. Je ne l'ai pas oublié. » Il est le garçon qui, entré dans une usine comme l'Alfa, y a eu des prises de contact ; une certaine conscience s'est développée en lui. Et il est clair qu'il raisonne à présent d'une façon différente de tous les autres.

A cause de Ciro, l'on sort de la projection avec un sentiment de bonheur (...) et une conscience révolutionnaire plus développée. C'est à cela que je voulais parvenir. J'ai toujours, avec l'appui d'une documentation, disons, personnelle, que je possède si bien depuis tant d'années, désiré raconter l'origine d'une grosse famille de la bourgeoisie milanaise : partie de rien, partie du peuple. J'ai toujours pensé, après avoir terminé Rocco, que le personnage de l'histoire qui me reste en main est celui de Ciro, et c'est lui qui me servira à raconter une telle histoire. Tout cela est encore peu précis dans mon esprit, bien que clair par certains côtés : mais la trame n'est pas bien nette. (...)

Développer un récit dans cette direction. Des Buddenbrook milanais, pour nous mettre d'accord. (...)

le travail sur le scénario

Dans un premier état du scénario, Ciro ne finissait pas à l'Alfa Roméo. Pour unir idéalement le Sud et le Nord de l'Italie, il estimait nécessaire de se créer une activité liant la Lucanie à la Lombardie. Et nous avions imaginé que les frères achetaient un camion en commun. Ils le payaient à tempérament, par traites, et il servait à transporter de Lucanie (...) de l'huile, par exemple, ou d'autres produits de là-bas. Ciro faisait donc ces voyages entre la Lucanie et Milan, et était ainsi convaincu, que bien qu'il se fût établi à Milan, il n'avait pas abandonné son village, mais l'avait rattaché au Nord. Pourtant, cela m'a semblé tellement tiré par les cheveux que je l'ai supprimé.

Dans une certaine phase du scénario, le film se terminait sur le retour à Milan de Ciro qui était parti revoir son pays. Il en revenait avec un chargement d'huile de Lucanie que ses frères revendaient ensuite à Milan. Mais cela m'a semblé imprécis, et j'y ai renoncé ; Ciro est à Milan, et ça suffit. Etant à Milan il entre dans une grande usine (...) et ses idéaux qui sont un peu des idéaux petits-bourgeois au départ, se transforment, car il s'est intégré dans son milieu et a pris conscience.

(...) Dans un pré-scénario le film se terminait un jour de grève à l'Alfa, et Ciro combattait pour la grève — il était en somme devenu un des leaders, il avait déjà une position assez importante, et, lorsque Luca va à lui (après la tragédie de Simone), il se trouve dans un état d'esprit particulier car il a conscience de ses responsabilités comme contremaître à l'Alfa, et en même temps il est troublé par la tragédie qui s'est déroulée à la maison. Comme il parle avec d'autres ouvriers, son jeune frère arrive (...) Et Ciro lui disait : « Tu vois dans quelle situation je me trouve, ici, il me faut combattre pour ces choses, et porter avec moi le poids des erreurs de ma famille. » Puis, arrive la jeune fille, et la fin était plus ou moins identique. Pourtant, la position était différente. Mais là aussi, ça m'a paru trop chargé, il m'a semblé que je me plaçais dans une situation trop exceptionnelle, et je me suis dit : non, non, il faut une situation tout à fait normale : l'heure de pause à l'Alfa Roméo, et la conversation avec son frère, auquel il dit certaines choses qu'il a désormais apprises. J'ai préféré qu'elle ne se situe pas dans un climat exceptionnel, tel qu'une grève, qui est un événement important (...) J'ai pensé : il faut que ce soit un ouvrier au milieu d'autres ouvriers, dans une situation particulière, dans un état d'âme particulier, et qui parle avec son frère, qui lui dit certaines choses. Pourtant, Ciro a cette espèce de plainte qui se comprend, c'est une espèce de défoulement : mais, dès que sonnent les sirènes il se reprend, et parce qu'il est tenace, retourne à son travail ; il dit qu'il ne faut pas flancher quoi qu'il advienne.

la mère et la famille

Je désirais une mère mélodramatique. Je ne sais qui m'a dit que les mères méridionales étaient toutes renfermées, etc... Les mères siciliennes, oui : en fait, la mère de *La Terre tremble* est une mère qui n'existe pas en réalité. Elle est une présence, avec toujours l'enfant dans ses bras, et ne sait dire rien d'autre que « Mon petit enfant » ; mais la mère méridionale est une mère comme celle de *Rocco*, qui *croit*. Et c'est d'elle que partent les initiatives. Elle voudrait tout faire, mettre son nez partout ; elle est une espèce d'autorité maternelle qui considère ses enfants presque comme des objets, des forces à exploiter.

Il me fallait un tel personnage. Je l'ai cherché en Italie et ne l'ayant pas trouvé, j'ai pensé à la Paxinou, cette actrice grecque qui ressemble tant à nos mères méridionales de là-bas. Elle est veuve. Elle est la tête de la maison. Elle est tout, le père et la mère à la fois. (...) Je la voulais ainsi, je la voulais mélodramatique, nerveuse, envahissante, autoritaire (...) Je ne sais si vous l'avez remarqué, dans la photo de famille, le père, on ne le voit presque pas, c'est un petit bonhomme haut comme ça. Les fils doivent tout à leur mère. Le modèle, le calque, c'est elle. Tous ces cinq fils forts, grands, beaux, comme elle les voit, comme elle les rêve, lui ressemblent. Le père n'a été qu'un élément évidemment indispensable, mais insignifiant. En fait, à un certain moment, il s'est éteint, il est mort ce petit homme, ils l'ont emporté et l'ont jeté à la mer. Elle règne sur ses enfants, ces forces qu'elle a déchaînées. Déchaînées en bien ou en mal : elle n'en est plus maîtresse, cela est clair (...) Je voulais la charger d'une espèce de responsabilité, lui donner un poids dans l'histoire. (...)

(Extrait de *Schermi* N° 28, déc. 60 - trad. P. Marchal.)

AU TRAVAIL AVEC LES ACTEURS

Voir, plus que prévoir

Dans ma carrière théâtrale, il y a deux éléments d'égale importance. Le premier est le théâtre de Tchekov, que j'ai affronté relativement tard, par déférence. Tchekov est l'auteur que je considère comme le plus grand, à côté de Shakespeare et de Verdi. En citant Verdi, je touche au second élément. D'ailleurs il y a une chose que je tiens à dire tout de suite. Stendhal avait voulu que l'on grave sur sa tombe l'inscription suivante : « Il adorait Cimarosa, Mozart et Shakespeare. » De même je voudrais que l'on grave sur la mienne : « Il adorait Shakespeare, Tchekov et Verdi. » Verdi et le mélodrame italien ont été mon premier amour. Presque toujours mon œuvre exhale quelque relent de mélodrame, que ce soit dans les films ou dans les mises en scène de théâtre. On me l'a reproché ; et pour moi, c'est plutôt un compliment. Donc, d'une part Tchekov (*Les trois sœurs*, *L'Oncle Vanja*, *Les Méfaits du Tabac*), d'autre part Verdi et Shakespeare (*Traviata*, *Macbeth*).

...Lorsqu'il s'agit de définir la signification véritable qu'un film aura dans mon esprit, c'est l'image qui vient à mon secours. Par exemple *Ossessione* est né de la vision que j'ai eu, d'une femme renversée sur l'asphalte avec ses bas qui dégringolaient sur les jambes. Cette image devait donner ensuite la scène finale du film. L'idée de *Senso* est venue aussi d'une image : j'avais constamment devant les yeux, une femme vêtue de noir, opposant aux insultes de son amant un visage strié de larmes. Cela devait donner la scène déterminante du dénouement de l'action : la rencontre à Vérone de Livia et de Franz.

Les trois sœurs, de Tchekov, se sont précisées dans mon esprit seulement lorsque j'ai eu « la vision » du dernier acte : le jardin avec les trois arbres et les femmes autour. En partant de cette image, j'ai remonté entièrement le drame, pour ainsi dire à reculons.

...Quand je commence le tournage, j'ai dans la tête, à un millimètre près, le dessin général du film. Je ne consulte même pas mes notes parce que je les sais par cœur entièrement. Je ne voudrais pas courir

le risque de me laisser influencer par l'une ou l'autre page. En arrivant le matin, sur le « set », je sais exactement quel développement je vais donner aux scènes, et comment je vais faire marcher mes acteurs et ma caméra.

Quand, au moment opportun, j'appelle mes acteurs et commence à les faire répéter, si j'ose dire, j'extrait de leur présence toutes les suggestions qui vont contribuer à parfaire la scène. Leur « présence », je l'entends bien au sens direct et matériel du mot. Si, par exemple, je dois tourner ce matin une scène avec Mastroianni et Marie Schell, leur façon de se présenter à l'instant même, leur manière d'évoluer ou de dire leurs séquences m'indiquent de façon concrète comment je dois compléter le tableau. Je ne pouvais pas l'avoir prévu d'avance, et même si je l'avais pu, je m'en serais empêché. Je ne prévois que l'ensemble, je ne veux pas prévoir le petit détail, parce que c'est une chose qui me sera suggérée seulement par la matière première qu'est l'acteur. Si je devais agir autrement, je ferais, selon toute probabilité, une réalisation froide et préméditée, c'est-à-dire ce que j'ai le plus en horreur.

Il faut toujours que l'on ait dans le film cette impression d'improvisation. C'est là que, pour moi, se trouve une autre différence entre le théâtre et le cinéma. Le film n'existe pas. Au point culminant, lorsque les acteurs sont sur le « set », il faut l'inventer, comme on peut. Un texte de Tchekov, c'est tout de même... un texte de Tchekov. Tandis qu'une mise en scène écrite par moi, ou avec mes collaborateurs, ce n'est jamais qu'une chose susceptible d'être constamment transformée. D'ailleurs, je ne supporte pas les mises en scène trop « finies ». Elles doivent être des projets, que par la suite j'élabore et je développe en moi-même en suivant l'idée générale, le fil conducteur.

(*La Table Ronde*, mai 1960.)

Les non-professionnels de La Terre tremble

Employer des non-professionnels ce n'est pas du tout une condition indispensable du néo-réalisme. Certes, il est possible de prendre dans la rue des gens « vrais » qui adhèrent exactement au personnage, mais le travail c'est, ensuite, de les faire devenir des acteurs. J'ai passé des heures et des heures avec mes pêcheurs de *La Terre tremble* pour leur faire dire une toute petite réplique. Je voulais obtenir d'eux le même résultat que d'un acteur. S'ils avaient du talent, et ils en avaient (ils avaient surtout une chose extraordinaire : aucun complexe devant la caméra), ils pouvaient y parvenir très vite. Le vrai travail, avec les acteurs, c'est de leur faire vaincre leurs complexes, leur pudeur. Mais ces gens-là n'avaient aucune pudeur. J'obtenais d'eux ce que j'obtenais des acteurs après un temps beaucoup plus long. De même, le texte n'était pas texte préconçu. Je le faisais faire par eux-mêmes. Par exemple, je prenais les deux frères et je leur disais : « Voilà, la situation est celle-ci. Vous avez perdu la barque, vous êtes dans la misère, vous n'avez plus à manger, vous ne savez plus que faire. Toi, tu veux t'en aller, tu es tout jeune, et l'autre veut te retenir. Dis-lui ce qui t'attire loin d'ici. » Il me répondait : « Voir la ville de Naples, je ne sais pas, enfin... » — « Bon, c'est ça, mais encore pourquoi ne veux-tu pas rester ici ? » Il me disait alors exactement ce qu'il dit dans le film : « Parce que, ici, on est comme des animaux. On ne nous donne rien. Alors je voudrais vite voir le monde. » Pour lui, le monde c'était Naples, c'était très loin, c'était le pôle Nord... Puis je suis allé à l'autre : « Qu'est-ce que tu dirais à ton frère, pour le retenir, à ton vrai frère ? » Il était déjà ému, les larmes aux yeux. Il croyait que c'était son vrai frère. C'est ce qu'on veut obtenir des acteurs et qu'on

n'obtient jamais. Les larmes aux yeux, donc, il disait : « Si tu vas plus loin que les Faraglioni (c'est le nom des deux récifs), la tempête t'emportera. »

Qui aurait pu écrire ça ? Personne. Il le disait en sicilien et je ne peux le répéter exactement, car je ne me rappelle plus le dialecte, mais c'était très beau, c'était comme du grec.

Le dialogue naissait donc comme cela. Je ne fournissais que l'esquisse. Eux apportaient des idées, des images, des fioritures. Puis je leur faisais répéter le texte, trois ou quatre heures parfois, ainsi qu'on fait avec les acteurs. Mais on ne changeait plus les mots. Ils étaient devenus fixes, comme s'ils étaient écrits. Et pourtant ce n'était pas écrit, c'était inventé par les pêcheurs.

(Les cahiers du Cinéma, n° 93, mars 59.)

On tourne Rocco et ses frères.

8 heures, les assistants-metteurs en scène se mettent en route pour trouver les figurants du gymnase « La Lombarde ». 8 h 15 : les maquilleurs attendent à l'hôtel l'arrivée de MM. Salvatori et Delon pour faire les essais de maquillage. M. Garboglio est au gymnase en train de préparer le décor. 11 h 30 : les assistants-metteurs en scène vont voir Visconti pour qu'il leur donne les dernières nouvelles. 12 heures : Réunion des producteurs chez M. Visconti. Le maquilleur éclaircit les cheveux de MM. Salvatori et Focas. 13 h 30 : Visconti est sur les lieux de tournage, le gymnase « La Lombarde ». On met au point les cadrages. 14 h 40 : On met en place le chariot. L'opérateur commence les éclairages. 14 h 45 : Visconti fait un essai des mouvements de caméra. 14 h 55 : On continue la mise au point de l'éclairage. 15 h 30 : Focas est sur les lieux de tournage, maquillé et habillé. 16 h 20 : On met en scène les figurants et M. Visconti fait son premier essai. 17 h 30 : Visconti essaie la scène. 18 heures : on arrose au champagne la première image du film. 18 h 10 : une lampe saute, l'opérateur fait le nécessaire. 18 h 25 : on tourne la scène N° 8/1.

8. GYMNASE « LA LOMBARDE » A MILAN. EXTÉRIEUR. INTÉRIEUR. SOIR

Tandis qu'on entend encore la voix de Rosaria, hors champ, on découvre son fils Vincenzo qui sort d'une modeste salle de boxe.

Voix de Rosaria (H. C.) — ...comprends-moi bien Vincenzo... Toi, ça y est : tu es sorti d'affaire... maintenant c'est au tour de tes frères... un jour ou l'autre nous allons venir...

Vincenzo gravit les escaliers du gymnase. Derrière son dos, on aperçoit une confusion de silhouettes, de gestes familiers aux boxeurs qui s'entraînent ; le murmure des voix est imperceptible, les agrès font des bruits divers. L'air de ce lieu de réunions nocturnes est lourd, un peu hallucinant.

En retrouvant le froid du dehors, Vincenzo remonte le col de son manteau, un manteau râpé et modeste, il s'éloigne en frottant ses mains nues. A la hauteur de ses jambes défilent les fenêtres du gymnase, elles sont basses, carrées, violemment éclairées. A travers les carreaux glacés, à moitié recouverts de givre, on aperçoit vaguement l'activité du gymnase : le bruit confus des voix arrive par ondes brèves.

La 1, la 2 et la 5 sont bonnes. La scène a duré 41". 18 h 30 : on déplace la caméra : position de la caméra. 18 h 40, l'opérateur prépare les projecteurs. 19 h 40 : on essaie la scène. 19 h 45 : mise au point de l'éclairage. 19 h 55 : on tourne la scène 8/2. La 5 et la 7 sont bonnes. Durée de la scène 16". 20 heures : fin du tournage. Ainsi a débuté, à Milan, *Rocco et ses Frères*, le 22 février.

(Journal de tournage par Albino Cocco, in. *Buchet-Chastel*, p. 219.)

BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie exhaustive des écrits sur Visconti serait possible, à condition de lui consacrer la moitié de la présente publication... Pour établir celle qui suit, nous avons voulu garder les textes les plus importants d'une part, et d'autre part, conserver un souci d'accessibilité aux sources pour le lecteur français (du moins s'il lit l'italien). Les bibliographies dont nous nous sommes inspirées, et que nous avons utilisées, sont plus exhaustives ; il s'agit de celle établie en 1955 par G.-C. Castello, à la suite de son essai dans Belfagor, ainsi que de celles établies par Giuseppe Ferrara dans *Cinéma Della Realta à Turin, juin 1955*) et dans *Il Nuovo Cinema Italiano (Le Monnier, Florence, 1958)*.

TEXTES DE VISCONTI, INTERVIEWS, SCÉNARIOS, DOCUMENTS.

Cadaveri, *Cinema anc. sér. n° 119, 10/6/41.*

Il cinema antropomorfo, *Cinema anc. sér. n° 173-174, 25/9/43.*

Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare, *Rinascita n° 12, déc. 48.*

La Terra Trema, scénario, *Bianco e Nero, 11 mars 1951.*

Che cosa penso del pubblico, *Cinema, n° 85, 1/5/52.*

Marcia Nuziale, scénario (avec Suso Cecchi d'Amico), *Cinema Nuovo, 1/5/53.*

Ossessione, scénario, (avec Alicata, Pietrangeli, Puccini, De Santis), *Teatro-Scenari, juil. 53.*

Nota a « Morte di un commesso viaggiatore », *Il Contemporaneo, 22/5/54.*

Senso, scénario et docum., Capelli, Bologne, 1955.

Le Notti Bianche scénario et docum. Capelli, Bologne, 1957.

Rocco e i suoi Fratelli, scén. et docum. Capelli, Bologne, 1960, (édité en français par Buchet-Chastel : Rocco et ses frères, 1961).

(Les ouvrages publiés chez Capelli sont accompagnés d'études critiques : G. B. Cavallero pour Senso, Renzo Renzi pour Le notti bianche, Guido Aristarco et Gaetano Carancini pour Rocco. Ils font partie de la collection Dal soggetto al film, dirigée par Renzo Renzi.)

Voir aussi :

Mario Serandrei : Lettere dalla Sicilia (sur *La Terra Trema*), *Bianco e Nero, mars 1948.*

Giorgio Prosperi : Vita Irrequieta di Luchino Visconti, *La settimana Incom illustra, 31 mars et 7 et 14 avril 1951.*

Michele Gandin : Storia di una crisi in Bellissima di Visconti, *Cinema nouv. série, 1/12/51.*

Jacques Doniol-Valcroze et Jean Domarchi : Entretiens avec Luchino Visconti, *Cahiers du Cinéma, mars 1959.*

- Jean Slavik : Rencontre avec Visconti, *Les Cahiers du Cinéma*, avril 1960. Interview de Visconti dans *Bref*, journal du TNP, 15/7/56.
- G.C. Castello : Luchino Visconti torna a Milano, *Il Punto*, 20/2/60.
- Grazia Livi : Rocco a Milano, *L'Europeo*, mars 1960.
- Guido Aristarco : Ciro e i suoi fratelli, *Cinema Nuovo*, sept.-oct. 1960.
- Rocco, un profeta disarmato, *Schermi*, n° 28, décembre 1960.
- Texte publié dans *Vie nuove* 22/10/60, reproduit, sous le titre *Oltre il fatto del Malavoglia*, dans l'étude du CUCMI (voir « Etudes générales ») et sous le titre *Pessimismo dell'intelligenza, non della volontà*, dans *Schermi* de déc. 1960.
- Texte sans titre, *La Table Ronde*, mai 1960.

ESSAIS DE CARACTERE GÉNÉRAL

- A. Pietrangeli : Panoramique sur le cinéma italien, *La revue du cinéma*, mai 1948.
- G. Viazzi : Visconti, *Sequenze*, déc. 1949.
- J. Doniol-Valcroze : Visconti, *Raccords* n° 7, printemps 1951.
- Nino Frank : *Cinema dell'Arte*, André Bonne, Paris 1951.
- Carlo Lizzani, *Il cinema italiano*, Parenti, Florence 1953 (traduit en français aux Editeurs Français Réunis).
- Mario Gromo : *Cinema Italiano*, Mondadori 1954.
- P. Demonsablon, Note sur Visconti, *Cahiers du Cinéma* n° 33, mars 1954.
- G. Sadoul, *Histoire du Cinéma. Cinema della Realtà* (Turin, juin 1955).
- Guido Aristarco : Luchino Visconti : Positif nos 28 et 29.
- Luigi Pestalozza, Luchino Visconti e il melodramma : *Cin. Nuov.* janv.-fév. 1959.
- Raymond Borde et André Bouissy : *Le néoréalisme italien* Clairefontaine, Lausanne, 1960.
- Luchino Visconti, étude publiée par le CUCMI, Milan 1960, par Lorenzo Pellizari.
- Il nuovo cinema italiano*, de Giuseppe Ferrara, Le Monnier, Florence, 1958.

ETUDES SUR LES FILMS

OSSESSIONE

- A. Pietrangeli : Analyse spectrale del film realistico *Cinema anc. sér. n° 146*, 27/7/42.
- Mestolo : A proposito di *Osessione* (citations, compte rendus) *Cinema anc. sér. n° 169*, 10/7/43.
- J.-G. Auriol : Trois versions d'un roman de James Cain, *La revue du Cinéma*, n° 10, fév. 1948.
- V. Jarrat : Luchino Visconti's *Osessione*, *Sight and Sound* n° 65, 1948.
- Carlo Bo : Primo viene il film, *Cin. n. 14*, 1/7/53.
- Guido Aristarco : Il postino di Cain diviene italiano, *Cin. N. 24*, 1/12/53.
- Osessione*, fiche F.F.C.C. de René Gilson, janvier 1957.

GIORNI DI GLORIA

- Carlo Lizzani, *Giorni di Gloria*, Film d'Oggi, 8/12/1945.
- Giorgio Signorini, *Giorni di Gloria*, *Cin. N. 25*/4/55.

LA TERRA TREMA (Abrév. La T. T.)

- Ugo Casiraghi : *La T. T. L'Unità* 4/12/48.
- Guido Aristarco : Il festival dell'arlecchino, *Cinema 15*/5/49 ; et *La T. T. in Cinema*, 15/2/50 repris dans la *Storia delle teorie del Film*).

- Renzo Renzi, *Mitologia e contemplazione in Visconti, Ford e Eisenstein, Bianco e Nero* fév. 49.
- Gianco Viazzi : Polemichetta primaverile su la T. T., *Cinema 31*/5/49.
- Luigi Chiarini : *Il film nella battaglia delle idee*, éd. Bocca, Milano-Roma, juin 1954.
- Renzo Renzi : *La costruzione dell'orologio*, *Cin. n. 10*/5/55.
- M.-A. Antonioni : *La Terre Tremble*. (Cinéma 59, juillet ; trad. française d'un article de Bianco e Nero, 1949).
- Gavin Lambert : *Notes on a renaissance, Sight and Sound*, fév. 1951.

BELLISSIMA

- Guido Aristarco : *Bellissima*, *Cinema 15*/1/52.
- Edoardo Bruno : *Bellissima, Bianco e Nero* janv. 1952.
- Fernando Di Giannateo : *Bellissima, Rassegna del Film* mars 1952.
- Renzo Renzi : Una tendenza sedentaria contro gli impegni del realismo, *Cin. n. 15*/12/52.

SIAMO DONNE :

- article de Giulio Cesare Castello, in *Cinema 30*/12/53.

SENSO.

- Fiche Image et Son de Charles Chaboud, avril 1956.
- Fiche IDHEC n° 132 - Fiche Télé-Ciné n° 272 mars-avril 1956. (ces fiches contiennent elles-mêmes une bibliographie du film).
- Aristarco Guido *Senso Cin. N. 10*/2/55.
- Emilio Cecchi *Senso e il colore nel film L'illustrazione Italiana*, 25/12/54. *Cinema*, n° 136 du 25 juin 1954, consacré à *Senso*.
- Luigi Chiarini : *Ritratto di un'epoca, Il Contemporaneo* 5/2/55.
- Luigi Chiarini : *Facciamo un inventario del film neorealistico*, *Cin. N. 25*/2/55.
- Luigi Chiarini : *La polemica e la storia, Contemporaneo* 26/2/55.
- Luigi Chiarini : *Tradisce il neorealismo Cin. N. 25*/3/55.
- Guido Aristarco : *E realismo, Cin. N. 25*/3/55.
- Marcel Martin : *Senso, Cinéma 56*, Mars-avril.

LE NOTTI BIANCHE

- Etienne Chaumeton : *Les Nuits Blanches, Positif* n° 28, avril 1958.
- Renzo Renzi : A propos de *Les nuits blanches, Cinéma 58*, juin.
- Marcel Martin : *Les Nuits Blanches, Cinéma 58*, mai.
- Renato May : *Le Notti Bianche, Cronache del Cinema e della Televisione*, automne 1957.
- Edoardo Bruno : *Le Notti Bianche, Filmcritica*, sept. 1957.

ROCCO E I SUOI FRATELLI

- Robert Benayoun : Pour un bilan positif du sujet, *Positif* n° 40.

THEATRE

- Venti spettacoli di Luchino Visconti con Rina Morelli-Paolo Stoppa*. Textes réunis par Mario Ramous, avec études de Francesco Flora et Diego Fabbri, théatrogaphie, photos. Bologne, 1958.

G. Aristarco et G. Carancini

ROCCO ET SES FRERES

de Luchino Visconti

dans la même collection : L'AVVENTURA de M. A. ANTONIONI

Editions Buchet-Chastel, 166, Bd Montparnasse, Paris

Raymond Borde et André Bouissy

le néo-réalisme italien

cinéma social

Vente pour la France à la SERDOC, B.P. 3, Lyon-Préfecture

LE CINEMA EN FRANCE

Bulletin trimestriel de la décentralisation cinématographique

n° 1 / Lyon

Autrefois les Canuts

n° 2 / Marseille

Les films de Paul Carpita

Le n° 1,50 NF — Abonnement pour 5 numéros : 5 NF

SERDOC, B. P. 3 Lyon-Préfecture — C.C.P. Lyon 671-07

CITE PANORAMA

Journal culturel du Théâtre de la Cité - Roger Planchon

n° 11

Piscator - Boris Vian - Edouard II - Antonioni

N° 12

Jaubert - Jarre - Lochy - Cendrars - Resnais

Le n° 0,50 NF — Abonnement par 10 numéros : 5 NF

C.I.C.L.V., Place de la Libération, Villeurbanne (Rhône)

C.C.P. Lyon 4620-84

POUR UN ABONNE

**QUATRE
NUMEROS DE PREMIER PLAN
SUR DOUZE
SONT GRATUITS**

SERDOC

Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographique, 28, rue Villeroy, Lyon (3^e), édite **PREMIER PLAN**, revue mensuelle, et **PANORAMIQUE**, collection de volumes sur le cinéma.

PREMIER PLAN

Rédaction : Bernard CHARDERE.

Conseil : Raymond CHIRAT, Michel MARDORE, Max SCHOENDORFF, Paul-Louis THIRARD.

Prix du numéro : France 4,50 NF - Etranger : 5,50 NF

Abonnements : 6 numéros, France 20 NF, Etranger 24 NF
12 numéros, France 36 NF, Etranger 44 NF

Tous versements au C.C.P. de PREMIER PLAN : Lyon 671-07,
ou chèque B.N.C.I., Agence Lyon-Guillotière.

Correspondance à PREMIER PLAN, B. P. 3 Lyon-Préfecture.

**POUR UN ABONNE
CE NUMERO DE PREMIER PLAN
NE COUTE QUE 3 NF**

PREMIER PLAN - Nouvelle série - Le N° : 4,50 NF

13

LUIS BUNUEL

Par F. Buache

Suivi de **documents** bibliographiques ; d'un texte de Bunuel : **Poésie et Cinéma** ; du compte rendu de **l'Age d'Or**, par P.-P. Le Chanois ; du scénario de **Un Chien Andalou**, par Bunuel et Salvador Dali.

100 pages ; 46 illustrations.

14

JACQUES PREVERT

par Guy Jacob.

Suivi d'une **filmographie commentée** par André Heinrich ; d'une étude sur **Prévert et le Groupe Octobre**, par Bernard Chardère ; d'**extraits de dialogues** (Quai des Brumes, Lumière d'été, Les Portes de la Nuit), et de **textes inédits de Prévert** (Baladar, Le Baron de Crac, La Fleur de l'Age).

148 pages ; 53 illustrations.

15

M.-A. ANTONIONI

par P.-L. Thirard

Suivi des **textes** inédits d'Antonioni : des nouvelles, un scénario (**Les joyeuses jeunes filles de 1924**), souvenirs, extraits de **l'Avventura** et du **Grido**.

100 pages ; 22 illustrations.

16

ORSON WELLES

par J.-C. Allais

Suivi d'une **filmo-bibliographie** ; d'**extraits de films** (Citizen Kane, The Magnificent Ambersons) ; d'un texte d'André Bazin : « Le découpage chez Welles ».

120 pages ; 32 illustrations.

SERDOC - B.P. 3 - Lyon-Préfecture - C.C.P. Lyon 617-07

PREMIER PLAN — BULLETIN DE COMMANDE

EN MAJUSCULES S.V.P.

NOM

ADRESSE

Signature

- Un abonnement de 6 — 12 numéros (1), à servir à partir du N°
(France : 6 numéros, 20 NF ; 12 numéros, 36 NF. -- Etranger : 6 numéros, 24 NF ; 12 numéros, 44 NF.)
 - exemplaire (s) du (des) numéro (s)
(Première série : 1,80 NF l'exemplaire (2) -- Nouvelle série, à partir du numéro 13 : 4,50 NF l'exemplaire.)
 - La collection des 8 numéros disponibles (5 à 12) de la Première série (10 NF)
TOTAL :
- Règlement par chèque bancaire, virement ou mandat au C.C.P. Lyon 671-07 (1)

(1) Rayer les mentions inutiles. -- (2) Les numéros 1 à 4 sont épuisés.

Découper ici et envoyez à B.P. 3 - Lyon-Préfecture.

des rapports du cinéma italien qui reste pertinent (Revue du Cinéma N° 13). En 1951, un article sur Visconti dans Raccords, et surtout le livre agréable et documenté de Nino Frank, Cinema Dell'Arte. En 1954, traduction de l'essai plutôt médiocre de Lizzani, rétrospective italienne à la Cinémathèque française, articles dans Positif N°s 5, 11, 15, 23, 28 avec prémisses du culte d'Antonioni. Pendant ce temps, dans les publications attentives aux sources de la morale et de la religion plus qu'au cinéma, la cote de Rossellini se maintient et Fellini devient une valeur sûre. Le panorama reste bien fragmentaire.

En 1961, parution du Néo-Réalisme de Borde et Bouissy : malgré quelques tics de plume c'est enfin le travail solide, clair et de bon aloi que l'on attendait — et qui ne plaira guère, gageons-le.

Sommes-nous sérieux ?

Car être sérieux... Regrettons par exemple en passant la publication récente dans une revue de vulgarisation cinématographique d'un texte de Visconti paru en 1943, écrit probablement au temps d'Obsession et reproduit en français sous forme fragmentaire, mêlé à d'autres extraits d'interview postérieurs, présenté comme si l'ensemble constituait une réponse à des questions posées en mai 1961.

Répetons que l'environnement culturel d'un « honnête homme » italien débordé son cadre national, les limites de sa langue, de la Méditerranée, de la latinité. Nous pouvons avoir quelques complexes devant les catalogues d'un éditeur italien ! Et là-bas, tous les cinéastes ne cultivent pas le snobisme de l'analphabétisme ; les critiques non plus. Si l'on tenait à sortir de nos limites, il faudrait constamment se souvenir de faits comme celui-ci (résumé par Roger Sazerat dans un panorama, trop critique, du roman italien contemporain — France Observateur N° 574, mai 1961) : « Le Thomas Mann français est celui de Marcel Brion, alors que le Thomas Mann italien est celui de Georges Lukacs. »

Posons-nous honnêtement la question : par quoi Visconti se traduit-il pour nous ? Il faut décidément apprendre à voir.

B. C.

En Antonioni ?

On peut discuter des mérites comparés du Cri ou de Femmes entre elles, avoir aimé Chronique d'un amour quand il le fallait, situer Antonioni dans les tout premiers ; et penser pourtant que La Notte supporte mal cette comparaison implicite faite par les critiques français avec Rocco et ses frères. Radiguet, Proust, Zola et Mme de Lafayette n'ont en commun ni propos ni résultats.

Ceci dit, nous avons omis dans le n° 15 de Premier Plan la distribution complète des pièces montées par Antonioni ; les voici :

Scandales secrets — deux tableaux de Michelangelo Antonioni et Elio Bartoloni — interprètes et personnages : Virna Lisi (Vittoria), Monica Vitti (Diana), Mariza Pizzardi (Lucia), Donatella Gemmo (la madre), Carlo d'Angelo (Giangugi), Giancarlo Sbraglia (Marco), Anna Nogara (Piera), Perfetto Baldini (un gardien), Arturo Dominici (l'oncle), Vera Pescarolo (Lionella), Antonio Guidi (Andrea), Giuseppe Franzoni — Décors de Gianni Polidori — Direction Antonioni — Théâtre « Eliseo » Rome 1957.

Je suis un appareil photographique — Trois actes de John Van Druten — Interprètes et personnages : Monica Vitti (Sally Bowless), Giancarlo Sbraglia (Christopher Ischerwood), Luca Ronconi (Fritz), Marisa Pizzardi (Madame Schneider), Anna Nogara (Natalia Landauer), Nino del Fabro (Clive Mortimer), Donatella Gemmo (mère de Sally) — Décors de Gianni Polidori — Direction Antonioni — Théâtre « Eliseo » — Rome 1957.

PREMIER PLAN

numéros encore disponibles de la première série :

GRÉMILLON / HUSTON / HICHCOCK / GÉRARD PHILIPPE
NOUVELLE VAGUE I ET II / JAZZ AU CINÉMA / FELLINI.

la collection : 10 NF

à B.P. 3, Lyon-Préfecture — C.C.P. Lyon 671-07



Imp. du Bugey, Belley - Dir. de la pub. : B. Chardère — No 17. Mai 1961

le N° : 4.50 NF