

## Luchino Visconti

« *Visconti est sans doute le réalisateur italien qui réunit les dons les plus opposés : la lucidité et le pouvoir de faire éclater une vérité poignante, une puissance de romancier et un goût raffiné de la perfection esthétique.* »

J.-G. AURIOL.

(Revue du Cinéma, mai 1948).

L'école italienne de cinéma d'après la seconde guerre mondiale, dite encore école néo-réaliste, a beaucoup fait travailler les stylos des journalistes mais les interviews données récemment par Emmer durant son séjour à Paris tendent à démontrer l'inexistence de cette école et, partant, de ridiculiser le flot d'encre en question.

« Il n'y a pas d'école italienne, il n'y a d'ailleurs pas d'écoles cinématographiques ou, si elles existent, elles sont l'œuvre des journalistes d'abord, des historiens ensuite », dit Emmer, mais ses déclarations me font l'effet de celles de Faulkner déclarant qu'il n'a jamais pris garde à la technique littéraire : je n'y crois pas. Il est humain que les ténors actuels d'un mouvement dont ils ne sont pas forcément les initiateurs refusent le terme d'école, qui sous-entendrait qu'ils sont les élèves de quelqu'un. De brillants réalisateurs comme Emmer, De Santis ou Castellani feraient sans doute leur fier aveu que fit un jour Picasso : « En art il n'y a pas de disciples, il n'y a que des maîtres ».

Cette école, même si on ne prend pas le terme dans sa plus stricte acception, même si elle ne fut pas concertée — ce qui est probable —, même si on y fait la part du

hasard et de la circonstance, n'en existe pas moins en ce sens que, par delà les différences de détail, voire d'esthétique, il demeure un dénominateur commun, comparable à celui qui permet de ranger des maîtres très différents dans le Quattrocento, qui fait chanter tous nos gaillards dans le même ton.

Quand Emmer dit par ailleurs « qu'il est normal qu'il y ait une analogie entre des films d'une même époque parce que leurs auteurs ont été témoins des mêmes faits, ont subi les mêmes problèmes » il n'exprime qu'une demi-vérité première puisque les Français, les Anglais ou les Américains placés à la même époque devant les mêmes faits et les mêmes problèmes n'ont pas fait du tout les mêmes films. Mais l'auteur de *Dimanche d'Août* voit plus juste quand il ajoute « ont subi les mêmes influences » ce qui revient pour lui à se contredire et à admettre l'existence d'un ou plusieurs chefs d'école.

Les racines de l'école néo-réaliste remontent en fait à une tradition régionaliste italienne (le plus souvent napolitaine) qu'illustrent des films comme *Assunta Spina*, *Thérèse Raquin* et surtout le fameux *Sperduti nel buio* de Nino Martoglio (1914). Si d'autre part les deux hommes qui devaient, en 1929, ressusciter le cinéma italien mort depuis 1923 (date du second *Quo Vadis* d'Ambrosio) : Blasetti (épique) et Camerini (caricatural) s'inscrivent dans cette tradition, c'est sans doute à un troisième : Luchino Visconti qu'il faut attribuer la plus grande part dans l'épanouissement du néo-réalisme italien.

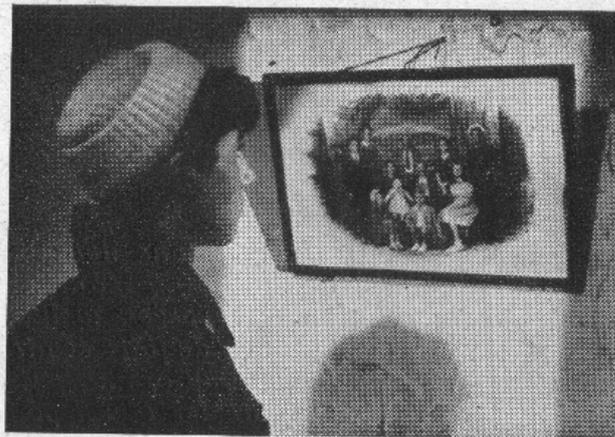
Or si un Rossellini, un De Sica, voire un Lattuada ou un De Santis connaissent la gloire de la presse et des salles obscures, Visconti est quasi ignoré. La chose s'expli-

que par le fait que Visconti n'a fait que deux films qui sont pratiquement inconnus. On connaît l'histoire d'*Ossessione* : son producteur, confiant dans la victoire de l'axe (le film fut tourné en 1942), n'acquiesce pas les droits de reproduction de l'œuvre de J. Cain, ce qui fait que le film, déjà interdit par Mussolini, le demeure hors d'Italie et n'a connu que quelques projections privées en France où il fut d'ailleurs scandaleusement sous-estimé... par des assemblées pourtant de choix. Quant à *La Terra Trema* dont ne fut achevée qu'une partie (celle sur les pêcheurs), après avoir été révélé à Venise en 1948, il retourna au montage où il a subi, paraît-il, quelques dommages et dont il ressortira on ne sait quand et on ne sait dans quel état. Un ou deux films suffirent pour faire comprendre à un certain public qu'un Welles ou un Bresson étaient des maîtres, pour Visconti *Ossessione* suffirait, mais qui l'a vu?

Fils de duc, duc lui-même... (on croirait le début d'un roman à cent sous)... Luchino Visconti est né à Milan le 2 novembre 1906. De brillantes études dans les universités italiennes et étrangères font de lui un des cinéastes le plus cultivés, un exemple représentatif de cette seconde génération de cinéastes qui suit celle des pionniers autodidactes, qui n'eut pas à perfectionner une mécanique et qui se soucie seulement — et à raison — d'enrichir un moyen d'expression. Visconti commença tout de suite avec un des plus grands : Renoir dont il fut l'assistant pour *La Bête Humaine*. (Il avait été avant celui de Carl Koch (*La Dame de l'Quest*) qui fut lui-même le collaborateur de Renoir).

La personnalité de Visconti que Jean-George Auriant traitait de « ... beau ténébreux énigmatique et taciturne, toujours plongé dans une absorbante réflexion, semblant continuellement flotter à quelques centimètres au-dessus ou au-dessous du sol, répondant à côté des questions, non par étourderie mais par léger et courtois mépris de la croûte d'un univers factice délaissé au profit d'une quête passionnée de l'es-

sence des choses » (1) — la personnalité de Visconti est trop riche, trop étendue et en quelque sorte trop intemporelle pour que



*La Terra Trema*

Foto Ronald

son œuvre doive beaucoup aux circonstances, même à celles — guerre, résistance, mouvements sociaux — qui donnèrent à l'Italie de l'après-guerre un visage relativement nouveau.

*Ossessione* fut d'ailleurs tourné en 1942 dans une période très aisée de la production italienne (2). Puis, pendant cinq ans, Visconti se tut, et le redépart du cinéma italien en 45-46 fut sans influence sur lui, au moment même où s'affirmait celle de son film sur la production des autres. En 1947 il s'attaque à *La Terra Trema* et l'objet de son étude : une façon séculaire d'exister — ou plutôt de subsister — est sans rapport avec l'actualité. Visconti ne doit donc rien à la leçon de la guerre qui pourtant — par le truchement des actualités de guerre — a donné au spectateur une vision nouvelle des choses et un sens de l'authenticité qui ne peuvent plus s'accommoder de l'imagerie Hollywoodienne ou autre.

Après la malédiction abattue sur *Ossessione*, Visconti délaisse le cinéma et se consacre au théâtre où il réalisa et réalise tou-

(1) Lettre de Rome du 1<sup>er</sup> août 1948.

(2) Année record de la production italienne : 119 films contre 90 en 1941, 107 en 1943, 17 en 1944, 24 en 1945, 69 en 1946..., etc.



Luchino Visconti semble amuser Aldo Fabrizi (au centre) et Salvo d'Angelo (à droite)

jours d'éblouissantes mises en scène (*Le Mariage de Figaro*, *Eurydice*, *Huis-Clos...*, etc.) qui étonnèrent jusqu'à Laurence Olivier lors du Festival de Vérone de 1949. Il n'y a pas de doute qu'il soit au-dessus de la mêlée et que ce qu'il cherche à exprimer dépasse le cadre du cinéma-pour-le-cinéma et relève des arcanes mystérieuses de la création qui s'exprime coûte que coûte. Et quand Visconti revint au cinéma, ce fut pour une tentative sans autre précédent que le *Que Viva Mexico* d'Eisenstein, dont l'architecture interne s'apparente à celle de *La Terra Trema*, et dont les méthodes de tournage furent similaires.

« Elle est peut-être difficile à discerner ou à situer, mais il y a une mesure, dans la chronique italienne, qui est due à l'expérience du réalisme français ». Cette réflexion sur le cinéma de l'écrivain Corrado Alvaro me laisse perplexe, mais le vague même de son énoncé me rassure car je ne vois pas du tout quel peut être dans *Païsa* ou dans *Sous le ciel de Rome* l'apport d'une école dite, on ne sait trop pourquoi, réaliste,

où s'illustrèrent (plus ou moins) Baroncelli, L'Herbier, Feyder, Duvivier, Marc Allégret, le jeune Carné et qu'illustrent encore Becker, Daquin ou Allégret (Yves) (1).

Avant que le lecteur ne me taxe de crétin je m'empresse de mentionner Renoir. Voilà le mot lâché, mais peut-on dire de l'irrégulier (dans les deux sens du mot), du franc-tireur n° 1 du cinéma qu'il incarne une école autre que celle — impressionniste certes mais pas seulement impressionniste — qui joint subitement les toiles du père aux films du fils? L'influence de Renoir sur nos amis de la péninsule est indiscutable mais il faut prendre garde à son chemin : elle ne fut directe que justement sur Visconti et c'est la part — importante mais totalement assimilée — de cette influence dans *Ossessione* qui influença à son tour, par la bande, les futurs néo-réalistes. Après avoir transmis le message aux autres par ce moyen original Visconti tourna le dos à Renoir... et à tout le monde avec *La Terra Trema*. Visconti n'a pas pris à Renoir les prémices d'un style mais seulement des ins-

(1) A mon avis Grémillon est un cas à part. Clément aussi, proche, lui, des Italiens.

truments : la puissance descriptive et l'audace de s'attaquer de front aux problèmes techniques au lieu de les contourner par le montage ou même par le découpage. A part quelques natures mortes amoureusement nimbées de lumière, venues tout droit de Renoir et qui révèlent un goût commun chez les deux hommes de l'objet, de la densité de la matière, d'un sensualisme qui déborde les êtres, le « climat » des deux réalisateurs me semble sensiblement différent, Renoir étant plutôt un dramatique et Visconti plutôt un tragique.

Auriol et Piétrangeli ont consacré à *Ossessione* de pertinentes études qui épuisent presque un sujet inépuisable puisque ce film, plus encore que *Citizen Kane*, contient en puissance toute la production américaine qui suivit, préfigura avec une perfection jamais égalée toute la production à venir des futurs néo-réalistes. Piétrangeli parle des premiers mètres d'*Ossessione* et dit : « ... et soudain la grue élève la caméra pour prendre l'entrée royale, dans l'histoire du cinéma, d'un personnage nouveau. Comme un chien errant, mais vagabond par plaisir, ce personnage pénètre dans l'aventure. Il n'a pas encore de nom. Allons-nous baptiser nous-mêmes le Gino d'*Ossessione*? Appellons-le, si vous voulez, le néo-réalisme italien ». En effet — et quoiqu'en pense Emmer — *Ossessione* c'est la naissance d'un style, un des plus riches et des plus complets. Et qui peut lutter par la suite avec *Ossessione*, quel film lui opposer qui témoigne d'une telle mise en valeur de l'être par l'objet et de l'objet par l'être, d'un tel lyrisme, d'une telle puissance poétique, aussi proche d'un tragique grec que du plus moderne des dramaturges? Une ou deux séquences de *Païsa*, du *Voleur de Bicyclettes...* ou mieux le merveilleux *Stromboli* dont l'irradiante austérité, l'étouffante grandeur, la poignante ferveur, le sens aigu de la surréalité pâleraient peut-être devant la

solitaire, l'insuivable révolution de *La Terra Trema* où la création se fait à chaud, les interprètes (les pêcheurs d'Acì Trezza près de Catane) choisissant eux-mêmes les paroles qu'ils vont dire et liant peu à peu les gerbes d'une sorte de transe sacrée et cruelle dont Visconti, démiurge à la tête froide, a fait un discours articulé qui permet une véritable recreation du réel. Opération effrayante, quasi sacrilège, où sa main n'a pas tremblé. Quoi d'étonnant à ce que cette entreprise — comme celle d'Eisenstein au Mexique — soit pour l'instant « maudite »?

« Nous mentons dans la vie courante — dit l'écrivain norvégien J. Boyer dans le *Prisonnier qui chantait* — mais au fond de nous-mêmes dort un cygne qui un jour s'éveille, se libère et ouvre ses ailes ». Depuis cinquante ans l'écran ment — physiquement, socialement, moralement, métaphysiquement — quatre vingt dix-neuf fois sur cent. Visconti éveille le cygne et libère les signes de l'art adolescent.

JACQUES DONIOL-VALCROZE.

---

## R E V U E S

---

On nous pardonnera pour une fois une incursion dans un domaine plus général quand nous aurons dit que LA R.U.E. prépare un numéro spécial sur le cinéma.

LA R.U.E. (revue universitaire d'études) numéro 1 — février 1951 — administration : 1, rue de la République, Marseille.

Rédigée par des étudiants et des professeurs de l'Université d'Aix-Marseille, bien présentée, agréable à lire, LA RUE donne une place égale au théâtre, à la musique, au cinéma, à la littérature. R. PANTANDRE, lucide chroniqueur du Festival d'Aix, Paul Chavanne des Ciné-Clubs, Louis Bois qui étudie *Eurydice* d'Anouilh présentée par le Grenier de Toulouse, Paul Lombard, critique habile d'*Orphée* et de *Justice est faite*, Louis Romani et leurs camarades, prennent le témoin aux *Cahiers du Sud*. Tout fait penser qu'ils ne s'arrêteront pas en chemin.