

*Tradition et invention.
L'œuvre filmique de Luchino Visconti*

Colloque international

Paris 1 Panthéon – Sorbonne / Institut Acte ; Université de Pise

Sous la direction de Massimo Olivero, Sarah Leperchey et Chiara Tognolotti



À l'occasion du double anniversaire des 120 ans de la naissance de Visconti (1906) et des 50 ans de sa disparition (1976), ce colloque, organisé en plusieurs rencontres, entend rouvrir les principaux enjeux esthétiques, critiques et historiques autour desquels s'est structurée la réception de son œuvre. Centré sur sa création filmique, mais conçu autour d'un problème artistique plus large, entre *tradition* et *invention*, cet événement en trois temps vise à proposer de nouvelles lectures sur la production du cinéaste et à réexaminer certains problèmes théoriques soulevés de longue date par la critique.

Une séance d'ouverture exceptionnelle aura lieu à la **Cinémathèque française**, le **4 novembre**. Elle sera suivie par deux journées de colloque à Paris, les **5 et 6 novembre**, en **salle 6 du Centre Panthéon de l'Université Paris 1**, puis par deux journées de colloque à Pise, les **10 et 11 décembre 2026**, à l'**Université de Pise**.

PRESENTATION ET AXES DE REFLEXION

Dès son premier texte théorique, l'article « Tradizione e invenzione », publié en 1941, Luchino Visconti affirme la nécessité de renouveler et de nourrir le cinéma par l'apport de la culture littéraire, en particulier celle du roman du XIX^e siècle. Le cinéaste y esquisse un nouveau rapport à l'art filmique, fait d'influences réciproques avec les autres arts, sans lequel il reste isolé, appauvri et séparé de la longue tradition des siècles précédents. Suivant ce principe, ce dont le cinéma a besoin, selon lui, ce ne sont ni des modèles à imiter ni des récits à transposer, mais des idées capables de refonder son langage, de stimuler son invention formelle. Cette ouverture constante de Visconti à l'altérité invite à reconsidérer son œuvre à l'aune d'un héritage humaniste de la mimésis, lequel se déploie par un jeu de miroirs entre le cinéma, d'un côté, puis la littérature, le théâtre, l'opéra, la musique ou la peinture, de l'autre.

Ces deux pôles, tradition et invention, orienteront ainsi l'ensemble de ces journées de débats, lesquelles entendent particulièrement interroger le rapport dialectique entre le cinéma de Visconti et les autres formes artistiques, rapport que le texte de 1941 identifiait déjà comme moteur d'innovation : le cinéma ne devient un art qu'en s'exposant à ce qui le précède, en réinventant les traditions qu'il accueille.

Aussi, s'agira-t-il au cours de ces rencontres, en France et en Italie, d'apporter une contribution nouvelle à la recherche viscontienne depuis des perspectives plurielles (analyse, génétique ou critique) ; en dialogue avec une bibliographie déjà riche, diverse et solidement établie ; suivant des axes de réflexions variés, capables d'éclairer l'œuvre filmique en question sous des angles nouveaux.

1. Le problème historiographique

Comment situer Visconti dans l'histoire du cinéma italien et européen ? Les catégories historiques établies, cinéma néoréaliste, classique, moderne, peinent à cerner une œuvre dont la singularité et l'« impureté » résistent à toute assignation à une école ou à un mouvement. En effet, la réécriture fortement symbolique du réel ne l'inscrit que partiellement dans l'esthétique néoréaliste, tandis que sa dimension réflexive l'éloigne de la phase dite « classique », et que son attachement à la tradition culturelle, incarnée dans une écriture fondée sur le pathos, l'écarte des paradigmes du cinéma moderne. Trouver une position historique à Visconti est donc complexe et souligne le caractère souvent anachronique de son travail. Quelle place occupe-t-il dans l'histoire du cinéma ?

2. Catégories esthétiques

Les catégories du réalisme et du mélodrame, celles du progressisme et du décadentisme, ont longtemps été mobilisées comme des polarités opposées structurant l'œuvre du cinéaste, créant une césure critique particulièrement marquée après *Il Gattopardo* et *Vaghe stelle dell'Orsa...* (1963-1965). Un tel découpage implique néanmoins de problématiser ses antinomies afin de montrer comment les contradictions esthétiques et culturelles, loin de figer l'œuvre, demeurent productives à chaque étape de son parcours. Réexaminer ces catégories pertinentes pour penser l'esthétique viscontienne permettra de mieux saisir les mouvements, les transformations et les continuités d'une carrière courant sur plus de trente ans, d'*Osessione* (1943) à *L'Innocente* (1976). L'unité de l'œuvre prévaut-elle sur ses discontinuités, ou il y a plusieurs « Visconti » ?

3. Le rapport avec l'histoire

On considère souvent que le cinéma de Visconti, dans sa première période, entretient un rapport étroit avec la réalité historique ainsi qu'avec les enjeux politiques et sociaux de l'Italie et de l'Europe, alors qu'à partir des années 1960 il s'en écarterait pour se replier dans la nostalgie d'un passé révolu, idéalisé et finalement perdu. Éprouver à nouveau cette interprétation permettra de nuancer ses conclusions, qui négligent le fait que les films postérieurs à *Rocco et ses frères* portent eux aussi un regard critique sur la réalité contemporaine, tout en interrogeant la capacité du cinéma à formuler un jugement lucide et non complaisant sur l'histoire. Le décadentisme de sa dernière période ne constituerait-il pas, en réalité, une nouvelle forme de son réalisme critique ?

DOSSIER LUCHINO VISCONTI

Osessione (Les Amants diaboliques)

Luchino Visconti

Italie / 1943 / 135 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli ; Scénaristes : Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti, Alberto Moravia ; Auteur de l'œuvre originale : James M. Cain avec *The Postman Always Rings Twice* ; Dialoguistes : Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti ; Société de production : ICI - Industrie Cinematografiche Italiane (Roma) ; Directeur de production : Libero Solaroli ; Directeur de la photographie : Aldo Tonti ; Cadreur : Gianni Di Venanzo ; Ingénieurs du son : Arrigo Usigli, Tommaso Barberini ; Compositeur de la musique originale : Giuseppe Rosati ; Décorateur : Gino Franzì ; Costumier : Maria De Matteis ; Maquilleur : Alberto De Rossi ; Monteur : Mario Serandrei ; Photographe de plateau : Osvaldo Civirani. Interprètes : Clara Calamai (Giovanna Bragana), Massimo Girotti (Gino Costa), Juan De Landa (Giuseppe Bragana), Dhia Cristiani (Anita), Elio Marcuzzo (Giuseppe Tavolato, dit l'Espagnol), Vittorio Duse (le policier en civil), Michele Riccardini (Don Remigio), Michele Saraka (l'enfant).

Un chômeur, Gino Costa (Massimo Girotti), fait halte dans un café-station-essence au bord de la route, situé le long du Pô. Le lieu est tenu par le vieux Bragana (Juan De Landa), avec sa jeune épouse, Giovanna (Clara Calamai). Cette dernière s'éprend du vagabond et, lorsque celui-ci reprend la route, le fait rappeler sous un prétexte. Gino, à son tour, éloigne Bragana par une ruse et devient l'amant de Giovanna. Ignorant tout de leur liaison, le mari va jusqu'à offrir un logement à Gino. Incapable de supporter cette situation, Gino propose à Giovanna de s'enfuir avec lui. Devant son refus, il part seul pour Ancône. Au cours du voyage, il se lie d'amitié avec un saltimbanque surnommé l'Espagnol (Elio Marcuzzo), qui lui propose de faire route avec lui. Un jour, Bragana arrive à Ancône en compagnie de sa femme afin de participer à un concours de chant en tant que baryton amateur. Il y retrouve Gino et l'invite à rentrer avec eux. Gino et Giovanna décident alors de simuler un accident de la route pour se débarrasser de Bragana. Le plan réussit, mais suscite les soupçons de la police. Après le meurtre, les relations entre les deux amants se détériorent. Ils se rendent à Ferrare, où Giovanna perçoit l'assurance-vie de son mari. Persuadé d'avoir été utilisé par intérêt, Gino la quitte pour une danseuse, Anita (Dhia Cristiani). Lorsque Giovanna lui apprend qu'elle est enceinte, les deux amants se réconcilient et tentent de prendre la fuite. Leur voiture finit sa course dans un fossé : Giovanna meurt dans l'accident, tandis que Gino est rattrapé par la police.



Ossessione marque une rupture décisive dans le cinéma italien de l'époque, en imposant un réalisme inédit, où le monde n'est plus un simple décor, mais un espace matériel traversé par le désir, la frustration et la violence. Les paysages du Pô, les auberges, les routes ou les faubourgs acquièrent une densité physique qui inscrit les personnages dans un univers concret, soumis aux déterminismes sociaux autant qu'à leurs pulsions. À cette attention au réel s'unit une forte dimension mélodramatique : Visconti privilégie moins la progression de l'intrigue que l'intensité des situations, des regards et des atmosphères. Le récit avance par ellipses, laissant hors champ les événements décisifs — au premier chef desquels le meurtre — pour se concentrer sur leurs prémices et leurs conséquences. Cette construction confère au film une tension tragique fondée sur l'inéluctabilité du destin. Le réalisme d'*Ossessione* ne vise donc jamais la simple restitution naturaliste du quotidien : il révèle les forces obscures qui déterminent les existences. Les passions, le désir, la culpabilité et l'impossibilité de fuir constituent les véritables moteurs du récit. Les rares échappées vers des espaces ouverts, soutenues par la virtuosité des déplacements de caméra, où semble s'esquisser la promesse d'une autre vie, demeurent des illusions rapidement démenties par le retour à des intérieurs étouffants, dominés par les ombres et les clair-obscur. Cette fusion du réalisme et du mélodrame fonde une vision profondément critique de la condition humaine. Loin de toute idéalisation, les personnages apparaissent prisonniers des contradictions intimes et sociales. Aucune rédemption ne peut les délivrer. Par cette alliance entre observation du réel et intensité tragique, Visconti renouvelle profondément les formes du cinéma européen pendant la guerre, à la lisière entre classicisme et modernité, puis forge un style personnel empreint de littérature (le roman noir de Cain ou le *verismo* italien), de musique (Bizet et Verdi) et de cinéma (le Renoir de la fin des années 1930 en maître). [MO]

Giorni di gloria (Jours de gloire)

Luchino Visconti, Marcello Pagliero, Giuseppe De Santis, Mario Serandrei

Italie / 1945 / 71 min

Réalisateur : Luchino Visconti, Marcello Pagliero, Giuseppe De Santis, Mario Serandrei ; Auteurs du commentaire : Umberto Calosso, Umberto Barbaro ; Société de production : Titanus (Roma) ; Producteur : Fulvio Ricci ; Directeurs de la photographie : Umberto Della Valle, Gianni Di Venanzo, Angelo Jannarelli, Giorgio Lastricati, Giovanni Pucci, Massimo Terzano, Arthur Reed, Giovanni Ventiniglia ; Compositeur de la musique originale : Costantino Ferri ; Monteurs : Mario Serandrei, Carlos Alberto Chiesa. Interprète : Umberto Calosso (la voix du narrateur).

Le film relate certains événements liés à la Résistance italienne durant la période de septembre 1943 au printemps de 1945. Visconti a tourné le document sur le procès et l'exécution du SS Pietro Koch et du collaborateur Pietro Caruso (durant lequel Carretta, un témoin, ancien directeur de la prison de Regina Coeli, fut lynché).

La Terra trema (La Terre tremble)

Luchino Visconti

Italie / 1948 / 160 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Francesco Rosi, Franco Zeffirelli ; Scénariste : Luchino Visconti ; Auteur de l'oeuvre originale : Giovanni Verga avec *I Malavoglia* ; Adaptateur : Luchino Visconti ; Dialoguistes : Luchino Visconti, Fausto Montesanti ; Auteurs du commentaire : Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli ; Société de production : Universalialia (Roma) ; Producteur : Salvo D'Angelo ; Directeurs de production : Renato Silvestri, Anna Davini ; Distributeur d'origine : Franco-London-Film (Paris) ; Directeur de la photographie : G.R. Aldo ; Cadreur : Gianni Di Venanzo ; Ingénieur du son : Vittorio Trentino ; Compositeur de la musique originale : Willy Ferrero ; Monteur : Mario Serandrei ; Photographe de plateau : Paul Ronald. Interprètes : Antonio Arcidiacono (Ntoni), Giuseppe Arcidiacono (Cola), Antonio Micale (Vanni), Salvatore Vicari (Alfio), Giovanni Greco (le grand-père), Nelluccia Giammona (Mara), Agnese Giammona (Lucia), Maria Micale (la mère), Concettina Mirabella (Lia), Giuseppina Vicari (la fillette), Lorenzo Valastro (Loenzo), Rosario Galvagno (Don Salvatore), Nicola Castorina (Nicola), Rosa Costanzo (Nedda), Alfio Valastro (Bandiera), Raimondo Valastro (Raimondo), Rosa Catalano (Rosa), Santo Valastro (Santo), Ignazio Maccherone (Maccherone), Alfio Fichera (Michele), Maria Vicari (la femme blonde), Carmela Fichera (la baronne), Mario Pisu (la voix du narrateur).

À Aci Trezza, village côtier de Sicile, les pêcheurs se démènent pour nourrir leur famille. Épuisé par les brimades des grossistes, le jeune Ntoni Valastro exhorte les pêcheurs à se révolter. Des émeutes éclatent et plusieurs pêcheurs sont arrêtés. Pourtant les grossistes obtiennent leur libération sans délai, ne pouvant se passer de leur travail. Sûr de leur force et de leur valeur, Ntoni convainc alors sa famille de se mettre à son compte et hypothèque à cette fin leur seul patrimoine : la maison parentale. Une première pêche exceptionnelle d'anchois semble d'abord favoriser les Valastro, tout en attirant sur eux les convoitises. Mais, lors de leur seconde sortie en mer, ils perdent leur bateau sous les assauts d'une tempête. Acculés par la nécessité, ils sont contraints de vendre leur cargaison aux grossistes à un prix dérisoire. Incapables de rembourser l'hypothèque, ils perdent également leur maison. La ruine économique entraîne peu à peu la désagrégation de la famille : Ntoni, ne trouvant pas de travail, cherche refuge à l'auberge ; sa fiancée, Nedda, le quitte ; son frère, Cola, abandonne le village pour devenir contrebandier ; le grand-père meurt ; sa sœur aînée, Mara, voit son mariage compromis ; tandis que la cadette, Lucia, est « déshonorée » par le maréchal des Finances, Don Salvatore. Dès lors, Ntoni devient l'objet de la haine générale. Ses ennemis savourent leur vengeance, pendant que les envieux se réjouissent de voir son rêve anéanti. Vaincu, il se résigne à reprendre la mer avec ses plus jeunes frères, à bord de la nouvelle flotte des grossistes, désormais conscient que sa tentative individuelle devra un jour devenir le point de départ d'une lutte collective.



Librement inspiré des *Malavoglia* de Verga, *La terra trema* ne transpose pas le roman à l'écran puisque Visconti en propose une réécriture qui transforme la matière littéraire en une expérience filmique d'une exceptionnelle densité. Le film repose sur une observation minutieuse du monde des pêcheurs d'Aci Trezza, de leurs gestes, de leurs rythmes et de leurs espaces, mais cette fidélité documentaire est constamment travaillée par une mise en scène d'une grande rigueur plastique. La réalité n'est jamais enregistrée passivement. Elle est stylisée par les compositions, la lumière, les mouvements de caméra complexes, la durée des plans et une construction dramatique qui confère aux existences ordinaires une dimension épique – en atteste la séquence de la plage avant les émeutes. À la tradition du naturalisme (*verismo*) de Verga, Visconti associe une lecture historique inspirée du réalisme critique propre à la culture marxiste. L'échec de la famille Valastro ne relève pas d'une fatalité immuable. Il révèle les mécanismes sociaux de l'exploitation et l'insuffisance d'une révolte isolée. Si la défaite est inévitable, elle ouvre néanmoins la possibilité d'une prise de conscience collective, seule capable de transformer l'histoire. Cette vision s'inscrit dans un horizon culturel beaucoup plus vaste. Le parcours de Ntoni évoque les errances de l'*Odyssée* pendant que la structure du récit et le poids du destin rappellent la tragédie grecque. Toutefois, ces modèles classiques sont eux aussi profondément renouvelés. Le héros n'affronte plus des puissances mythiques, mais les déterminismes économiques et sociaux. De cette rencontre entre héritage antique, réalisme du XIX^e siècle et pensée marxiste naît une œuvre où la capture du réel se conjugue à une puissante stylisation poétique et à une réflexion critique sur les conditions de l'émancipation humaine. [MO et MC]

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

Luchino Visconti

Italie / 1951 / 8 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Texte : Vasco Pratolini (narrateur) ; Photographie : Domenico Scala ;
Musique : Franco Mannino ; Production et diffusion : Marco Ferreri, Riccardo Ghione.

Le scénario de ce court métrage, écrit par Vasco Pratolini, s'inspire d'un fait divers survenu dans un milieu d'une extrême pauvreté : le meurtre d'Annarella Bracci, une fillette de douze ans, dans le quartier populaire de Primavalle, à Rome.



Bellissima

Luchino Visconti

Italie / 1951 / 113 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Francesco Rosi, Franco Zeffirelli ; Scénaristes : Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi, Luchino Visconti ; Dialoguiste : Luchino Visconti ; Société de production : Società Film Bellissima ; Producteur : Salvo D'Angelo ; Directeurs de la photographie : Piero Portalupi, Paul Ronald ; Cadreurs : Oberdan Trojani, Idelmo Simonelli ; Ingénieur du son : Ovidio Del Grande ; Compositeur de la musique originale : Franco Mannino ; Décorateur : Gianni Polidori ; Costumier : Piero Tosi ; Maquilleur : Alberto De Rossi ; Monteur : Mario Serandrei ; Script : Rinaldo Ricci. Interprètes : Anna Magnani (Maddalena Cecconi), Walter Chiari (Alberto Annovazzi), Tina Apicella (Maria Cecconi), Gastone Renzelli (Spartaco Cecconi), Tecla Scarano (Tilde Sperlanzoni), Arturo Bragaglia (le photographe), Lola Braccini (la femme du photographe), Linda Sini (Mimetta), Liliana Mancini (Iris), Nora Ricci (la vendeuse), Gisella Monaldi (la concierge), Teresa Battaggi (la mère snobe), Alessandro Blasetti (dans son propre rôle), Vittorio Glori (dans son propre rôle), Mario Chiari (dans son propre rôle), Geo Taparelli (dans son propre rôle), Filippo Mercati (dans son propre rôle), Corrado Mantoni (dans son propre rôle), Luciano Caruso, Michele Di Giulio, Pietro Fumelli, Lilly Marchi, Sonia Marinelli, Guido Martufi, Anna Nighel, Lina Rossoni.

Le réalisateur Alessandro Blasetti est à la recherche d'une fillette pour tenir le rôle titre de son prochain film. Répondant à cet appel, une foule de mères se presse sur le champ à Cinecittà, parmi lesquelles Maddalena Cecconi (Anna Magnani), une femme du peuple, qui accompagne sa fille Maria. Fascinée par le septième art, seule échappatoire à une vie difficile, Maddalena est déterminée à faire d'elle une actrice et consent à tous les sacrifices pour lui payer un photographe, des cours de théâtre et de danse, une couturière ainsi qu'un coiffeur. Elle se heurte néanmoins à son mari, Spartaco (Gastone Renzelli), qui désapprouve ses ambitions. Pleine d'espoir quant à une possible audition, elle confie toutes ses économies à un petit escroc, Alberto Annovazzi (Walter Chiari), afin qu'il interfère en faveur de la candidature de son enfant et doit faire face aux avances de celui-ci comme aux réprobations de sa belle-mère. Maria est finalement admise, et Maddalena parvient à assister en cachette à la projection des essais. Elle découvre alors, sur l'écran, sa fille en larmes, tandis que, dans la salle, les professionnels du cinéma éclatent de rire. Profondément humiliée et indignée, Maddalena s'interpose et interpelle les rieurs. Rentrant de nuit avec sa fille, elle prend conscience de l'illusion de ses ambitions. Aussi, lorsque Maria est effectivement retenue, elle refuse de signer le contrat et se réconcilie avec son mari.



Avec *Bellissima*, Visconti réalise une œuvre profondément réflexive qui utilise le cinéma pour interroger le pouvoir fallacieux du cinéma lui-même. À première vue, le film semble s'inscrire dans la continuité du néoréalisme, notamment par son sujet populaire et la présence d'Anna Magnani. En vérité, il en propose une critique radicale, démontant comment l'industrie du spectacle transforme l'imaginaire des individus, déforme leur perception du réel et menace de réduire les êtres à de simples images. À travers l'histoire de Maddalena Cecconi, Visconti analyse la « fabrique à rêves » comme un mécanisme de séduction d'abord et d'aliénation ensuite. Le cinéma apparaît comme un espace de projection des désirs, mais aussi comme un piège qui exploite les aspirations sociales et affectives des classes populaires. Cette réflexion passe par une véritable mise en abyme du spectacle. Les photographies, les miroirs, les essais filmés, les regards et les jeux d'acteurs révèlent à la fois la fascination de l'image et sa capacité à falsifier la réalité. D'un autre côté, la mise en scène viscontienne ne se contente pas de dénoncer l'illusion, elle en expose les procédés, faisant du film un commentaire critique sur son propre langage. La bande son, par l'intermédiaire de contrepoints musicaux ou de transitions sonores explicites (entre la projection de *Red River* et les studios Cinecittà) vient en cela accuser l'image. Le peuple représenté par Visconti s'éloigne dès lors de toute idéalisation néoréaliste. Il est traversé par les contradictions, les frustrations et les fantasmes de promotion sociale. De ce point de vue, la figure de Maddalena incarne le conflit entre désir et réalité, entre l'évasion éphémère qu'offre le cinéma et la stabilité concrète de la vie familiale. Le mélodrame devient ainsi un instrument d'analyse critique, permettant de révéler les tensions profondes entre aspiration et désillusion. Par son regard lucide sur le monde du spectacle, *Bellissima* constitue une réflexion majeure sur les limites

de l'utopie néoréaliste : loin d'être un moyen d'émancipation automatique, le cinéma peut aussi être l'entrée du gouffre aux chimères. [MO et MC]

Anna Magnani, dans Siamo donne (Nous, les femmes)

Luchino Visconti

Italie / 1953 / 18 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistant réalisateur : Francesco Maselli ; Scénaristes : Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini ; Dialoguistes : Suso Cecchi D'Amico, Cesare Zavattini ; Sociétés de production : Titanus (Roma), Film Costellazione (Roma) ; Producteur : Alfredo Guarini ; Directeur de production : Elio Scardamaglia ; Directeur de la photographie : Gábor Pogány ; Compositeur de la musique originale : Alessandro Cicognini ; Décorateur : Gianni Polidori ; Monteur : Mario Serandrei. Interprète : Anna Magnani (dans son propre rôle).

En route pour un récital de chant, Anna Magnani se dispute avec le chauffeur du taxi, qui prétend lui faire payer un supplément pour son teckel. Un policier intervient. Segment du film collectif Nous, les femmes, dans lequel l'actrice de chaque épisode est mise en scène dans une histoire dont elle a été l'héroïne.



Senso

Luchino Visconti

Italie / 1954 / 115 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Aldo Trionfo, Giancarlo Zagni, Francesco Rosi, Franco Zeffirelli ; Scénaristes : Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico ; Collaborateurs scénaristiques : Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi ; Auteur de l'œuvre originale : Camillo Boito avec *Senso* ; Dialoguistes : Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi, Tennessee Williams, Paul Bowles ; Société de production : Lux Film (Roma) ; Directeur de production : Claudio Forge Davanzati ; Distributeur d'origine : Lux Compagnie Cinématographique de France (Paris) ; Directeurs de la photographie : G.R. Aldo, Robert Krasker pour la séquence finale ; Cadreur : Giuseppe Rotunno ; Ingénieurs du son : Vittorio Trentino, Aldo Calpini ; Compositeur de la musique préexistante : Anton Brückner symphonie n° 7 en mi majeur ; Décorateur : Ottavio Scotti ; Costumiers : Marcel Escoffier, Piero Tosi ; Maquilleur : Alberto De Rossi ; Monteur : Mario Serandrei ; Script : Mary Alcaide ; Régisseur : Domenico Forge Davanzati. Interprètes : Alida Valli (la comtesse Livia Serpieri), Farley Granger (le lieutenant Franz Mahler), Massimo Girotti (le marquis Roberto Ussoni),

Rina Morelli (Laura), Marcella Mariani (Clara), Heinz Moog (le comte Serpieri), Christian Marquand (un officier), Sergio Fantoni (Luca), Tino Bianchi (le capitaine Meucci), Ernst Nadherny (le commandant de la place de Vérone), Tonio Selwart (le colonel Kleist), Cristoforo De Hartungen (le général Hauptmann), Marianna Leibl (la générale Hauptmann), Goliarda Sapienza (une patriote au théâtre), Franco Arcalli, Aldo Bajocchi, Ottone Candiani, Nando Cicero, Claudio Coppetti, Tony De Mitri, Eugenio Incisivo, Spartaco Nale, Ivy Nicholson, Mimmo Palmara, Winnie Riva, Renato Terra, Mario Valente.

En 1866, une représentation du Trouvère à La Fenice de Venise sert de prélude à une manifestation irrédentiste au cours de laquelle le marquis patriote Roberto Ussoni (Massimo Girotti) provoque en duel le lieutenant autrichien Franz Mahler (Farley Granger). Pour le sauver, sa cousine Livia Serpieri (Alida Valli), elle aussi acquise aux idées libérales et à l'unité italienne bien qu'épouse d'un mari aux convictions contraires, se rapproche du lieutenant. Si elle ne parvient pas à empêcher l'exil d'Ussoni, elle s'éprend de Mahler et devient sa maîtresse. Lorsque Franz l'abandonne, Livia le recherche à travers tout Venise, au mépris du scandale. Épiée par son mari (Heinz Moog), elle se rend à un rendez-vous clandestin où, au lieu de retrouver son amant, elle rencontre son cousin, qui lui confie les fonds réunis pour financer l'insurrection indépendantiste. Retirés dans leur villa d'Aldeno, les Serpieri fuient la guerre et Venise. Franz réussit pourtant à retrouver Livia et, s'introduisant dans sa chambre au beau milieu de la nuit, la supplie de le cacher, avant de la convaincre de lui céder le solde nécessaire pour obtenir sa réforme. Toujours éprise de son amant, elle lui remet les fonds destinés aux patriotes. Il disparaît de nouveau. Plus tard et à proximité, la bataille de Custoza éclate. Ussoni rejoint le front, mais lui et ses compagnons d'armes sont contraints à la retraite. Craignant maintenant une victoire italienne, Livia gagne quant à elle Vérone à la recherche de Franz. Elle le retrouve en compagnie d'une prostituée et n'est accueillie que par le sarcasme et le mépris du lieutenant déshonoré. Par vengeance, elle le dénonce au commandement autrichien comme déserteur. Franz est fusillé.



Avec *Senso*, Visconti réalise un roman historique, une forme de « réalisme romantique » où le mélodrame devient l'instrument même d'une analyse critique du réel. Loin d'être le simple spectacle de l'excès sentimental, le mélodrame permet ici de révéler les mécanismes cachés d'une société en crise. En exhibant les passions, les gestes théâtraux et les artifices de la représentation, Visconti dévoile la nature spectaculaire d'un monde aristocratique condamné à disparaître. Le film repose ainsi sur un jeu constant entre scène et réalité. Dès l'ouverture au théâtre de La Fenice, la caméra quitte progressivement le spectacle du *Trovère* pour pénétrer dans les coulisses puis observer la salle, transformant le public lui-même en objet du regard. Le théâtre devient alors une métaphore de la société. Les personnages évoluent comme sur une scène,

dans des espaces conçus comme des décors, où les sentiments exacerbés prennent la forme d'une représentation. Le genre mélodramatique, et ses excès formels (jeu, couleur, musique), ne masque donc plus ici la réalité, il en révèle au contraire les artifices et les structures profondes. À travers la passion destructrice de Livia Serpieri et Franz Mahler, Visconti met en scène la décadence morale et politique d'une aristocratie incapable de se renouveler. Le destin individuel rejoint ainsi une lecture historique du Risorgimento comme révolution inachevée et trahie. La puissance expressive du film naît de cette tension entre lyrisme et lucidité. Les compositions picturales, la richesse chromatique, l'usage dramatique de Bruckner et l'emphase des situations transforment le pathos en instrument de connaissance. *Senso* réalise ainsi une synthèse singulière entre spectacle et critique, illusion et dévoilement, passion romantique et conscience historique. En faisant du mélodrame une forme de réalisme, Visconti montre que la fiction, lorsqu'elle assume ses propres subterfuges, peut devenir un moyen privilégié pour révéler la vérité d'une époque. [MO]

Le Notti bianche (Nuits blanches)

Luchino Visconti

Italie-France / 1957 / 107 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Rinaldo Ricci, Albino Cocco, Fernando Cicero ; Auteur de l'œuvre originale : Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski avec la nouvelle « Les Nuits blanches » ; Adaptateurs : Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti ; Sociétés de production : Vides Cinematografica (Roma), Intermondia Films (Paris), CI.AS. - Cinematografica Associati (Roma) ; Producteurs : Franco Cristaldi, Jean-Paul Guibert ; Directeur de production : Pietro Notarianni ; Directeur de la photographie : Giuseppe Rotunno ; Cadreur : Silvano Ippoliti ; Ingénieurs du son : Vittorio Trentino, Oscar Di Santo ; Compositeur de la musique originale : Nino Rota ; Décorateurs : Mario Chiari, Mario Garbuglia ; Costumier : Piero Tosi ; Maquilleur : Alberto De Rossi ; Monteur : Mario Serandrei ; Scripts : Wanda Tuzi, Gabriele Palmieri. Interprètes : Marcello Mastroianni (Mario), Maria Schell (Natalia), Jean Marais (le locataire), Clara Calamai (la prostituée), Marcella Rovena (la patronne de la pension), Maria Zanolli (la domestique), Elena Fancera (la caissière), Dirk Sanders (le danseur), Ferdinando Gerra (le père de famille), Leonilde Montesi (la mère de famille), Anna Filippini (la fillette), Romano Barbieri (le fils), Giorgio Listuzzi (le garde des finances), Corrado Pani (un voyou), Sandro Moretti (un voyou), Nando Angelini, Alberto Carloni, Lanfranco Ceccarelli, Dino D'Aquilio, Carla De Foscari, Enzo Doria, Angelo Galassi, Winnie Riva, Renato Terra, Paola Ventura, Sandra Verani.

Errant dans la ville où il vient d'être muté, un jeune employé, Mario (Marcello Mastroianni), fait la connaissance, au cours d'une de ses promenades nocturnes, d'une jeune femme (Maria Schell). Après l'avoir soustraite aux provocations de quelques voyous, il obtient un rendez-vous pour le lendemain soir. Mario s'imaginer vivre une aventure amoureuse, mais la jeune femme, prénommée Natalia, lui confie son histoire : elle est tombée amoureuse du locataire de sa grand-mère (Jean Marais), avec qui elles ont vécu sous le même toit, et attend désormais chaque nuit le retour de ce dernier qui ne devrait plus tarder, comme il le lui avait promis avant de disparaître pendant un an. Au terme de son récit, Natalia demande à Mario de retrouver et de remettre une lettre à son amant. Il accepte, mais, déçu et irrité, finit par jeter le courrier dans le canal. Passé cette seconde nuit, Mario essaie d'oublier l'objet de son affection. Le soir venu, il tente même de l'éviter, mais cède aux retrouvailles, affirmant qu'il a livré son message avant de passer la soirée dans un dancing. Durant la soirée, une véritable alchimie naît peu à peu entre eux. Mais, à l'heure convenue, Natalia s'empresse de rejoindre le lieu de son rendez-vous. Blessé, Mario s'apprête à partir avec une prostituée (Clara Calamai), avant d'être entraîné dans une rixe entre dockers. Mal en point, il retrouve Natalia pour une quatrième nuit. Désespéré par la tristesse de celle-ci, il lui avoue avoir détruit la lettre et lui déclare ses sentiments. La jeune femme semble prête à répondre à ses sentiments, attendrie par les paroles de son courtisan et la neige qui tombe sur la ville, quand soudain apparaît le locataire tant attendu. Natalia court vers lui, puis revient vers Mario pour lui demander pardon avant de repartir avec l'homme qu'elle aime. Accablé, mais sans amertume, Mario retourne à la solitude qui était la sienne et reprend son errance.



En réalisant *Le notti bianche*, Visconti s'empare du texte de Dostoïevski qu'il transforme en méditation sur le désir, ou plus exactement sur l'impossibilité de concilier idéal et réalité. Le protagoniste n'est plus un rêveur d'exception, mais un modeste employé enfermé dans la médiocrité de son existence. À l'inverse, la puissance de l'imaginaire se déplace vers le personnage de Natalia, figure d'un désir suspendu entre souvenir de l'être aimé et attente de l'amour qu'ils se sont promis. Le film oppose ainsi la banalité du quotidien à l'aspiration d'une autre vie, tout en montrant que cette échappée demeure irrémédiablement vouée à l'échec – comme le souligne le final viscontien qui élude le matin de clausule dostoïevskien. Cette tension se traduit avant tout dans la mise en scène. Entièrement reconstruite en studio, la ville constitue un espace paradoxal, à la fois artificiel et profondément crédible. Visconti évite l'illusion naturaliste en élaborant un monde où le vrai naît de l'artifice assumé. Décors stylisés, canal reconstitué, ciel peint, lumière expressive et sons réalistes composent un univers où la frontière entre songe et réalité demeure constamment incertaine. L'espace reflète les états intérieurs des personnages autant qu'il les détermine. Toute la structure du film repose ainsi sur des oppositions instables : nuit et jour, passé et présent, désir et accomplissement, mémoire et expérience. Les mouvements de caméra, augmentés de transitions visuelles étonnantes (à l'image du travelling circulaire qui passe de Natalia devant Mario à la rencontre entre Natalia et le locataire et fait cohabiter deux temporalités dans un même espace), semblent abolir ces frontières avant d'en révéler l'incompatibilité profonde. Ce faisant, la ville devient le véritable théâtre du drame, matérialisant la solitude, l'attente ou les espérances des personnages, au point de participer activement à leur itinéraire personnel, par sa météo (le brouillard et la neige) ou son atmosphère (les cloches de l'église lors des retrouvailles tant espérées). À travers cette stylisation du réel, Visconti atteint une forme de vérité poétique. Le décor, les éléments naturels et les figures secondaires acquièrent une valeur symbolique qui révèle les contradictions de l'existence moderne. Comme dans ses œuvres précédentes, le mélodrame ne dissimule pas le réel : il en constitue le mode privilégié de connaissance, faisant de *Le notti bianche* une réflexion sur les mirages auxquels les êtres s'attachent pour échapper à la vacuité de leur condition. [MO et MC]

Rocco e i suoi fratelli (Rocco et ses frères)

Luchino Visconti

Italie-France / 1960 / 165 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Rinaldo Ricci, Jerry Macc, Lucio Orlandini ; Scénaristes : Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Vasco Pratolini, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli ; Auteur de l'œuvre originale : Giovanni Testori avec *Il Ponte della Ghisolfà* ; Sociétés de production : Titanus (Roma), Les Films Marceau (Paris) ; Producteur :

Goffredo Lombardo ; Directeur de production : Giuseppe Bordogni ; Distributeur d'origine : Les Films Marceau-Cocinor (Paris) ; Directeur de la photographie : Giuseppe Rotunno ; Cadreurs : Nino Cristiani, Silvano Ippoliti, Franco Delli Colli ; Ingénieur du son : Giovanni Rossi ; Compositeur de la musique originale : Nino Rota ; Décorateur : Mario Garbuglia ; Costumier : Piero Tosi ; Maquilleur : Giuseppe Banchelli ; Coiffeur : Vasco Reggiani ; Monteur : Mario Serandrei ; Script : Albino Cocco ; Régisseurs : Anna Davini, Luigi Ceccarelli ; Photographe de plateau : Paul Ronald. Interprètes : Alain Delon (Rocco Parondi), Renato Salvatori (Simone Parondi), Annie Girardot (Nadia), Katina Paxinou (Rosaria Parondi), Roger Hanin (Duilio Morini), Paolo Stoppa (Cecchi, l'impresario de boxe), Suzy Delair (Luisa, la patronne de la teinturerie), Claudia Cardinale (Ginetta Giannelli), Spiros Fokas (Vincenzo Parondi), Claudia Mori (une employée de la teinturerie), Adriana Asti (une employée de la teinturerie), Corrado Pani (Ivo), Max Cartier (Ciro Parondi), Alessandra Panaro (Franca), Rocco Vidolazzi (Luca Parondi), Becker Masoero (la mère de Nadia), Renato Terra (Alfredo), Nino Castelnuovo (Nino Rossi), Franca Valeri (la veuve), Enzo Fiermonte (l'entraîneur de boxe), Rosario Borelli (un habitué du tripot), Luigi Basagaluppi, Sauveur Chioca, Bruno Fortilli, Rocco Mazzola, Felice Musazzi, Eduardo Passarelli, Emilio Rinaldi, Gino Seretti.

Originaire de Lucanie, la veuve Rosaria Parondi (Katina Paxinou) arrive à Milan avec ses fils Simone, Rocco, Ciro et Luca, dans l'espoir de s'installer chez son aîné, Vincenzo (Spiros Focas), qui les a précédés. De nature directive, mal à l'aise avec les us et coutumes de sa belle-famille, Rosaria le contraint à assumer la responsabilité de toute la fratrie au détriment de son propre ménage avec Ginetta (Claudia Cardinale). Par suite, les Parondi s'établissent dans un sous-sol à Lambrate, où ils font la connaissance de Nadia (Annie Girardot), une voisine prostituée qui leur laisse entrevoir la possibilité de s'enrichir grâce à la boxe. Alors que tous entreprennent de trouver un emploi rangé pour subvenir aux besoins de chacun, Simone (Renato Salvatori) entame une carrière de boxeur sous la protection de Morini (Roger Hanin), un ancien champion homosexuel. Pour entretenir sa relation avec Nadia, il se procure de l'argent par de petits larcins, parfois au détriment de ses frères, notamment Rocco (Alain Delon) qui se voit contraint d'abandonner son poste dans la blanchisserie de Madame Luisa en raison du vol d'une broche. Alerté par Nadia, qui lui restitue l'objet et le charge d'annoncer son départ à Simone, le troisième des frères garde le silence sur ce méfait et part faire son service militaire. Quelques mois plus tard, au sortir du service, la situation familiale a bien changé. Vincenzo a épousé Ginetta pour légitimer sa grossesse. Ciro a quitté sa place au garage pour entrer à l'usine Alfa Romeo. Simone poursuit sa carrière fragile, entre le succès de ses combats et sa vie délurée. Rocco rencontre Nadia, qui vient de sortir de prison. De retour à Milan, il est à son tour repéré comme boxeur et ils entreprennent ensemble une nouvelle vie. Lorsqu'il découvre leur liaison, Simone devient fou de jalousie. Il leur tend un piège avec ses amis voyous, les agresse et viole Nadia sous les yeux de Rocco, qui refuse de s'en prendre à son frère. Se sentant coupable à l'égard de Simone, Rocco renonce à Nadia et la supplie de reprendre sa vie avec lui. Il déménage chez Vincenzo et embrasse une carrière dans la boxe pendant que, de l'autre côté, Simone plonge dans une existence de contrebandier et de proxénète, vendant les services de Nadia. Persuadé de la bonté de ce parent en perdition, Rocco éponge les dettes de son frère afin d'empêcher que Morini ne le dénonce pour vol. Rejeté, humilié, déchu, toujours jaloux du succès de l'autre Parondi et poussé par ses anciens complices, Simone tente de reconquérir Nadia. Il la retrouve prostituée à l'Idroscalo et, devant son refus de revenir vers lui, l'assassine de plusieurs coups de couteau. Au même moment, en ville, Rocco sort vainqueur d'un nouveau combat qui lui augure une grande carrière. Au milieu des festivités, Simone réapparaît et avoue son crime. Ciro (Max Cartier) veut faire ce qui est juste et le dénoncer, mais les autres frères, conduits par Rocco, décident de le protéger. L'assassin est néanmoins identifié, puis arrêté. Ciro transmet alors au jeune Luca (Rocco Vidolazzi), petit dernier de la fratrie, une nouvelle conception de la famille et l'espoir d'un avenir fondé sur des valeurs différentes.



Rocco e i suoi fratelli porte à son aboutissement une autre conception du réalisme cher à Visconti, qui passe par l'intensification mélodramatique plutôt que par l'effacement naturaliste de la mise en scène. Le film transpose dans l'Italie du miracle économique la forme de la saga familiale et de la tragédie classique afin de rendre perceptibles les oppositions apparentes ou plus profondes d'une société en pleine transformation. L'excès des passions, la violence des conflits et la dimension quasi-mythique des personnages appuient le réalisme plus qu'ils ne l'empêchent, servant de vecteur à sa pleine expression. Construite comme un vaste roman en cinq chapitres, chacun consacré à l'un des frères Parondi – du plus âgé, Vincenzo, assimilé mais vaincu, au plus jeune, Luca, symbole de renouveau –, l'œuvre conjugue ampleur épique et précision psychologique. Elle les mobilise dans une dramaturgie volontairement éprouvante, héritée du mélodrame, qui fait alterner tensions et ralentissements, scènes chorales et confrontations intimes dans un rythme malléable, lequel fait constamment dialoguer destin individuel et réalité collective. La séquence de meurtre de Nadia, montée en alternance avec le combat de Rocco, est à ce titre tout à fait exemplaire, faisant se heurter les prises de vue fixe de l'assassinat et les prises de vue mouvantes sur le ring, puis faisant se répéter des dialogues aux significations différentes (« Couvre-toi ! Couvre-toi ! ») avant que la fête ne les emporte. Loin d'idéaliser ses personnages, Visconti montre comment leurs valeurs – l'ambition, l'honneur, la culpabilité ou le sacrifice – deviennent inadaptées au nouvel univers urbain et industriel. Le contraste entre la culture paysanne du Sud, que Visconti avait saisie dans *La terra trema* (auquel les photographies de famille au mur et les relations entre frères renvoient), et le paysage milanais, gris, brumeux et impersonnel, donne une forme sensible à cette crise. Plus qu'un déplacement géographique, l'émigration représente ici la désagrégation progressive d'un modèle familial fondé sur la solidarité et la confusion des responsabilités individuelles. Les références à la tragédie antique et au grand roman du XIX^e siècle confèrent à cette histoire une portée universelle, tout en l'ancrant dans la réalité sociale italienne de l'époque. L'omniprésence de la bande originale de Rota, successivement inquiétante, haletante ou joyeuse, renforce la dimension mélodramatique d'une réalisation qui recourt par ailleurs à un univers sonore très descriptif. Les bruits de la ville donnent à entendre le milieu métropolitain tout en participant, dans des séquences choisies, au pathos de l'action. Le train, perçu par ses sifflets en hors-champ lors de l'affreuse nuit de vengeance de Simone, est ainsi l'indice d'une Milan en progrès autant que la métaphore des folies qu'il engendre sur les habitants qui la peuplent et veulent y trouver le salut. Par cette synthèse entre lyrisme, héritage littéraire et enquête historique, *Rocco e i suoi fratelli* prolonge le travail mélodramatique de Visconti, utilisant un instrument artistique comme outil politique au service d'une connaissance critique de son temps. [MC et MO]

Il Lavoro (Le Travail), dans Boccaccio '70 (Boccace 70)

Luchino Visconti

Italie-France / 1962 / 46 min

Réalisation : Luchino Visconti ; Scénario : Luchino Visconti et Suso Cecchi D'Amico (d'après la nouvelle de Guy de Maupassant « Au bord du lit ») ; Décors : Mario Garbuglia ; Costumes : Coco Chanel ; Photographie : Giuseppe Rotunno ; Montage : Mario Serandrei ; Musique : Nino Rota. Interprètes : Romy Schneider (Pupe), Tomás Milián (Ottavio), Romolo Valli (Maître Zacchi), Paolo Stoppa (Maître Alcamo).

Le jeune comte Ottavio, récemment marié, est surpris en compagnie de call-girls. Redoutant la réaction de son épouse, Pupe, il s'attend à subir ses reproches. Mais, à sa grande surprise, celle-ci ne lui manifeste aucun ressentiment. Lassée d'une existence qu'elle juge vide et consciente de n'avoir acquis aucun savoir-faire, elle lui annonce qu'elle entend désormais faire rémunérer ses faveurs conjugales, en exigeant le même tarif, aussi exorbitant soit-il, que celui pratiqué par les prostituées.



Empruntant à une nouvelle atypique de Maupassant, fondée sur le dialogue et dépourvue de description, *Il lavoro* change un récit minimaliste et théâtral en une satire sociale où l'intime devient le révélateur des rapports de classe. Pour ce faire, Luchino Visconti y déploie une mise en scène fortement construite dans laquelle l'immense salon aristocratique, somptueux mais presque inhabité, concentre les enjeux du drame. Par contraste, l'opulence du décor souligne le vide des personnages tandis que son élégance révèle, quant à elle, la vulgarité et l'anachronisme d'une classe dont la fonction historique est épuisée. Les costumes prolongent ainsi sur ces corps dépassés, sans autre désir véritable que l'argent, la désuétude de leur rang. Aussi, le film associe la relation conjugale à une forme de marchandisation des rapports humains, suivant une conception marxiste du mariage bourgeois. Le billet de banque y est alors le véritable langage du couple et trahit, derrière les conventions sentimentales, la logique économique qui régit toute relation sociale. Dès lors, la satire s'étend à l'ensemble du milieu : domestiques, avocats, aristocrates et bourgeois apparaissent comme les acteurs d'une même comédie sociale, chacun occupé à préserver ses privilèges. L'homogénéisation des modes de vie n'efface cependant nullement les hiérarchies. Sous les apparentes ressemblances demeure la séparation des classes. Au cœur de cette mécanique incisive, Pupe introduit une ambiguïté qui complexifie le propos. Privilégiée par sa naissance mais réduite elle-même à un objet de luxe, elle est à la fois dominante et dominée. Son jeu, sa sensualité et sa parole modifient le rythme et

les tonalités du film, faisant apparaître derrière la caricature une véritable solitude. Le dénouement, où l'argent vient littéralement se substituer au sentiment, abandonne momentanément le sarcasme. Ses larmes expriment moins une prise de conscience qu'un pressentiment de sa propre condition de marchandise. Sous prétexte d'une satire et par l'intermédiaire d'un décor fortement stylisé, *Il lavoro* met en place une analyse matérialiste des rapports humains, dévoilant avec une ironie mordante le vide moral d'une bourgeoisie qui a réduit toute chose – jusqu'à l'intime – à une question de valeur et d'échange. [MO]

Il Gattopardo (Le Guépard)

Luchino Visconti

Italie-France / 1963 / 205 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Rinaldo Ricci, Albino Cocco, Francesco Massaro, Brad Fuller ; Auteur de l'œuvre originale : Giuseppe Tomasi di Lampedusa avec *Il Gattopardo* ; Adaptateurs : Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Luchino Visconti ; Sociétés de production : Titanus (Roma), S.N.P.C. – Société Nouvelle Pathé Cinéma ; Producteur : Goffredo Lombardo ; Producteur exécutif : Pietro Notarianni ; Directeurs de production : Enzo Provenzale, Giorgio Adriani ; Distributeur d'origine : Pathé Consortium Cinéma ; Directeur de la photographie : Giuseppe Rotunno ; Cadreurs : Nino Cristiani, Enrico Cignitti, Giuseppe Maccari ; Ingénieur du son : Mario Messina ; Compositeur de la musique originale : Nino Rota ; Compositeurs de la musique préexistante : Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi ; Décorateur : Mario Garbuglia ; Costumier : Piero Tosi ; Maquilleur : Alberto De Rossi ; Coiffeurs : Amalia Paoletti, Maria Angelini ; Monteur : Mario Serandrei ; Script : Stephan Iscovescu ; Régisseurs : Roberto Cocco, Riccardo Caneva, Gilberto Scarpellini, Gaetano Amata ; Photographe de plateau : Giovan Battista Poletto. Interprètes : Burt Lancaster (le prince Don Fabrizio Salina), Alain Delon (Tancredi), Claudia Cardinale (Angelica), Rina Morelli (Maria Stella), Paolo Stoppa (Don Calogero Sedara), Romolo Valli (Père Pirrone), Lucilla Morlacchi (Concetta), Ida Galli (Carolina), Pierre Clémenti (Francesco Paolo), Carlo Valenzano (Paolo), Anna Maria Bottini (Mademoiselle Dombreuil, la gouvernante), Mario Girotti (le comte Cavriaghi), Serge Reggiani (Don Ciccio Tumeo), Brook Fuller (le petit prince), Ivo Garrani (le colonel Pallavicino), Giuliano Gemma (le général garibaldien), Leslie French (Chevalley), Ottavia Piccolo (Caterina), Rina De Liguoro (la princesse de Presicce), Lola Braccini (Donna Margherita), Marino Masé (le tuteur), Olimpia Cavalli (Mariannina), Howard N. Rubien (Don Diego), Giovanni Melisenda (Don Onofrio Rotolo), Carmelo Artale, Rosolino Bua, Lou Castel, Vittorio Duse, Franco Gulà, Tina Lattanzi, Carlo Lolli, Vanni Materassi, Maurizio Merli, Carlo Palmucci, Augusto Pesarini, Dante Posani, Winnie Riva, Stelvio Rosi, Marcella Rovena, Valerio Ruggeri, Giuseppe Stagnitti, Anna Maria Surdo, Halina Zalewska.

En 1860, la nouvelle du débarquement des troupes de Garibaldi à Marsala et la découverte du cadavre d'un soldat bourbonien interrompent la récitation du rosaire dans la demeure du prince Don Fabrizio de Salina (Burt Lancaster). D'un tempérament de feu, ce dernier ne peut se résigner à la fuite et approuve, dès le lendemain, le choix de son neveu Tancredi (Alain Delon) de prendre part aux événements et de s'engager parmi les volontaires garibaldiens. En effet, le prince souscrit au pragmatisme de son protégé, convaincu qu'une telle attitude lui permettra de préserver son rang face aux bouleversements politiques à venir – ce que le père Pirrone (Romolo Valli), jésuite et confesseur de la famille, juge avec réserve. Alors que la révolution fait rage, avec ses nombreux conflits armés, les Salina se rendent, comme chaque année, dans leur domaine de Donnafugata. Le voyage est long et difficile. À l'hostilité du territoire sicilien en été s'ajoute la rumeur des affrontements et leurs répercussions sur la population. Pourtant, à leur arrivée, les Salina trouvent le village inchangé, accueillis par la fanfare, les officiels et leurs sujets avant la messe. En guise de remerciement, il organise un grand dîner auquel sont conviées les autorités. Parmi elles, le maire, Don Calogero Sedara (Paolo Stoppa), un homme enrichi par les affaires, étonne les convives par la beauté de sa fille, Angelica (Claudia Cardinale), à laquelle Tancredi ne résiste pas. Le jour du plébiscite sur le rattachement de la Sicile au royaume de Sardaigne, le prince vote publiquement en faveur de l'annexion. Les résultats donnent l'illusion d'une adhésion unanime, en dépit de ceux qui, comme Don Ciccio Tumeo (Serge Reggiani), sont demeurés fidèles à l'ancien régime. Sur la demande de son neveu, Don Fabrizio favorise les fiançailles entre Tancredi et Angelica, privilégiant par là l'union de la noblesse désargentée et du nouvel ordre propriétaire aux dépens de sa propre fille, Concetta (Lucilla Morlacchi), elle aussi éprise de son cousin. Rentré dans l'armée régulière, celui-ci poursuit son ascension sociale au

sein du nouvel État tandis que son oncle, le prince, refuse le siège de sénateur que lui propose le fonctionnaire piémontais Chevalley (Leslie French) venu à sa rencontre. Persuadé que ni la révolution ni l'unité ne permettront de changer en profondeur la Sicile, « [qu']il faut que tout change pour que rien ne change », il intercède en faveur de Don Calogero. Au cours d'un bal à Palerme, Don Fabrizio pressent la disparition du monde auquel il appartient et ne trouve de certitude tangible que dans la perspective de sa propre mort. Le Guépard quitte la fête à pied, désespéré, pendant que la famille Falconeri, promise à un bel avenir, rentre en fiacre, rassurés. Don Calogero et Tancredi ont effectivement appris que l'armée italienne vient d'exécuter les insurgés garibaldiens.



En puisant sa matière dans le roman de Lampedusa, Luchino Visconti revient à une période décisive de l'histoire nationale italienne, qu'il connaît bien, et entreprend, à travers elle et les péripéties des Salina, de concilier plaisir formel et conscience historique. Le film s'empare ainsi du Risorgimento dans sa totalité. D'une part, il donne à voir la reconstitution d'une époque, de ses gestes, ses cérémonies et ses événements. D'autre part, il examine, à travers les signes matériels de l'aristocratie sicilienne, la disparition progressive d'une classe qui a perdu sa fonction historique tout en conservant son prestige culturel. La somptuosité des décors et des rituels ne relève donc jamais de la simple illustration « baroque », mais cherche à faire sentir la fragilité d'un univers dont la beauté même devient le signe de la mort. Cette sensation visuelle est accentuée par l'utilisation du Technirama (procédé mis au point par Technicolor et qui se caractérise par un défilement horizontal et non vertical de la pellicule), lequel confère à l'image une certaine netteté et une grande richesse de détails. Partageant la vision ambivalente du romancier sur l'aristocratie, le cinéaste donne à voir son immobilisme, gâté par les privilèges, mais aussi sa culture, son raffinement et la mémoire qui est transmise par ses générations, menacés par l'arrivée d'une nouvelle classe dirigeante. Le célèbre principe énoncé par Tancredi selon lequel il faut que « tout change pour que rien ne change » résonne étrangement avec l'amertume pessimiste du prince : « Nous fûmes les Guépards, les Lions ; ceux qui nous remplaceront seront les petits chacals, les hyènes ; et tous ensemble, guépards, chacals et moutons, nous continuerons à nous considérer comme le sel de la terre ». Ensemble, ils synthétisent un même constat sur la contradiction de leur situation historique : la transformation politique ne produit pas une véritable rupture, mais permet la conservation des rapports de pouvoir sous des formes nouvelles. C'est pourquoi la mise en scène documente avec autant de précision les changements de paysages (perceptibles également à l'oreille par les sons d'ambiance), de vêtements, d'usages et de pratiques, comme les indices subtils du changement social en cours. Du reste, cette lecture historique est, comme toujours chez Visconti, inséparable de l'esthétique du mélodrame. Dès l'ouverture, les mouvements de caméra, la musique de Nino Rota et l'ampleur des compositions donnent au récit une dimension opératique. Le réalisateur fait le choix de condenser certains épisodes (la vie intime et administrative à Marsala ainsi que les dernières parties du roman consacrées à la mort du prince) pour insister au contraire sur celui du bal, qu'il dilate et

aménagement comme le cœur esthétique et dramatique du film. Dans cet espace grandiose, le spectacle atteint son apogée au moment même où le prince comprend qu'il assiste à son propre effacement. Le faste s'y change en vanité, la beauté en présage de mort, la fête en cérémonie funèbre. Ce rapport trouble entre réalité et représentation trouve son accomplissement dans le jeu des miroirs. Tancredi y apparaît d'abord comme le double du prince, incarnation illusoire de sa vitalité renouvelée, puis, lors d'une valse d'adieu au bras d'Angelica, Fabrizio se substitue une dernière fois à son neveu, avant de retrouver son visage vieilli, marqué par les larmes. La réalisation admet alors, finalement, l'impossibilité de transmettre un monde condamné à disparaître et fait, du même coup, de la beauté le seul outil d'expression de cette disparition. Loin d'être célébré, le passé révolu du *Guépard* est montré dans toutes ses splendeurs et ses misères, dans son inéluctable épuisement. [MC et MO]

Vaghe stelle dell'orsa (Sandra)

Luchino Visconti

Italie / 1965 / 100 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Albino Cocco, Rinaldo Ricci ; Scénaristes : Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti ; Société de production : Vides Cinematografica (Roma) ; Producteur : Franco Cristaldi ; Directeur de production : Sergio Merolle ; Distributeur d'origine : Columbia Pictures ; Directeur de la photographie : Armando Nannuzzi ; Cadres : Nino Cristiani, Claudio Cirillo ; Ingénieur du son : Claudio Maielli ; Compositeur de la musique préexistante : César Franck « Prélude », « Choral » et « Fugue » ; Décorateur : Mario Garbuglia ; Costumiers : Bice Brichetto, Irène Galitzine pour les costumes de Claudia Cardinale ; Maquilleur : Michele Trimarchi ; Coiffeur : Iole Cecchini ; Monteur : Mario Serandrei ; Script : Giulio Biagetti ; Régisseur : Oscar Brazzi ; Photographes de plateau : Mario Tursi, Robert Cohen. Interprètes : Claudia Cardinale (Sandra Luzzatti), Jean Sorel (Gianni Luzzatti), Marie Bell (Corinna Luzzatti), Renzo Ricci (Antonio Gilardini), Michael Craig (Andrew Dawson), Amalia Troiani (Fosca), Fred Williams (Pietro Fornari), Vittorio Manfrino, Renato Moretti, Paola Pescini, Isacco Politi, Giovanni Rovini, Ferdinando Scarfiotti.

Lors d'une soirée mondaine organisée par les époux Dawson, l'écoute d'un morceau joué au piano trouble Sandra (Claudia Cardinale). Plus tard, elle et Andrew (Michael Craig), son mari, quittent Genève pour un bref séjour à Volterra, sa ville natale. Elle y revient à l'occasion de la donation du jardin familial à la municipalité, afin qu'il soit réaménagé en parc public dédié à la mémoire de son père, un intellectuel juif mort dans un camp de concentration. Le retour de Sandra dans le palais familial ravive de douloureux souvenirs. Le premier soir, elle retrouve son frère Gianni (Jean Sorel), un écrivain en mal d'inspiration qui a pris possession des lieux et admet avoir dépensé une grande partie du patrimoine familial. Séducteur, il propose une visite nocturne à Andrew, dont il espère s'attirer la sympathie. Restée seule, Sandra erre dans la demeure avant de s'enfermer dans sa chambre, en silence, au retour des deux hommes. Le second jour, elle rend visite à sa mère (Marie Bell), une pianiste placée dans un hôpital psychiatrique, en présence du médecin de cette dernière, mais la malade se dérobe à la vue de sa fille. Plus tard, lors de la signature des actes notariés, Gilardini (Renzo Ricci), second époux de la mère, provoque un esclandre, fâché du comportement de Sandra durant sa visite. Rentrée à la maison, celle-ci replonge, avec l'aide de son mari, dans le monde de son enfance, narrant les secrètes complicités avec Gianni et leur communication codée, lorsqu'ils faisaient front commun contre cette deuxième noce, responsable selon eux d'avoir provoqué la déportation de leur père. Ses retrouvailles conflictuelles sont accentuées par le comportement trouble de ce frère qui invite Sandra au mensonge et révèle avoir sacralisé le souvenir de leur relation d'antan dans un manuscrit autobiographique intitulé Vaghe stelle dell'Orsa. Troublé par ces secrets qui ne cessent de resurgir, Andrew réunit la famille autour d'un déjeuner afin de clarifier la situation et ce passé commun qui les hante. Mais au cours de la confrontation, Gilardini, excédé par l'hostilité de Sandra, accuse le frère et la sœur d'avoir entretenu une relation incestueuse. Gianni garde le silence, ce qui pousse Andrew à l'agresser. Il quitte ensuite Volterra, invitant sa femme à tourner définitivement cette page ténébreuse et à le rejoindre. Gianni, après avoir détruit son manuscrit pour satisfaire sa sœur, la supplie de rester auprès de lui, allant jusqu'à menacer de se suicider. Sandra le repousse avec mépris et choisit de repartir pour New-York, vers Andrew. Gianni s'empoisonne. Alors que Sandra assiste à la cérémonie organisée en hommage à son père, un vieil ami vient lui annoncer la mort de son frère.



Vaghe stelle dell'Orsa se présente, dès les premières minutes du générique, comme une tragédie moderne dont le moteur dramatique est la famille. Exposé en quelques notes de piano, le conflit principal, attaché à la mère et au traumatisme de la déportation du père, précède un trajet en voiture décousu, fragmentaire, brutal qui ancre le récit dans le présent. Cette opposition de surface entre le mythe et l'actualité trouve pourtant sa résolution dans l'ambiguïté du voyage physique et psychique de Sandra. À Volterra, ce sont d'abord les êtres et les relations qu'ils entretiennent qui sont obscures. Sandra, son frère, Gianni, et Pietro, le médecin familial, ancien amoureux de Sandra, sont des individus chargés de pulsions coupables qu'ils peinent à dissimuler. À Volterra, ce sont ensuite les passions qui sont équivoques. La réalité et la vérité se diluent mutuellement au contact du souvenir, faisant revenir les spectres d'autrefois dans un cimetière, une citerne, ou un couloir. Au cœur du film, le thème de l'inceste, évoqué à travers le mythe d'Électre, semble élever les personnages au rang de figures tragiques ; toutefois, derrière cette parure grandiloquente affleurent des désirs plus mesquins, éprouvés par une famille refermée sur elle-même et décadente, incapable de se libérer de ses propres obsessions. Cette indécision inhérente est exposée à la caméra lors des retrouvailles fraternelles, durant lesquelles les cheveux de Claudia Cardinale, emportés par le vent qui souffle, dissimulent les visages qui s'embrassent – comme des frères ou comme des amants. Plus encore, la dimension tragique de l'œuvre devient en elle-même une forme de masquage. L'emphase des dialogues, des symboles et des références classiques tend à ennoblir une réalité médiocre et étouffante. Visconti rend cette contradiction sensible à travers une écriture mélodramatique raffinée, construite sur des contrastes visuels et sonores violents : la luminosité géométrique de la modernité s'oppose aux espaces sombres et labyrinthiques de Volterra ; le Prélude de Franck rappelle la mémoire, tandis que les chansonnettes du présent interrompent le charme. La ville, avec ses ruines et ses fondations instables, se charge quant à elle de concrétiser la mémoire ténébreuse de la famille Luzatti. Ne pouvant être enseveli, leur passé revient comme un fantôme, déformé par leur désir et leur inconscient. Pour cette raison, le film ne résout pas le mystère qui le traverse et n'établit aucune vérité définitive. Les paroles finales d'Andrew et de Gianni se mêlent dans l'esprit de Sandra, là où le crime, la trahison et l'inceste demeurent incertains. Aussi, le mélodrame ne sert plus seulement, dans cette création, à intensifier le pathos, mais à rendre visible le flou mémoriel qui confond réel et projection affective. En émerge une première vision, profondément viscontienne, de la décadence bourgeoise : une existence pétrifiée, attirée et, en même temps, repoussée par son passé, où la mort et l'impossibilité de renouvellement deviennent des conditions permanentes de l'être. [MO et MC]

La strega bruciata viva (La Sorcière brûlée vive), dans Le Streghe (Les Sorcières)

Luchino Visconti

Italie-France / 1967 / 37 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Scénario : Giuseppe Patroni Griffi, Cesare Zavattini ; Montage : Mario Serandrei. Interprètes : Silvana Mangano (Gloria), Annie Girardot (Valeria), Francisco Rabal (le mari de Valeria), Massimo Girotti (le sportif), Véronique Vendell (la petite amie), Marilù Tolo (la serveuse), Helmut Berger (le jeune homme à l'hôtel), Nora Ricci (la secrétaire de Gloria), Clara Calamai (l'ancienne actrice).

L'actrice Gloria (Silvana Mangano) arrive dans le chalet autrichien de Kitzbühel où son amie Valeria (Annie Girardot) célèbre son anniversaire de mariage. Au cours des festivités, Gloria se prête à un jeu mondain, mais est soudain prise d'un malaise. En lui portant secours, les invités découvrent les artifices qui composent son apparence : résille pour les cheveux, faux cils en vison et bandes destinées à retendre son visage. À la tombée de la nuit, Valeria tente en vain de renouer avec son mari, dont elle fait chambre à part depuis longtemps. Tandis que certains invités flirtent avec les domestiques, Gloria entretient la rivalité de deux de ses prétendants (Francisco Rabal et Massimo Girotti). Victime d'un nouveau malaise, elle est examinée par Valeria, qui comprend qu'elle est enceinte. Gloria annonce la nouvelle à son mari par téléphone. Soucieux de ne pas compromettre les contrats cinématographiques qu'il a conclus, celui-ci refuse qu'elle mène sa grossesse à terme. Malgré ses protestations, Gloria ne parvient pas à le faire changer d'avis. Le lendemain matin, des membres de la production viennent la chercher en hélicoptère. Tel un magnétique automate, elle se laisse emmener sous les flashes des photographes.

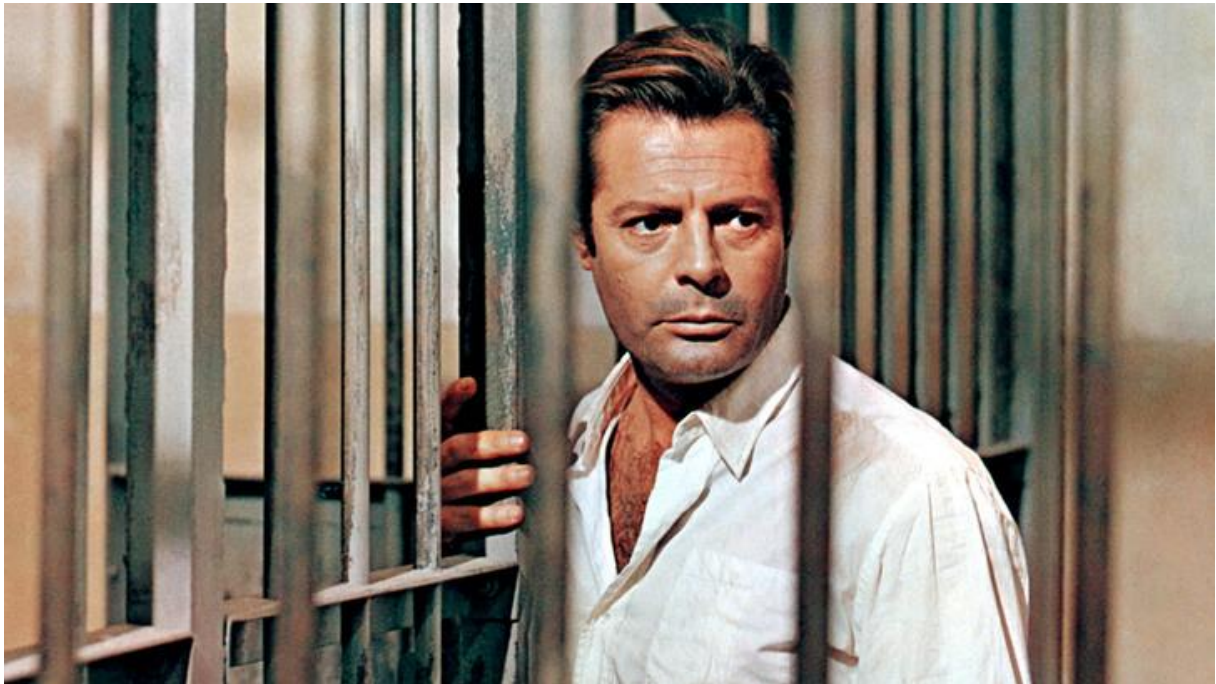
Lo Straniero (L'Étranger)

Luchino Visconti

Italie-France-Algérie / 1967 / 110 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Rinaldo Ricci, Albino Cocco ; Scénaristes : Suso Cecchi D'Amico, Georges Conchon, Luchino Visconti, Emmanuel Roblès ; Auteur de l'œuvre originale : Albert Camus avec *L'Étranger* ; Sociétés de production : Dino de Laurentiis Cinematografica (Roma), Master Film (Roma), Marianne Productions (Paris), Casbah Films (Alger) ; Producteurs : Dino De Laurentiis, Pietro Notarianni ; Distributeur d'origine : Paramount Pictures ; Directeur de la photographie : Giuseppe Rotunno ; Cadreurs : Giuseppe Maccari, Mario Capriotti ; Ingénieur du son : Vittorio Trentino ; Mixeur : Emilio Rosa ; Compositeur de la musique originale : Piero Piccioni ; Décorateur : Mario Garbuglia ; Costumier : Piero Tosi ; Maquilleur : Giuseppe Banchelli ; Coiffeur : Salvatore Cotroneo ; Monteur : Ruggero Mastroianni ; Régisseur : Carlo Bartolini. Interprètes : Marcello Mastroianni (Meursault), Anna Karina (Marie Cardona), Georges Géret (Raymond Sintès), Georges Wilson (le juge d'instruction), Bernard Blier (l'avocat de la défense), Bruno Cremer (l'aumônier), Alfred Adam (le procureur), Pierre Bertin (le président du tribunal), Jacques Herlin (le directeur de l'hospice), Jean-Pierre Zola (le directeur du bureau), Mimmo Palmara (Masson), Angela Luce (Madame Masson), Jacques Monod (le gardien de prison), Vittorio Duse (un avocat), Marc Laurent (Emmanuel), Joseph Marechal (Salamano), Mohamed Cheritel (un Arabe), Brahim Hadjadj (un Arabe), Saada Rahlem (un Arabe), Paolo Herzl, Valentino Macchi.

En 1939, Meursault (Marcello Mastroianni), modeste employé français installé à Alger, se rend à l'hospice où sa mère était pensionnaire afin d'assister à ses funérailles. La cérémonie le laisse parfaitement indifférent. Animé du même détachement, il entame peu après une relation avec une ancienne collègue, Marie (Anna Karina), et se lie d'amitié avec un petit malfaiteur, Raymond (Georges Géret). Lorsque celui-ci est compromis pour avoir violemment frappé sa maîtresse arabe, Meursault témoigne en sa faveur. Le dimanche suivant, Meursault, Marie et Raymond se rendent au bord de la mer, chez des amis. Le frère de la maîtresse violente et deux de ses amis les suivent afin de se venger de Raymond, qu'ils blessent au cours d'une altercation. Craignant que la situation ne dégénère, Meursault retire le revolver des mains de son ami. Resté seul sur la plage, sous une chaleur accablante, décontenancé par la situation, il se retrouve de nouveau face à l'un des assaillants qui le menace d'un couteau. Il l'abat d'un coup de feu, puis, sans raison apparente, vide l'intégralité de son chargeur sur le corps inanimé. Au cours du procès, où défilent tous les protagonistes de l'affaire, Meursault est moins jugé pour son crime que pour sa conduite détachée et son insensibilité à l'égard de sa mère. Refusant de se défendre ou de recevoir les secours de la religion, il accepte lucidement l'absurdité de sa condition et se prépare à son exécution.



En transposant à l'écran le premier roman d'Albert Camus, Visconti s'empare d'une matière littéraire neuve, moins réaliste ou vériste que les précédentes, qui l'amène à se réinventer. Devant cette histoire aux reflets d'absurde, le cinéaste marque une différence dans sa filmographie, tout en empruntant aux réalisations précédentes leurs méthodes et leurs formes. Fidèle aux deux parties du texte (la première dédiée aux jours de deuil matrimonial qui débouchent sur le meurtre, la seconde au procès), le cinéaste les fait tenir ensemble par l'intermédiaire d'une séquence d'ouverture ajoutée, qui voit Meursault s'expliquer auprès du juge d'instruction, et crée ainsi les conditions cinématographiques propices au flashback de la première heure. Entrée dans le film, la voix du roman n'en devient que plus déroutante puisque les cadrages très serrés (accentués par des travellings optiques incessants) et les sons entendus (les bruits du monde autant que les notes musicales lancinantes) saturent le récit de sensations, mettant à distance cette âme qui se livre mais ne se comprend pas. Ce dévoilement s'incarne ainsi dans le corps de Marcello Mastroianni, lequel transpire, sue, suffoque, se tord et se déforme sous les coups de chaleur, sans afficher la moindre émotion intérieure avant les dernières scènes de prison. « *Ossessione* sans intrigue », l'objet du film est social : quels sont les événements intérieurs et extérieurs qui poussent un homme au crime, et comment une société peut en juger ? Mettant l'accent sur le climat hostile, sur l'atmosphère pesante de ses journées arides – en filmant le ciel, la ville, la mer par des fragments, puis en les faisant résonner en trombe dans le hors-champ –, Luchino Visconti crée une œuvre paradoxale dont le sujet central est le visage de Meursault et, contre lui, ceux de ses amis ou de ses détracteurs. Dans la vie, au procès ou dans sa cellule, il est poussé jusqu'à la défiguration, par des amorces, des éclairages sombres ou de fréquents décadrages, dont le montage ne couvre pas les béances – en témoigne l'enchaînement brutal et suggestif de l'assassinat. Il livre ainsi un questionnement sur la nature humaine qui tient moins à la pénétration d'un être qu'à la mise à nu de ses mystères et de ses contradictions, et qui trouve sa conclusion dans quelques larmes et dans un regard inquisiteur, qui interroge autant qu'il a été interrogé. [MC]

La Caduta degli dei (Les Damnés)

Luchino Visconti

Italie, République fédérale d'Allemagne, Suisse / 1969 / 150 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Albino Cocco, Fanny Wessling ; Scénaristes : Luchino Visconti, Nicola Badalucco, Enrico Medioli ; Sociétés de production : Ital-Noleggio Cinematografico (Roma), Praesidens (Roma), Pegaso Cinematografica (Roma), Eichberg-Film GmbH (Berlin) ; Producteurs : Ever Haggiag, Alfred Levy ; Producteur associé : Pietro Notarianni ; Directeur de production : Giuseppe Bordogni ; Distributeur d'origine : Warner Bros. ; Directeurs de la photographie : Pasqualino De Santis, Armando Nannuzzi ; Cadreurs : Giuseppe Bernardini, Mario Cimini, Nino Cristiani ; Ingénieur du son : Vittorio Trentino ; Mixeur : Renato Cadueri ; Compositeur de la musique originale : Maurice Jarre ; Compositeur de la musique préexistante : Walter Kollo ; Décorateurs : Enzo Del Prato, Pasquale Romano ; Costumiers : Vera Marzot, Piero Tosi, Peter Breurer ; Maquilleur : Mauro Gavazzi ; Coiffeur : Luciano Vito ; Monteur : Ruggero Mastroianni ; Script : Rometta Pietrostefani ; Régisseurs : Anna Davini, Gilberto Scarpellini, Umberto Sambuco, Bruno Sassaroli, Hugo Leeb, Ernst Egerer ; Photographe de plateau : Mario Tursi. Interprètes : Dirk Bogarde (Friederich Bruckman), Ingrid Thulin (la baronne Sophie von Essenbeck), Helmut Griem (Aschenbach), Helmut Berger (Martin von Essenbeck), Renaud Verley (Gunther von Essenbeck), Umberto Orsini (Herbert Thallman), Reinhardt Kolldehoff (le baron Constantin von Essenbeck), Albrecht Schoenhals (le baron Joachim von Essenbeck), Florinda Bolkan (Olga), Nora Ricci (la gouvernante), Charlotte Rampling (Elisabeth Thallman), Irina Wanka (Lisa), Karin Mittendorf (Thilde Thallman), Valentina Ricci (Erika Thallman), Wolfgang Hillinger (Janek), Bill Vanders (l'inspecteur principal), Werner Hasselmann (l'officier de la gestapo), Howard Nelson Rubien (le doyen de l'université), Peter Dane (l'employé des aciéries), Mark Salvage (l'inspecteur de police), Karl-Otto Alberty (le premier officier de la Wehrmacht), John Frederick (le second officier de la Wehrmacht), Richard Beach (le troisième officier de la Wehrmacht), Klaus Höhne (le premier officier des S.A.), Ernst Kuhr (le second officier des S.A.), Peter Brandt (le troisième officier des S.A.), Wolfgang Ehrlich (le milicien des S.A.), Ester Carloni (une servante), Antonietta Fiorito (une servante), Jessica Dublin (l'infirmière), Piero Morgia (le jeune en chemise qui s'amuse avec les mariés)

Le 27 février 1933, au cours d'une réunion familiale, pendant l'incendie du Reichstag, le vieil industriel Joachim von Essenbeck (Albrecht Schönhals) nomme à la vice-présidence de ses aciéries Konstantin (René Koldehoff), officier des SA, dans le but de s'attirer les bonnes grâces du parti nazi. Indigné, Herbert (Umberto Orsini), membre libéral de la famille, démissionne et s'exile à l'étranger. Durant la même nuit, Joachim est assassiné. Le crime est alors imputé à Herbert et la majorité des actions de l'entreprise héritent au petit-fils de Joachim, Martin (Helmut Berger). Sous l'influence de sa mère, Sofia (Ingrid Thulin), veuve du fils aîné de Joachim mort pendant la guerre, ce dernier cède la présidence à l'amant de celle-ci, Friedrich (Dirk Bogarde). Tous deux sont en vérité les véritables instigateurs du meurtre, commis à l'initiative de l'officier SS Aschenbach (Helmut Griem). Progressivement, une lutte de pouvoir, sur fond de tension entre les mouvances internes du NSDAP, s'installe entre Friedrich et Konstantin. Le second tente de faire chanter Martin après le suicide d'une jeune fille juive qu'il avait séduite, mais il est assassiné par le premier lors de la Nuit des longs couteaux du 30 juin 1934. Installés à la tête des aciéries, le couple Friedrich et Sofia concentre tous les pouvoirs. Ils en profitent pour éliminer les menaces qui pèsent sur leur tête en procédant à l'arrestation et à la déportation de l'épouse d'Herbert et de ses deux filles. Apprenant le décès de sa femme, l'exilé rentre en Allemagne, puis se livre aux autorités dans l'espoir de sauver ses enfants. Inquiété par leur soif d'autorité inextinguible, qui pourrait nuire aux intérêts allemands, Aschenbach retire son soutien aux « amants diaboliques » en manœuvrant secrètement auprès de Martin. Soufflé par la haine, poussé dans ses déviances et animé d'un esprit de vengeance, l'héritier naturel des Essenbeck se révolte contre sa mère, la viole, puis, après avoir provisoirement consenti à son mariage avec Friedrich, pousse les jeunes époux au suicide.



D'une certaine façon, *La caduta degli dei* perpétue le travail artistique viscontien en déployant un réalisme historique poussé par l'excès du mélodrame. La montée du nazisme et la destruction de la démocratie allemande percent à travers l'itinéraire collectif, sombre et violent d'une riche famille d'industriels, séduite et vaincue par le nazisme, à l'image de tout son pays. Inspiré de Shakespeare, de Wagner et de Thomas Mann, le film fait de la famille Essenbeck une sorte de dynastie « nibelungenne » dont l'ambition, la peur et le meurtre précipitent l'autodestruction. Ce faisant, l'idéologie nazie apparaît comme l'irruption d'une barbarie qui absorbe les valeurs de la vieille civilisation bourgeoise, mais aussi comme le révélateur de sa propre corruption. De son côté, la réalisation repose sur une théâtralité volontairement spectaculaire : cérémonies familiales, banquets, funérailles, mariages, déguisements et jeux de rôles transforment l'espace domestique en une monstrueuse et sordide scène de théâtre. Ces rituels, d'abord signes d'un ordre social, deviennent progressivement les formes visibles de sa décomposition. L'œuvre dévoile ainsi la fausse stabilité d'une classe qui tente de préserver son pouvoir alors que ses valeurs sont déjà vidées de leur sens. Cette dimension spectaculaire permet, une nouvelle fois, à Visconti de faire du mélodrame un instrument de révélation critique. L'exacerbation des passions, les perversions, les conflits œdipiens et les retournements tragiques donnent une forme sensible à cette société livrée à la violence et à la quête de contrôle. Le risque est néanmoins de psychologiser l'histoire – le nazisme devenant davantage la projection des pulsions familiales qu'un phénomène analysé politiquement. Aussi, le véritable tour de force de *La caduta degli dei* réside dans sa puissance symbolique qui supprime une lecture historique rigoureuse. À travers une orchestration presque wagnérienne des motifs, l'effondrement qui est représenté est celui d'un monde où pouvoir et spectacle se confondent jusqu'à faire de l'histoire elle-même un mélodrame de la destruction. [MO et MC]

Alla ricerca di Tazio (À la recherche de Tazio)

Luchino Visconti

Italie / 1970 / 30 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Commentaire : Oreste del Buono.

Dans ce court-métrage, Luchino Visconti retrace la recherche du jeune interprète appelé à incarner Tazio dans *Mort à Venise* (1971), son prochain film. Cette quête le conduit dans plusieurs villes européennes, notamment Venise, Munich, Budapest, Varsovie, Helsinki et Stockholm. Au terme de ces essais, son choix s'arrête sur le comédien suédois Björn Andrésen, alors âgé de quinze ans.

Morte a Venezia (Mort à Venise)

Luchino Visconti

Italie-France / 1971 / 132 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Albino Cocco, Paolo Pietrangeli ; Scénaristes : Luchino Visconti, Nicola Badalucco ; Auteur de l'œuvre originale : Thomas Mann avec la nouvelle « Der Tod in Venedig » ; Société de production : Alfa Cinematografica ; Producteur : Luchino Visconti ; Producteur associé : Robert Gordon Edwards ; Producteur exécutif : Mario Gallo ; Directeurs de production : Egidio Quarantotto, Anna Davini ; Distributeur d'origine : Warner Bros. ; Directeur de la photographie : Pasqualino De Santis ; Cadres : Mario Cimini, Michele Cristiani ; Compositeurs de la musique préexistante : Gustav Mahler la « 3ème symphonie » et la « 5ème symphonie », Ludwig van Beethoven « Pour Elisa », Modeste Petrovitch Moussorgski « Berceuse », Franz Lehár « Valse de la veuve joyeuse » ; Décorateur : Ferdinando Scarfiotti ; Costumier : Pietro Tosini ; Maquilleurs : Mario Di Salvio, Mauro Gavazzi, Goffredo Rocchetti pour le maquillage de Silvana Mangano ; Monteur : Ruggero Mastroianni ; Régisseurs : Umberto Sambuco, Bruno Sassaroli, Dino Di Dionisio, Alfredo Di Santo, Annie Rozier. Interprètes : Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Silvana Mangano (la mère de Tadzio), Björn Andressen (Tadzio), Mark Burns (Alfried), Romolo Valli (le directeur de l'hôtel des bains), Nora Ricci (la gouvernante de Tadzio), Marisa Berenson (la femme de Gustav), Carole André (Esmeralda), Franco Fabrizi (le barbier), Leslie French (l'agent de "Cook"), Bill Vanders (un homme à la gare), Marco Tulli (un homme à la gare), Sergio Garfagnoli (Jaschi), Luigi Battaglia (le vieil homme maquillé sur le bateau), Antonio Apicella (le vagabond), Marcello Bonini Olas (un noctambule à la fête de l'hôtel), Ciro Cristoforetti (l'employé de l'hôtel), Dominique Darel (un touriste anglais), Mirella Pamphili (une cliente de l'hôtel), Masha Predit (une touriste russe)

En 1911, le compositeur Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde), éprouvé par une profonde crise personnelle, séjourne au Lido de Venise afin d'y passer quelques jours de repos dans la solitude. Parmi les clients de l'Hôtel des Bains, son attention est attirée par une famille polonaise, dont fait partie un adolescent d'une beauté saisissante, Tadzio (Björn Andressen). Aschenbach se met à l'observer sans relâche, à l'hôtel comme sur la plage, durant de longues après-midi de jeu ou lors des concertos de piano, et croit bientôt déceler, dans l'attitude du jeune garçon, une ambiguïté troublante en réponse à ses regards. Ébranlé par cette passion et accablé par la chaleur étouffante du sirocco, Aschenbach décide de quitter Venise. Mais un contretemps lié à l'acheminement de ses bagages lui fournit le bon prétexte pour revenir au Lido et reprendre ce silencieux jeu de filatures. Celui-ci prolonge les questionnements qui l'assaillent sur la beauté et sur l'art, sur le rôle de l'artiste, et le ramène inlassablement à la musique. Parallèlement, cet émoi nuit à son discernement, l'empêchant de fuir une ville malade en dépit des mises en garde, puis le conduisant jusqu'au cœur de Venise, où les ruelles portent les signes inquiétants d'une épidémie de choléra. Devant le danger, Aschenbach envisage d'avertir la famille polonaise Tadzio, avant d'y renoncer, rêvant secrètement de pouvoir continuer à voir le jeune garçon. Affaibli, grisé comme un grotesque dandy pour dissimuler les stigmates de l'âge et de la fièvre, le malheureux compositeur suit une dernière fois le garçon sur la plage. Tadzio joue d'abord avec son ami Jaschi. Puis, resté seul dans l'eau, il semble désigner à son regardeur un point à l'horizon. Aschenbach s'éteint dans une ultime tentative de suivre cette mystérieuse indication, son maquillage coulant sur son visage comme un masque défilé.



Morte a Venezia se présente comme une transposition filmique libre, volontairement ouverte, du texte de Thomas Mann. Luchino Visconti en supprime notamment l'ironie et déplace son centre de gravité, passant de l'écriture et de la littérature à la musique et à l'opéra – la figure d'Aschenbach trouve alors plus de similitudes avec le compositeur Gustav Mahler qu'à l'auteur de la nouvelle. Cependant, cet ajout n'est pas gratuit puisqu'il s'avère être un élément essentiel de la narration. La « musicalisation » souhaitée permet de traduire à l'écran les réflexions esthétiques et philosophiques de Mann, tout en rendant possible une structure fondée sur des correspondances nombreuses entre images, sons et mouvements. Plutôt que d'opposer l'art et la vie, le conflit artistique à l'œuvre dans le film et dans l'esprit d'Aschenbach traverse deux conceptions contradictoires de l'art et de l'existence. Sa crise intérieure et la mort qui la termine ne reflètent pas seulement la défaite de l'artiste face aux pulsions. Elles sont l'aboutissement d'un art déjà déformé par la décadence. Comme Mann, Visconti s'intéresse à la tension entre aspiration esthétique et appartenance historique à une bourgeoisie en crise. Le regard qu'il travaille est alors à la fois critique et nostalgique : la mort d'Aschenbach jouant la métaphore de la disparition d'un monde. Plus que dans les autres productions du cinéaste, le mélodrame atteint sa forme la plus luxuriante, avec l'omniprésence de musiques classiques représentant tour à tour le trouble moral du personnage. *L'Adagietto* de Mahler, véritable leitmotiv, accompagne le destin d'Aschenbach et donne à son parcours une dimension à la fois élégiaque, pathétique et funèbre. La mise en scène musicale des regards entre Aschenbach et Tadzio rend sensible l'ambiguïté du désir, pendant que, sur l'autre versant de la réalisation, les panoramiques, zooms, langues, bruits et chansons populaires viennent en contrepoint de cette partition audiovisuelle. La beauté de Venise, déjà contaminée par la maladie et la mort, devient ainsi le théâtre d'une fascination morbide. Le réalisme viscontien persiste encore une fois dans sa capacité à révéler, par le spectacle et le mélodrame, les contradictions d'une civilisation finissante. Venise sert de théâtre à une nouvelle décadence. Derrière l'harmonie des apparences se dévoilent la crise de l'artiste, la fragilité de la bourgeoisie et l'inévitable dissolution du monde. [MO et MC]

Ludwig (Ludwig ou Le Crépuscule des dieux)

Luchino Visconti

Italie-France-RFA / 1973 / 238 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Albino Cocco, Giorgio Ferrara, Fanny Wessling, Luchino Gastel, Louise Vincent ; Scénaristes : Luchino Visconti, Enrico Medioli ; Collaborateur scénaristique : Suso Cecchi D'Amico ; Sociétés de production : Mega Film (Roma), Cinétel (Paris), Dieter Geissler Filmproduktion GmbH (München), KG Divina-Film GmbH & Co. (München) ; Producteur exécutif : Robert Gordon Edwards ; Directeur de production : Lucio Trentini ; Distributeur d'origine :

Valoria Films (Paris) ; Directeur de la photographie : Armando Nannuzzi ; Cadreurs : Michele Cristiani, Giuseppe Bernardini, Federico Del Zoppo ; Ingénieurs du son : Vittorio Trentino, Giuseppe Muratori ; Compositeurs de la musique préexistante : Richard Wagner « Lohengrin » ; « Tannhäuser » ; « Tristan et Isolde » et « Œuvre pour piano », Robert Schumann « Scènes d'enfants, opéra 15 », Jacques Offenbach « La Périchole » ; Décorateurs : Mario Chiari, Mario Scisci ; Costumier : Piero Tosi ; Maquilleurs : Alberto De Rossi, Goffredo Rocchetti pour Silvana Mangano ; Coiffeur : Grazia De Rossi ; Monteur : Ruggero Mastroianni ; Script : Renata Franceschi ; Régisseurs : Giorgio Russo, Federico Tocci, Klaus Zeissler, Albino Morandini, Federico Starace ; Photographe de plateau : Mario Tursi. Interprètes : Helmut Berger (Ludwig II De Wittelsbach), Romy Schneider (Elisabeth d'Autriche), Trevor Howard (Richard Wagner), Silvana Mangano (Cosima von Bülow), Gert Froebe (le père Hoffmann), Helmut Griem (Dürckheim), Izabella Telezynska (la reine mère), Umberto Orsini (le comte von Holnstein), John Moulder-Brown (Otto), Sonia Petrovna (la princesse Sofia d'Autriche), Folker Bohnet (Joseph Kains), Heinz Moog (le professeur Gudden), Marc Porel (Richard Hornig), Adriana Asti (Lila von Bulowski), Nora Ricci (Ida Ferenczy), Mark Burns (Hans von Bülow), Maurizio Bonuglia (Mayer), Alberto Plebani (l'archevêque), Anne-Marie Hanschke Ludovica, Clara Moustawcesky (Hélène), Günmar Warner (Carlo Teodoro), Ian Linhart (Massimiliano), Eva Tavazzi (Maria), Rayka Yurit (Matilde), Bert Bloch (Weber), Gernot Mohner (Hesselschwerd), Karl-Heinz Peters (Washington), Wolfram Schaerf (Crailsheim), Helmut Stern (Osterholzer), Karl Heinz Windhorst (le docteur Müller), Hans Elwenspoeck (le docteur Rumppler), Berno vonCramm (Torrington), Clara Colosimo (la soeur), Alexander Allerson, Manfred Furst, Kurt Grosskurth, Gérard Herter, Alain Naya, Carla Mancini, Alessandro Perrella, Henning Schlüter, Louise Vincent.

En 1864, Ludwig (Helmut Berger), âgé de dix-huit ans, est couronné roi de Bavière. Animé d'un idéal de mécénat, il fait venir auprès de lui Richard Wagner (Trevor Howard), compositeur aussi admiré que décrié par la cour. Son admiration pour le compositeur saxon se mêle à la passion idéalisée qu'il voue à sa cousine Elisabeth (Romy Schneider), impératrice d'Autriche, laquelle s'efforce du mieux qu'elle peut d'orienter les sentiments du souverain vers sa sœur Sophie (Sonia Petrova). Après la création de Tristan et Isolde, Wagner multiplie les exigences à l'égard de son protecteur. Son hypocrisie, l'opposition du gouvernement et le scandale de sa liaison avec Cosima von Bülow (Silvana Mangano) contraignent Ludwig à l'éloigner de Munich. En 1866, la Bavière entre en guerre contre la Prusse de Guillaume II et Bismarck, aux côtés de l'Autriche. Opposé en vain à cette intervention militaire, Ludwig quitte la capitale. Le comte Dürckheim (Helmut Griem), venu lui annoncer la défaite face à la Prusse, tente d'en faire un roi et veut, à cette fin, le détourner de ses excentricités. Contre toute attente, le roi annonce alors ses fiançailles avec la princesse Sophie. Cette union ne demeure qu'une pénible formalité et Ludwig, devenu entre-temps l'amant de son valet Hornig (Marc Porel), y renonce presque aussitôt. Dans le même temps, l'état mental de son frère cadet, le prince Otto (John Moulder-Brown) se dégrade – leur mère cherchant, pour sa part, refuge dans la religion catholique. Impuissant devant la puissance armée de ses rivaux, Ludwig est contraint de faire de la Bavière un État vassal de la Prusse. Amer, vieilli et profondément déchu, le roi se retire dans un univers artificiel, peuplé de ses châteaux, des vers déclamés par le comédien Joseph Kainz et d'orgies auxquelles participent ses domestiques. Elisabeth tente de lui rendre visite dans ses résidences, mais Ludwig, honteux de sa propre décadence, refuse de la recevoir. Une commission gouvernementale conduite par son ancien favori Holnstein (Umberto Orsini) se présente alors pour le destituer, au motif de son aliénation mentale. Ludwig fait arrêter ses membres, mais, incapable de résister davantage au cours des événements, il est finalement capturé. Destitué sur-le-champ, il est remplacé par son oncle, le prince Luitpold, puis interné au château de Berg. Dans la nuit du 13 juin 1886, son psychiatre, le professeur Gudden, l'emmène pour une promenade dans le parc. Peu après, leurs deux corps sont retrouvés sur les rives du lac de Starnberg.



Ludwig constitue l'une des expressions les plus radicales de l'esthétisme décadent chez Visconti. À travers le destin de Louis II de Bavière, le réalisateur met en scène la tentative désespérée de substituer à la réalité historique un monde entièrement gouverné par l'art, le rêve et le cérémonial. Le roi s'obstine à travestir le pouvoir politique en « pouvoir esthétique ». Ses châteaux, ses décors et ses rites ne sont dès lors plus les instruments de sa gouvernance, mais les simulacres d'un univers aristocratique qui lui ressemble, déjà condamné, au dehors, par l'essor de Bismarck et, au-dedans, par l'arrivée du capitalisme bourgeois. La « folie » de Ludwig apparaît alors dans le prolongement psychologique de cet esthétisme. Réfutant tout de la réalité, il cherche à lui substituer un monde conforme à ses désirs. Son échec rejoint le conflit entre art et vie déjà présent dans *Morte a Venezia*. Dans cette perspective, Visconti oppose la personnalité de Wagner, bourgeois attaché au confort, au Wagner artiste, dont Ludwig essaie à tout prix d'incarner, dans sa chair et dans son existence, les mythes et les figures. Cette identification transforme progressivement la vie en opéra. Le roi de Bavière veut être à la fois souverain, artiste et héros de mélodrame. Mais l'artifice qui prétend devenir réalité produit le kitsch, visible dans l'architecture aussi monumentale qu'artificielle de ses châteaux. Le film repose ainsi sur l'opposition entre la nuit, espace du rêve et du désir, et le jour, qui révèle l'absurdité de ces constructions. Progressivement, l'image s'assombrit jusqu'à la mort du roi. À travers cette élégie décadente, le cinéaste prétend à la reconstitution pour mieux glisser vers la musique, la beauté et la fatalité. Ludwig, à l'image de sa classe et des personnages viscontiens qui l'ont précédé, triche avec lui-même et avec son temps. Fasciné par un monde disparu, devenu illusoire, il sublime sa défaite, au point d'en faire une légende. [MO]

Gruppo di famiglia in un interno (Violence et Passion)

Luchino Visconti

Italie-France / 1974 / 120 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Albino Cocco, Louise Vincent, Giorgio Treves, Alessio Girotti ; Scénaristes : Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti (d'après une idée d'Enrico Medioli) ; Sociétés de production : Rusconi Film (Milan), Gaumont International ; Producteur : Giovanni Bertolucci ; Directeur de production : Lucio Trentini ; Directeur de la photographie : Pasqualino De Santis ; Cadreurs : Nino Cristiani, Mario Cimini ; Ingénieur du son : Claudio Maielli ; Compositeur de la musique originale : Franco Mannino ; Compositeur de la musique préexistante : Wolfgang Amadeus Mozart Vorrei spiegarvi, oh Dio! » et "Symphonie concertante" ; Auteurs des chansons originales : Roberto Carlos et Cristiano Malgioglio « Testarda io (la mia solitudine) », Guido Maria Ferilli et Adelio Cogliati « Desiderare » et « Momenti sì, momenti no », ; Interprètes des chansons originales : Iva Zanicchi « Testarda io (la mia solitudine) », Caterina Caselli « Desiderare » et

« Momenti sì, momenti no » ; Décorateur : Mario Garbuglia ; Costumiers : Vera Marzot, Piero Tosi, Yves Saint-Laurent ; Maquilleurs : Alberto De Rossi, Eligio Trani ; Coiffeurs : Maria Teresa Corridoni, Aldo Signoretti ; Monteur : Ruggero Mastroianni ; Script : Renata Franceschi ; Régisseurs : Federico Tocci, Enzo Lucarini, Remo Stampigioni ; Photographe de plateau : Mario Tursi. Interprètes : Burt Lancaster (le professeur), Helmut Berger (Konrad Hübel), Silvana Mangano (la marquise Bianca Brumonti), Claudia Marsani (Lietta Brumonti), Dominique Sanda (la mère du professeur), Claudia Cardinale (la femme du professeur), Stefano Patrizi (Stefano, le fiancé de Lietta), Romolo Valli (l'avocat Michelli), Umberto Raho (le commissaire Bernai), Elvira Cortese (Erminia, la domestique), Philippe Hersent (Domenico, le bagagiste), Enzo Fiermonte (le contremaître), Valentino Macchi (l'agent avec Bernai), Guy Tréjan (l'antiquaire), Jean-Pierre Zola (le second antiquaire), Margherita Horowitz, Georges Clatot, Vittorio Fanfoni, Lorenzo Piani.

Un vieux professeur (Burt Lancaster) mène une existence solitaire, entouré de sa collection de tableaux, principalement des portraits de groupes familiaux. Bianca Brumonti (Silvana Mangano), une mondaine, parvient, à force d'insistance, à le convaincre de lui louer l'appartement situé à l'étage supérieur. Elle y installe sa fille Lietta (Claudia Marsani) et le compagnon de celle-ci, Stefano (Stefano Patrizi), ainsi que son énigmatique amant, Konrad (Helmut Berger). D'abord déconcerté par la vulgarité et l'insolence de ses nouveaux locataires, qui s'approprient l'appartement selon leur bon vouloir, puis rebuté par la nature de leurs relations, le professeur se laisse peu à peu toucher par la sincérité de Lietta et par la personnalité de Konrad, lequel authentifie l'un des tableaux du collectionneur avant de lui révéler son passé d'étudiant engagé dans l'action politique. Une nuit, alors que l'ensemble des locataires avait longuement déserté les lieux, Konrad est agressé à l'étage, avant d'être recueilli par le professeur, qui le cache dans la pièce secrète de sa bibliothèque. Devant ses sombres affaires et par ses similitudes, qui ramènent le vieil homme à ses propres souvenirs autant qu'à ses engagements, une certaine complicité semble naître entre ces deux individus que leurs existences opposent. Elle est mise à mal par une enquête de police sur la vie dissipée de Konrad et par le retour de Bianca, enfermée dans ses scènes de jalousie. Écœuré, le professeur décide alors de ne plus revoir aucun d'eux. Il comprend pourtant bientôt qu'ils sont devenus, malgré les circonstances, sa véritable famille et que leur présence l'a tiré de la torpeur dans laquelle il s'était enfermé. Il les invite à dîner dans l'espoir d'une réconciliation. La soirée tourne au violent affrontement, au cours duquel Konrad avoue avoir dénoncé le mari de Bianca pour son implication dans un complot d'extrême droite. Peu après, le professeur reçoit une lettre d'adieu de Konrad au moment même où celui-ci meurt dans une explosion domestique. Atteint dans sa chair, de nouveau seul et malade, il ne lui reste plus qu'à attendre la fin.



Gruppo di famiglia in un interno est un Kammerspiel consacré à la confrontation entre un homme d'un autre temps et la violence désordonnée du présent. Le Professeur, ancien antifasciste et intellectuel retiré du monde, vit dans un appartement-musée entouré de *conversation pieces* du XVIII^e et du XIX^e siècle. Ces tableaux de familles idéalisés sont devenus ses seuls interlocuteurs : ils symbolisent son désir de préserver un univers immobile, à l'abri des bouleversements historiques. Mais l'arrivée de ses voisins, jeunes, bruyants et moralement ambigus, fait éclater cette volonté d'isolement. Le film met ainsi en scène l'échec d'une double illusion. Le Professeur croit d'abord pouvoir rester étranger à la vulgarité du monde contemporain, puis, lorsqu'il accepte d'entrer en relation avec cette famille, il imagine pouvoir y trouver un nouveau départ, avant de découvrir qu'il ne s'agit que du signe annonciateur de sa mort. La structure en flash-back, inscrite subrepticement dans le générique par le biais d'une explosion annonciatrice et d'un électrocardiogramme évocateur, place le récit sous le signe de la mémoire et de la finitude. Le temps devient alors le matériau principal d'une œuvre qui s'amuse à le déformer, laissant affleurer par endroits les souvenirs énigmatiques du professeur – à la fois rêve et réminiscence de sa mère ou de son épouse – dans des formes déroutantes (transition sonore à l'aide des voix hors-champ ; fondu de couleur ; ellipse dans un mouvement de panoramique). Ce faisant, l'élégant appartement du premier étage, labyrinthique et méticuleusement décoré, s'oppose à l'appartement en travaux du second, entièrement redécoré et vidé de sa substance. Tous deux prolongés par une Rome artificielle, reconstruite en studio, ils reflètent l'espace mental de leur propriétaire, où l'ancien cherche à survivre, et de ses locataires, où le nouveau est sans histoire. À l'intérieur, les tableaux fonctionnent eux aussi comme des métaphores du cinéma viscontien, des apologues illustrés qui nourrissent la réflexion générale. Ces « portraits de famille », où l'unité familiale constitue un refuge contre la désagrégation du monde, représentent un idéal illusoire. Les métaphores contenues dans le dialogue (l'aigle et les corbeaux, la mort comme locataire) sont là pour l'explicitier à leur tour. Le Professeur, comme d'autres personnages vieillissants de Visconti, reste suspendu entre un présent auquel il ne peut échapper et un passé dans lequel il ne peut se réfugier. À travers son isolement, le film exprime ainsi la crise d'un intellectuel et, plus largement, la difficulté de l'artiste à accepter le mouvement de l'Histoire. [MC et MO]

L'Innocente (L'Innocent)

Luchino Visconti

Italie-France / 1976 / 130 min

Réalisateur : Luchino Visconti ; Assistants réalisateurs : Albino Cocco, Giorgio Treves, Alain Sens-Cazenave ; Scénaristes : Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti ; Auteur de l'œuvre originale : Gabriele D'Annunzio avec *L'Innocente* ; Sociétés de production : Rizzoli Film (Roma), Les Films Jacques Leitienné (Paris), Francoriz (Paris), Imp.Ex.Ci - Importation-Exportation Cinéma ; Producteur : Giovanni Bertolucci ; Directeur de production : Lucio Trentini ; Distributeur d'origine : Les Films Jacques Leitienné (Paris) ; Directeur de la photographie : Pasqualino De Santis ; Cadres : Mario Cimini, Giuseppe Bernardini ; Ingénieur du son : Mario Dallimonti ; Mixeur : Federico Savina ; Compositeur de la musique originale : Franco Mannino ; Compositeurs de la musique préexistante : Christoph von Gluck « Que ferai-je sans Eurydice », Wolfgang Amadeus Mozart « La Marche turque », Franz Liszt « Jeux d'eaux à la villa D'Este », Frédéric Chopin « Berceuse » et « Valse » ; Décorateur : Mario Garbuglia ; Costumier : Piero Tosi ; Monteur : Ruggero Mastroianni ; Script : Renata Franceschi ; Régisseur : Federico Starace. Interprètes : Giancarlo Giannini (Tullio Hermil), Laura Antonelli (Giuliana Hermil), Rina Morelli (la mère de Tullio), Marie Dubois (la princesse), Marc Porel (Filippo d'Arborio), Massimo Girotti (Stefano Egano), Jennifer O'Neill (Teresa Ruffo), Didier Haudepin (Federico, le frère de Tullio), Roberta Paladini (Elviretta), Elvira Cortese (l'ancienne domestique), Alessandra Vazzoler (la nurse), Vittorio Zarfati (le médecin de la famille Hermil), Claude Mann, Siria Betti, Margherita Horowitz, Riccardo Satta, Enzo Musumeci Greco, Marina Pierro, Alessandro Consorti, Filippo Peregò.

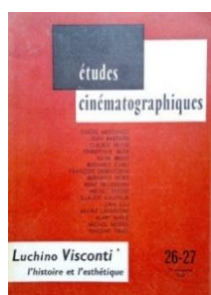
À Rome, en 1891, les relations entre Tullio Hermil (Giancarlo Giannini) et son épouse Giuliana (Laura Antonelli) ne sont plus, depuis longtemps, qu'une façade. Celle-ci semble accepter sans protester la liaison que son mari entretient avec la comtesse Teresa Raffo (Jennifer O'Neill), après que cette dernière l'ait sommé de prendre son parti. En leur absence, Giuliana fait la connaissance de l'écrivain Filippo d'Arborio (Marc Porel) par l'intermédiaire de Federico, son beau-frère, venu en permission et chargé de veiller sur la conjointe éconduite. Obsédé par les attentions que portent d'autres hommes à sa maîtresse, Tullio revient en ville et confie ses déboires à sa femme, laquelle semble porter ses attentions ailleurs. Au cours d'une sortie, pendant laquelle il retrouve Teresa, Tullio apprend que Giuliana lui a menti, puis constate, plus tard qu'elle s'est retirée à la campagne, dans la demeure de sa belle-mère (Rina Morelli). Sentant son épouse lui échapper et soupçonnant une liaison avec D'Arborio, le mari éprouve de nouveau de l'attraction pour elle et lui propose de recommencer leur vie commune, loin du monde. Mais, peu après cette apparente réconciliation, ses doutes se confirment et il apprend que Giuliana est enceinte d'un enfant qui ne peut pas être le sien. Contraint d'accepter cette situation, Tullio sombre progressivement dans la plus profonde jalousie. Sa pulsion ne trouve aucun échappatoire. Ses tentatives pour convaincre la future mère d'avorter échouent tandis que sa soif de vengeance se heurte à la disparition de D'Arborio, des suites d'une maladie tropicale. Le nouveau-né devient alors l'objet de toute sa haine, s'interdisant et interdisant à Giuliana la moindre démonstration de tendresse. Dans la nuit de Noël, profitant de l'absence de tous, partis assister à la messe, il expose l'enfant au froid glacial. Le garçon meurt, et Giuliana laisse enfin éclater la haine qu'elle éprouve pour son mari. Tullio confesse toute son histoire à Teresa, qui se détourne de lui, horrifiée par son monstrueux égocentrisme. Se sachant définitivement vaincu, il se suicide sous les yeux de sa maîtresse.



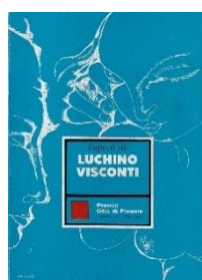
Ultime manifestation d'une vie créative au croisement des arts, *L'Innocente* porte aux nues le décadentisme des derniers films, où l'historique n'est plus le moteur qui cause ou entraîne les événements, mais où il transparaît à travers les destinées tragiques individuelles. Sur ce point, l'adaptation du célèbre texte de Gabriele d'Annunzio est effectuée avec la plus grande liberté, conservant l'essence de l'histoire (sa trame amoureuse dédoublée ainsi que le sadisme et la cruauté de son personnage principal) tout en incorporant des éléments et des thèmes similaires, empruntés à des œuvres littéraires familières du cinéaste (le Maupassant de *La Confession* ou le Proust de *La Prisonnière*). Aussi, cette dernière réalisation se présente comme l'exposé minutieux d'une subjectivité aliénante avec, face à elle, les subjectivités qui lui sont aliénées. Cette tension est distinctement perceptible dans le traitement des regards, lesquels sont capturés au terme de longs travellings optiques avant, dans des gros plans « sans air » qui concentrent l'intensité et parfois induisent en erreur, à l'instar des retrouvailles à Villalilla, où se rencontrent et se confondent momentanément les désirs de Tullio et de Giuliana, alors qu'ils sont, en vérité, très différents.

Ce cheminement trompeur se prolonge également dans le thème musical sobrement orchestré qui ponctue à l'improviste et qui contraste avec l'harmonie des musiques classiques jouées dans les soirées mondaines. Tantôt sensuel, sur les scènes d'amour évocatrices avec la maîtresse ou l'épouse, tantôt cruel sur les scènes de psychose (lors de la douche avec D'Arborio ou de la mise à mort de l'enfant), ce thème vient exprimer les émotions contradictoires qui peuplent le cœur jaloux et pourri de Tullio. De fait, la nudité des corps masculins et féminins est au service d'un érotisme réflexif, lequel porte à l'écran le désir maladif d'un aristocrate qui, à l'image de sa classe, ne rêve que de propriété sans rien saisir des sentiments que lui offrent tour à tour sa femme bafouée et sa maîtresse conquise. L'aliénation est ouvertement dénoncée dans des dialogues signifiants que la mise en scène se charge de rendre concrets, d'incarner dans des silhouettes pathétiques. Les couleurs, les ruptures de tons et de rythmes complètent, en parallèle, le tableau d'un mythe à la mode au cours du vingtième siècle et dont Visconti fait la critique. Le surhomme n'existe qu'à condition qu'il perde toute humanité. [MC]

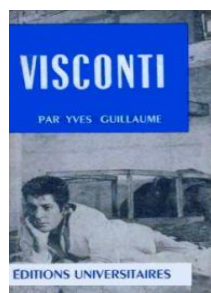
BIBLIOGRAPHIE ESSENTIELLE



Michel Estève (dir.), *Luchino Visconti. L'histoire et l'esthétique*, « Etudes cinématographiques », Paris, n° 26-27, 1963



Mario Sperenzi (dir.), *L'opera di Luchino Visconti*, Atti del convegno di studi, Fiesole 27-29 giugno 1966, Firenze 1969.



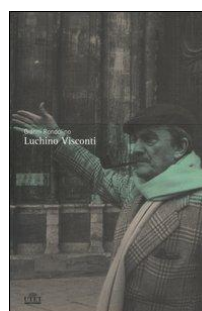
Yves Guillaume (Youssef Ishaghpour), *Luchino Visconti*, Paris, Editions Universitaires, 1966.



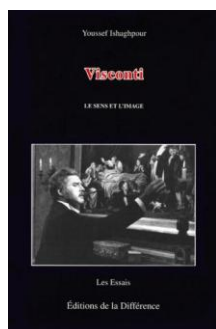
Nowell Smith Geoffrey, *Luchino Visconti*, Londres, Secker & Warburg, 1967, 1973, 2003.



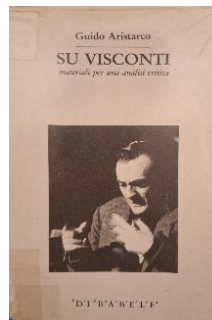
Adelio Ferrero (dir.), *Visconti: il cinema*, Modena, Comune di Modena-Comune di Reggio Emilia, 1977.



Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 1981, 2006.



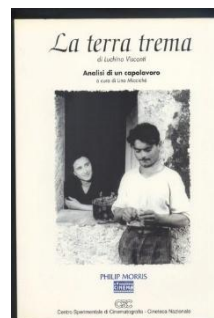
Youssef Ishaghpour, *Visconti: le sens et l'image*, Paris, Editions de la Différence, 1984.



Guido Aristarco, *Su Visconti, materiali per un'analisi critica*, Roma, La Zattera di Babele, 1986.



Michèle Lagny (dir.), Visconti. *Classicisme & subversion*, Théorème, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.



Lino Micciché (dir.), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Torino, Associazione Philip Morris Progetto Cinema - Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale - Lindau, 1993.



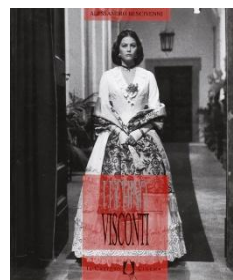
Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, bellissima*, Venezia, Marsilio, 1990.



Renzo Renzi, *Visconti segreto*, Bari, Laterza, 1994.



Laurence Schifano, *Le Guépard*, Poitiers, Nathan, 1991.



Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, Il Castoro cinema, 1995.



Michèle Lagny, *Senso*, Poitiers, Nathan, 1992.



Suzanne Liandrat-Guigues, *Les images du Temps dans «Vaghe stelle dell'Orsa» de Luchino Visconti*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.



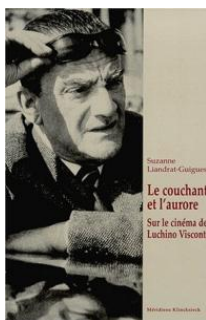
Sam Rohdie *Rocco and his Brothers (Rocco e i suoi fratelli)*, Londres, Bfi Publishing, 1992.



Lino Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996.



David Bruni e Veronica Pravadelli (dir.), *Studi viscontiani*, Venezia, Marsilio, 1997.



Suzanne Liandrat-Guigues, *Le Couchant et l'aurore*, Paris, Klincksieck, 2000.



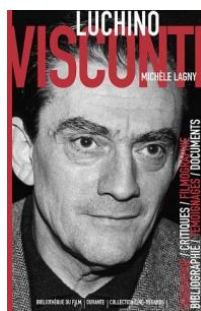
Laurence Schifano, *Visconti. Une vie exposée*, Paris, Gallimard, 2009.



Veronica Pravadelli (dir.), *Il cinema di Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 2000.



Mauro Giori, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Lindau, 2011.



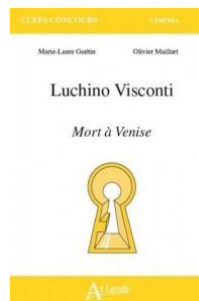
Michèle Lagny, *Luchino Visconti. Vérités d'une légende*, BIFI, 2002.



Ivo Blom, *Reframing Luchino Visconti: Film and Art*, Leiden, Sidestone Press, 2017.



Mauro Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti 1935-1962*, 2018.



Olivier Maillart et Marie-Laure Guétin, *Luchino Visconti - Mort à Venise*, Atlande, 2018.



Suzanne Liandrat-Guigues, *Traverses Visconti*, Paris, 202 éditions, 2020.



Gloria Staffieri, *Luchino Visconti fra opera e cinema. Ossessione e l'ombra lunga della Traviata*, Rome, Carocci, 2025

PROGRAMME DES JOURNEES

Séminaire : 4 novembre, de 16h à 18h
Salle Musidora de la Cinémathèque française

- Suzanne Liandrat-Guigues (Université Paris 8)
Visconti ou l'appel du détail
- Laurence Schifano (Université Paris 10)
Visconti à la trace

Colloque : 5 et 6 novembre
Salle 6 du Centre Panthéon, aile Soufflot, 2^e étage.
Université Panthéon-Sorbonne Paris 1, 12 Place du Panthéon, Paris, 5^e.

JEUDI 5/11

14h Accueil et Présentation Massimo Olivero et Sarah Leperchey

- 14h30 Ivo Blom (Vrije Universiteit, Amsterdam, Pays-Bas)
Années de formation : Visconti à Paris.
- 15h Lucia Cardone (Université de Sassari, Italie)
Visconti résistant. Passions, politique et masques cinématographiques dans le récit de Maria Denis
15h30 questions

15h45 Pause-café

- 16h Matthieu Couteau (Université Paris 3)
Le bruit : entre voix et musique, ou le « réalisme critique » sonore de Luchino Visconti
- 16h30 Alessandro Cariello (Université Paris 1)
Les « violences du paysage » de la Sicile viscontienne
- 17h00 Marie-Laure Guétin (Université de Poitiers)
Visconti et le contemporain : l'œuvre en abyme ou les considérations d'un inactuel
17h30 questions

17h45 Fin de la première journée

VENDREDI 6/11

9h30 Accueil des participants

- 10h **Paolo Desogus** (Sorbonne Université)
Visconti lecteur de Gramsci. Méridionalisme et national-populaire au cinéma
- 10h30 **Virgilio Mortari** (Université Lille 3)
Ossessione ou comment reconduire le Mythe à l'Histoire
- 11h **Federico Lancialonga** (Université Paris 1)
Visconti : le marxisme, moins le progrès ? Une lecture antimoderne
- 11h30 questions

12h00 Pause - déjeuner

- 14h **Chiara Tognolotti** (Université de Pise, Italie)
« Chevaux de race » : Luchino Visconti et Anna Magnani dans Bellissima et Siamo donne.
- 14h30 **Simona Busni** (Université de Catane, Italie)
Romy selon Luchino : sur les métamorphoses d'une reine
- 15h questions

15h15 Pause-café

- 15h30 **Esther Hallé** (Classe préparatoire Lycée Henri Martin)
Défaite et subversion. Les femmes déchues chez Visconti
- 16h **Élodie Hachet** (Université Paris 8)
Visconti et la comédie à sketches. Étude de La sorcière brûlée vive (1967)
- 16h30 **Aurore Renaut** (Université de Lorraine)
Claudia Cardinale et Silvana Mangano. Deux muses pour Luchino Visconti

17h Questions et mot de conclusion du colloque

Intervenants aux journées parisiennes :

Suzanne Liandrat-Guigues (Université Paris 8)
Laurence Schifano (Université Paris 10)
Ivo Blom (Vrije Universiteit, Amsterdam, Pays-Bas)
Simona Busni (Université de Catane, Italie)
Lucia Cardone (Université de Sassari, Italie)
Alessandro Cariello (Université Paris 1)
Matthieu Couteau (Université Sorbonne Nouvelle)
Paolo Desogus (Sorbonne Université)
Marie-Laure Guétin (Université de Poitiers)
Élodie Hachet (Université Paris 8)
Esther Hallé (École Normale Supérieure de Lyon)
Federico Lancialonga (Université Paris 1)
Virgilio Mortari (Université Lille 3)
Aurore Renaut (Université de Lorraine)
Chiara Tognolotti (Université de Pise, Italie)

Comité scientifique

José Moure, Sarah Leperchey, Chiara Tognolotti, Massimo Olivero,
Matthieu Couteau, Federico Lancialonga

Ce livret de présentation a été écrit et conçu par Massimo Olivero et Matthieu Couteau, en complément du colloque à venir, et s'accompagne d'un dossier « Luchino Visconti », dédié à la présentation et l'analyse de son œuvre filmique, puis d'une « bibliographie essentielle », consacrée à l'appréhension du cinéaste. Les auteurs de chaque entrée sont mentionnés en fin de section, par leurs initiales [MO et/ou MC].