



HAL
open science

Décadence et idéal esthétique chez Visconti: une étude du zoom dans Mort à Venise

Mathilde Tattegrain

► **To cite this version:**

Mathilde Tattegrain. Décadence et idéal esthétique chez Visconti: une étude du zoom dans Mort à Venise . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01105302

HAL Id: dumas-01105302

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01105302>

Submitted on 20 Jan 2015

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

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

**Université Paris I Panthéon Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art**

Mathilde Tattegrain

Décadence et Idéal esthétique chez Visconti : une
étude du zoom dans *Mort à Venise*

Mémoire de fin d'études

Master 2 recherche Cinéma et Audiovisuel : Esthétique, analyse, création

Préparé sous la direction de M. José Moure

Septembre 2014

**Université Paris I Panthéon Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art**

Mathilde Tattegrain

Décadence et Idéal esthétique chez Visconti : une
étude du zoom dans *Mort à Venise*

Mémoire de fin d'études

Master 2 recherche Cinéma et Audiovisuel : Esthétique, analyse, création

Préparé sous la direction de M. José Moure

Septembre 2014

Remerciements

Je tiens à remercier mes deux enseignants de Master 2, M. Dominique Chateau et M. José Moure, pour leur enseignement qui a permis cette recherche. Je remercie particulièrement mon directeur de mémoire M. José Moure pour sa confiance et son soutien dans l'élaboration de mon mémoire de recherche.

Je remercie également Mme Céline Scemama dont le cours sur *Mort à Venise* a éveillé mon intérêt pour la recherche consacrée à ce film.

Merci à Lucie C. pour sa relecture attentive. Enfin je remercie ma famille et mes amis pour leur soutien lors de l'écriture de mon mémoire.

SOMMAIRE

Introduction	p. 8
I- L'oeil mouvant de la caméra	p. 21
<i>1. Le zoom figure de l'espace</i>	p. 21
<i>1.1. Le dispositif du zoom</i>	p. 24
<i>1.2. Le zoom chez Pasolini</i>	p. 28
<i>1.3. Une tension dans l'image</i>	p. 30
<i>2. Au plus près des corps, l'oeil de Visconti</i>	p. 33
<i>3. Les êtres viscontiens, êtres de désir</i>	p. 37
<i>3.1. Le regard sur les êtres viscontiens</i>	p. 37
<i>3.2. Le regard de Gustav</i>	p. 39
<i>3.3. Le regard de Tazio</i>	p. 41
II- L'entre-deux intemporel	p. 45
<i>1. La posture picturale</i>	p. 45
<i>1.1. L'apparition de Tazio</i>	p. 47
<i>2. Entre-deux intemporel</i>	p. 49
<i>3. La surface sensible de la mémoire</i>	p. 51
<i>3.1. L'enfermement dans le cadre</i>	p. 51
<i>3.2. Le passé face au présent</i>	p. 53
<i>3.3. Le double enfermement</i>	p. 56

III- Vers une décomposition du monde entraînant le déclin	p. 59
<i>1.L'inclination des Hommes vers la beauté et le mal</i>	p. 61
<i>1.1.L'intime et l'Histoire liés</i>	p. 62
<i>1.2.L'étrange rire de la mort qui plane</i>	p. 67
2.L'espace et le monde en décomposition	p. 70
3.La chute des Hommes et des sociétés	p. 72
<i>3.1.L'instant du « trop tard »</i>	p. 73
<i>3.2.L'immobilisme préfigure la mort</i>	p. 76
4.L'Idéal esthétique viscontien	p. 77
Conclusion	p. 82
Annexe I	p. 85
Annexe II	p. 89
Filmographie	p. 101
Bibliographie	p. 109

« Celui qui contemple la beauté humaine,
le souffle du mal ne peut rien sur lui :
il se sent en accord avec lui-même et avec le monde ¹»

¹ Goethe, cité par Schopenhauer, *Le monde comme représentation et comme volonté*, Paris, PUF, 2004

Ce travail de mémoire a pour sujet les films du cinéaste italien Luchino Visconti, envisagés sous l'angle particulier d'une forme cinématographique, celle du zoom, aussi appelé travelling optique. Il s'agit de chercher à comprendre ce qui rend les films de Visconti si particuliers d'un point de vue formel en passant par une des formes les plus viscontiennes qui soit.

Ce mémoire a pour origine un premier article de recherche basé sur la trilogie allemande (*Les Damnés, Mort à Venise, Ludwig*) dans lequel le zoom constituait déjà l'angle de la recherche, dans le but de comprendre ce qui reliait ces trois films d'un point de vue formel. L'appellation de « trilogie allemande » sous laquelle *Les Damnés, Mort à Venise* et *Ludwig* sont souvent répertoriés tient d'abord à un lien de nature narratif.

Les Damnés se passe à la fin de la République de Weimar, anéantie par la montée du nazisme, et le contexte y est prédominant. Dans *Mort à Venise*, Gustav Von Aschenbach (Dirk Bogarde), musicien allemand, vacille devant une révélation interne en rapport avec la nature de la beauté et la création artistique. Et *Ludwig* invite au récit de la vie de ce roi éponyme de Bavière, Ludwig II, qui régna au moment de la fin de l'indépendance de cette région et son annexion partielle à la Prusse. Ces trois films ont un lien, plus ou moins fort, avec l'Allemagne, la culture allemande. Ce qui est plus intéressant encore sont les thèmes de la décadence en générale, le déclin de sociétés et d'individus mis en rapport par le cinéaste, considéré comme le « peintre du déclin des sociétés ² ». Au-delà de ces thématiques communes, la question de savoir si un autre lien existe entre ces trois films, mais de nature filmique, à chercher dans un aspect formel propre au réalisateur, était le point de départ du questionnement menant à ce premier travail de recherche. A l'instar du processus de souvenir cher au cinéaste, grand admirateur de Proust, ce travail avait pour commencement une première impression, le souvenir d'un premier visionnage des *Damnés*. L'utilisation, multiple et ostentatoire, du travelling optique était alors particulièrement frappante, voire déconcertante. Par la suite, la même surprise, le même

² Alia Kaissi, *La décadence chez Visconti, Typologie des formes et des sujets*, Sarrebruck, Editions universitaires européennes, 2002, p. 62

questionnement se sont posés, sans pouvoir d'abord y répondre, en observant la façon dont Visconti fait usage du zoom dans les deux autres films. Au-delà de leur lien, plus ou moins fort, avec l'Allemagne, la culture allemande (fin de la République de Weimar, annexion de la Bavière à la Prusse et règne de Ludwig II...) et de la thématique commune des trois films, le thème de la décadence, le déclin des sociétés et des hommes, la question s'est posée de ce qui pouvait relier ces films entre eux, dans un aspect filmique propre au réalisateur. C'est en reliant ces deux impressions de lecture, la forte présence du zoom et le thème de la décadence, que les trois films de la trilogie ont été reliés d'un point de vue esthétique. Pour mieux comprendre l'emploi de cette technique, il a fallu répertorier tous les effets de zoom des trois films en une sorte d'inventaire les répertoriant chacun. Cela a constitué un tableau listant toutes les occurrences de zooms et précisant pour chacun quels personnages étaient ainsi mis en valeur, la situation, la présence ou non de dialogue, de sons, de musique, éventuellement d'autres détails comme le lien avec le plan suivant. Vu l'emploi très fréquent du dispositif dans ces films, il était impossible d'analyser chacun d'entre eux de façon précise et pertinente. Il fallait également essayer d'éviter de tomber dans le piège du catalogue de l'utilisation du zoom dans les trois films. Il s'agissait, non pas de relever le dispositif en tant que tel, mais de

chercher le sens qui se cachait derrière une telle utilisation et derrière l'aspect étonnant, voire déconcertant de cet emploi. Si l'utilisation du travelling chez Visconti a souvent été un sujet de discussion dans les études menées sur ses films, faisant dire par exemple à l'auteur Alia Kaissi que le « mouvement de caméra le plus typiquement viscontien est le travelling d'exploration, long, sinueux, flâneur, qui traduit le mieux une ambiance ou un état d'âme ³», il est à noter que l'étude de l'utilisation du travelling optique dans le cadre de la trilogie allemande et en rapport avec un lien formel unissant les trois films n'existe pas en tant que tel.

Revenir sur la genèse de ce travail a permis de repenser entièrement la démarche de recherche. Il ne s'agit pas de faire un même article plus long en l'ouvrant à plus de films, mais d'ouvrir le champ d'étude, de repenser l'emploi du zoom dans la logique d'une pensée propre à l'esthétique « viscontienne ». Ce mémoire de recherche consiste, davantage qu'en une suite du premier article, en un aboutissement de cette recherche sur le sens à accorder à l'utilisation du zoom par ce cinéaste. La question d'élargir le sujet à l'ensemble des films semble aller de soi: c'est la suite logique du questionnement. Il s'agit d'interroger l'ensemble de la filmographie du réalisateur, bien que ses films aient radicalement changé d'un point de vue esthétique entre *Les*

3 op.cit. p. 89

amants diaboliques et *L'innocent*. Les tout premiers films de Visconti relèvent en effet d'une esthétique assez différente du reste de sa filmographie, ils sont davantage néo-réalistes. Mais il y a matière à parler d'un lien formel sous l'angle de prémisses de ce qui sera plus tard le signe esthétique de l'auteur. Des prémisses du zoom utilisé quelques années plus tard et à grand effet dans *Les Damnés* se perçoivent déjà dans le premier film de Visconti, *Ossessione*, dans la façon dont la caméra vient s'approcher rapidement et brutalement des visages de Gino et Giovanna, exposant la violence des sentiments.

Il ne s'agit pas de refaire la même chose, d'arriver à la même conclusion pour l'ensemble des films, mais plutôt d'aller dans le sens d'un cheminement vers quelque chose, d'un fil rouge autour d'un motif comme étant la marque formelle d'un auteur. Comprendre comment Visconti en arrive à une telle esthétique, comment il passe des *Amants diaboliques* à *L'Etranger*. En cela il faut continuer à penser le lien entre fond et forme en reliant le thème de la décadence (présent dans tous ses films) à l'emploi récurrent du zoom. Tenant à un choix d'ordre personnel, mais convenant à cette logique d'un cheminement, d'un aboutissement vers davantage de sens qui est recherché dans l'étude du zoom chez Visconti, ce mémoire se concentre sur le film *Mort à Venise* (1970), perçue lui-même comme un aboutissement esthétique dans la

filmographie du cinéaste. Oeuvre totale du cinéaste, ce film marque un point culminant dans son oeuvre: c'est sans doute le film qui remporte le plus grand consensus, dès sa sortie, et c'est aussi probablement, le plus abouti de ses films d'un point de vue esthétique. Adaptation de la nouvelle de Thomas Mann, *La mort à Venise (Der Tod in Venedig)*, écrite en 1912, Le film de Visconti se détache par certains points de l'auteur allemand. Là où dans la nouvelle Gustav von Aschenbach est un écrivain de Munich, Visconti en fait un musicien, mêlant la vie de son personnage à la vie du musicien Mahler, dont l'adagietto de la Symphonie n°5 emplit le film de sa présence mélancolique et contemplative. Par ailleurs, le cinéaste s'écarte de la nouvelle par la présence de flash-backs de la vie de son personnage dans lesquels il s'oppose à son ami Alfred, dont la conception de la création artistique est à l'opposée de la sienne. Pour le reste, Visconti suit les pas du personnage créé par Thomas Mann : la rencontre d'un jeune homme, Tadzio, dont le visage « aux traits divins ⁴», vient bouleverser sa conception de la nature de la Beauté et de l'art, et lui fait comprendre la vérité des paroles d'Alfred. Suivre Tadzio dans les ruelles de Venise devient une quête « pour saisir le beau même, la forme en tant qu'idée divine, la perfection une et pure qui vit dans l'esprit et dont l'image, l'allégorie humaine était ici érigée avec grâce et légèreté

⁴ Thomas Mann, *Mort à Venise (Der Tod in Venedig)*, Traduction Axel Nesme et Edoardo Costadura, p163

afin qu'on l'adore ⁵». Cette quête du savoir et de la Beauté sera fatale pour Gustav, qui meurt du choléra dont Venise est contaminé, dans un dernier regard pour l'objet de son désir. Ces quelques modifications du texte original ont l'importance en ce qu'elles viennent d'autant plus nous révéler l'appréciation viscontienne du concept de Décadence, concept sur lequel cette recherche s'attarde longuement. Le zoom vient se placer dans *Mort à Venise* comme le mouvement incontestable du film. Il s'exerce en toute occasion, sur les déplacements des personnages, sur les objets du regard, en particulier Gustav et Tadzio, ou pour des mouvements larges et descriptifs, souvent mêlés à un travelling ou un panoramique.

L'intérêt du cinéma de Visconti est multiple et divers mais c'est le principe de la contradiction qui entre notamment en jeu ici: la contradiction pratiquement élevée au rang d'esthétique, dans le sens où il y a toujours une tension entre une certaine idée de la beauté, et dans le même temps une inclination vers le mal, et à un niveau esthétique, une tension entre le travaillé (que certains appellent maniérisme, ou grand spectacle) et le grossier, impression sensible qui ressort d'une utilisation parfois confondante du zoom. C'est cette contradiction là qu'il faut interroger et tenter de comprendre, car c'est là que se trouve une clé de

⁵ op. cit., p. 159

lecture pour la compréhension de toute l'oeuvre de Visconti. Le zoom fait partie de cette contradiction, il est contradiction même, une tension entre mobilité apparente et immobilité, mouvement niant le mouvement même, et apparaissant au premier abord comme un outil maladroit, bien qu'offrant des plans d'une grande force et d'une grande beauté. Tout comme pour le premier article sur la trilogie allemande, un relevé systématique de tous les effets de zooms utilisés par Visconti dans ses films a été nécessaire, ce qui a impliqué un visionnage précis de chaque film permettant de noter le minutage de chaque zoom, sur quel(s) personnage(s) il est employé, et d'en comprendre l'effet au niveau de l'image : comprendre l'effet produit par le zoom, différent de l'utilisation d'un travelling, comprendre cette utilisation particulière, cette fonction précise du zoom qui ne peut se confondre ni être utilisé en remplacement d'un travelling. Ce relevé est un outil de travail indispensable à l'élaboration de ce mémoire et se trouve synthétisé sous la forme de tableaux récapitulatifs dans les annexes I et II de ce travail. Par ailleurs, un dvd comprenant les zooms utilisés comme exemple de cette recherche accompagne ce mémoire.

Au-delà d'un simple relevé qui poserait le risque, à l'écrit, de tomber dans un catalogue des zooms chez Visconti sans analyse plus profonde, il s'agit d'une part de voir évoluer un certain trait formel

propre au cinéaste, une tentation vers le zoom, ou son effet, qui se relève déjà dans des premiers films, tout en prenant *Mort à Venise* comme le point culminant de la recherche esthétique viscontienne autour du zoom. Dans le geste de la caméra pour s'approcher des visages et des corps, c'est le geste de Visconti qui se fait jour, son désir de mettre en lumière ce qui se trame sous la surface des corps basculant vers le mal. D'autre part, relever les zooms chez Visconti est mis en relation, dans ce mémoire de recherche, avec ce qui est au fondement même de toute l'oeuvre de Visconti, la décadence des hommes et des sociétés, sujet qu'il a exploré jusqu'à son dernier film. C'est pourquoi le titre de ce mémoire comprend les termes de «décomposition» (spatiale notamment) et de « décadence », afin de bien montrer la mise en relation du fond et de la forme sur laquelle cette recherche compte s'appuyer.

Le corpus complet de ce ce mémoire de recherche comprend, davantage que *Mort à Venise*, l'ensemble des longs-métrages de Visconti : *Les amants diaboliques* (1942), *La Terre tremble* (1948), *Bellissima* (1951), *Senso* (1954), *Nuits blanches* (1957), *Rocco et ses frères* (1960), *Le Guépard* (1963), *Sandra* (1965), *L'étranger* (1967), *Les Damnés* (1969), *Louis II de Bavière* (1972), *Violence et Passion* (1975), et *L'innocent* (1976). Cela a permis dans un premier temps de repenser les enjeux de cette recherche afin de mieux mettre à jour ce qui forme

probablement le lien formel le plus marquant de la filmographie de Visconti, le point central autour duquel s'articule son esthétique, tout en prenant pour appui le lien d'ordre narratif. Il s'agit aussi de comprendre le sens accordé à cette utilisation massive du zoom, d'aller au-delà d'une impression de gêne et d'une lecture artificielle de cet outil cinématographique. Cette démarche globale sur l'ensemble des films vient servir la recherche plus précise sur *Mort à Venise*, envisagé sous l'angle d'un aboutissement, à la fois d'un point de vue de sa qualité, mais aussi d'un point de vue formel, ce film étant probablement le plus réussi de l'oeuvre du cinéaste et celui qui, par ailleurs, comporte le plus grand nombre de zooms (Annexe I).

D'autre part, il faut tenter dans ce travail de proposer des définitions aux concepts importants utilisés, tels que la décadence viscontienne et le zoom. Repenser ces concepts pour un cinéaste en particulier signifie de les définir en conséquence de la recherche. Par ailleurs, repenser la question du zoom pour tous les films de Visconti et en particulier de *Mort à Venise* oblige aussi à les repenser au sein du cinéma dans son ensemble, en particulier du cinéma italien. Il n'est pas anodin que Rossellini ait été le premier cinéaste à utiliser le zoom dans ses films. En pensant le zoom chez Visconti, je vais donc également passer par une conceptualisation du zoom par rapport à d'autres cinéastes, afin de

mieux dégager la spécificité de son emploi chez ce réalisateur. Cela me permettra ainsi d'élargir mon sujet et de rendre compte du rapport au monde instauré par l'utilisation du zoom.

Dans l'idéal, il s'agit aussi de montrer toute la force et la beauté du cinéma de Visconti à travers cette marque formelle si particulière, de voir plus loin que le grossier et le maladroit, de repenser la contradiction comme faisant partie du «Beau» viscontien. En prenant comme point de départ de cette recherche un ressenti face à une esthétique viscontienne très marquée par l'emploi du zoom, il est évident que la sensibilité spectatorielle est au coeur de ce mémoire. Il convient bien entendu d'entrevoir de façon précise les spécificités techniques du zoom, en tant qu'outil de filmage, par rapport à l'emploi d'un travelling, et dans son rapport à l'image, de comprendre les enjeux de son utilisation. Pour autant, il va s'agir, autant que possible, de comprendre ce qui tient de l'inexplicable, et l'importance d'un ressenti d'abord personnel entre ici en jeu. Ce ressenti d'abord personnel provient de visionnages répétés des films de Visconti, et en particulier de *Mort à Venise*, auquel ce mémoire s'attache plus précisément, mais il convient de dire que ce travail entreprend de voir plus loin qu'une sensibilité propre afin de traiter de la question du zoom de manière la plus ouverte possible. Le point de vue personnel entre donc en ligne de compte pour mieux être l'enjeu d'un

questionnement plus vaste, ouvert à l'interprétation.

Le zoom fait partie de ces outils proprement cinématographiques autour duquel toute l'esthétique viscontienne s'articule. Cette utilisation, en rien hasardeuse, ne saurait être prise comme un simple formel. En tant que technique de cinéma et par l'effet qu'elle apporte dans l'image, c'est aussi son rapport à l'espace et au temps qu'il faut questionner. Bien davantage, cette figure vient s'inscrire dans un rapport au cinéma, à l'art, aux hommes, et donc au monde. Le zoom pose sur les êtres qu'il touche un regard singulier, qui accompagne une monstration viscontienne de la décadence.

De par la contradiction qu'il apporte dans l'image, la tension qu'il crée entre le mouvement et la négation de ce mouvement, l'utilisation du zoom pose question au cinéma. La contradiction justement, est au coeur de la logique de monstration de Visconti, qui pose son regard sur des sociétés décadentes, porteuses de valeurs à l'opposé de ce que le cinéaste semblait incarner. Il utilise le zoom, ou travelling optique, comme outil formel liant l'image à ce qui se joue dans ces drames humains qu'il n'a cessé de peindre tout au long de ses films, et dans le même temps, il remet le statut même de l'image en question en jouant sur la contradiction qui est au coeur de cette utilisation. Aussi le sujet de cette recherche amène-t-il à poser des questions qui seront au coeur de tout

l'enjeu de ce travail : Quel est le sens à accorder au zoom? En quoi le zoom se fait-il figure de décomposition chez Visconti? Quel est le rapport au monde ainsi instauré par cette utilisation? En prenant comme outil de travail le relevé de l'ensemble des zooms réalisés dans les films de Visconti, et en analysant les éléments communs qui se dégagent au-delà des différences, il s'agit de chercher un sens à cette utilisation et de se demander en quoi l'emploi du zoom dans *Mort à Venise*, à la lumière de l'ensemble de la filmographie de Visconti, vient figurer la décadence, cette décomposition lente et sinueuse du monde et des hommes, dont les sociétés en péril sont un enjeu narratif des films. En reliant les aspects formels et narratifs des films de Visconti, c'est tout une vision du monde, des Hommes et de l'Histoire qui se fait jour, et une esthétique du cinéma qui s'éclaire sous l'objectif de Visconti.

L'oeil mouvant de la caméra

Outil de la représentation cinématographique, le zoom, ou travelling optique, est un geste de la monstration au cinéma extrêmement singulier, à tel point qu'il est désormais peu ou rarement utilisé par les cinéastes. Son utilisation pose toujours question car elle n'est jamais le fruit du hasard mais l'effet d'une réflexion particulière en rapport avec l'effet souhaité dans l'image. Qu'un tel cinéaste comme Visconti l'ait utilisée, dans une telle (dé)-mesure, ne peut que questionner et interroger. Il faut ici voir dans quelle mesure cette utilisation par Visconti s'inscrit dans la logique de son rapport esthétique à l'image cinématographique et, dans un premier temps, d'un rapport à l'espace de l'image, qu'il convient de comprendre.

1. Le zoom figure de l'espace

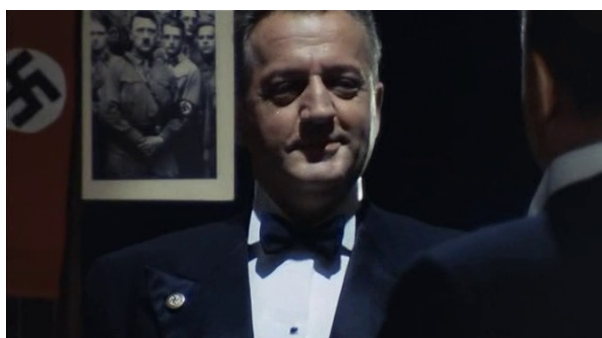
Une première opinion sur l'utilisation du zoom est celle qui consisterait à trouver son emploi maladroit et son effet sur l'image inesthétique, voire grossier. Son utilisation, abondante, chez Visconti, peut parfois amener à cette impression de grande confusion, oscillant entre l'étonnement et la perplexité. Un exemple de la confusion que peut

généraliser cet emploi s'illustre bien avec *Les Damnés* (cf annexe II-10), où le zoom vient souvent souligner la théâtralité du jeu des acteurs de même que le drame en jeu dans le récit. Pour exemple, on peut citer cette scène⁶ de l'ouverture du film où le baron Konstantin, alors qu'il se prépare pour le dîner familial, une photo d'Hitler et un insigne nazi accrochés à la glace dans laquelle il s'observe sont soudain au centre du plan par le rapprochement dû au zoom. Avec ce zoom, l'ambiguïté n'est pas de mise. Konstantin se trouve d'abord dans l'image comme élément parmi le décor:



Konstantin s'observe dans le miroir

Puis un zoom effectué dans le même axe se charge d'en faire soudain



Le zoom vient caractériser son personnage en l'apposant à côté des symboles nazis

l'élément le plus important de la pièce.

6 Dvd, piste 1

Par ailleurs, il s'agit de l'ouverture du film et Visconti utilise ici le zoom afin de caractériser clairement et sans doute possible ce personnage : il est indubitablement du côté de ce nouveau parti politique qui se fait entendre alors en Allemagne.

Si au premier abord, l'usage du zoom surprend par la brusquerie d'un mouvement de l'optique paraissant peu naturel, il apparaît que celui-ci provoque chez le spectateur un intérêt, une curiosité sur un régime de monstration extrêmement calculé. Avec ce zoom cité en exemple, Visconti semble lui-même nous dire de bien observer, de bien regarder tous les détails. En dépassant cette première impression d'étonnement, de perplexité, on peut aisément reconnaître la virtuosité avec laquelle Visconti souligne la confusion des êtres en promenant un regard mouvant, jamais en repos, dans un état permanent d'interrogation sur eux: approcher le regard de la caméra par le zoom, puis l'éloigner aussitôt par un zoom arrière, participent d'une monstration de la folie humaine, de la déchéance des êtres dépeints, comme la caricature d'une société en déclin. De même que pour cet exemple tiré des *Damnés*, il s'agit, dans ce mémoire de recherche, de chercher à dépasser une première impression, sans doute trop facile, et de chercher le sens derrière l'emploi du zoom d'abord confondant et malgré tout fascinant par son ingéniosité.

1.1. Le dispositif du zoom

Afin d'entreprendre une compréhension la plus précise possible de cet emploi, il convient dans un premier temps de donner quelques précisions sur le zoom à proprement parlé, l'outil technique. Le zoom est l'objectif à focale variable permettant de modifier la distance focale de manière continue, sans modification de la mise au point. Il modifie l'angle de champ couvert par l'objectif et donc la taille des éléments de l'image. Cette modification en cours de prise de vues de la distance focale de l'objectif « *provoque une impression visuelle qui peut faire penser à un travelling dans l'axe de prise de vues*⁷ »: mais cet effet ne saurait être confondu avec un véritable travelling, car seul ce dernier a un effet sur la perspective. En tant qu'effet cinématographique, ou ce qui en résulte dans l'image, le zoom, ou « travelling optique » donne en effet l'illusion du mouvement, au contraire du simple travelling qui fait se déplacer la caméra, et modifie la distance apparente des objets. L'effet de perspective n'est pas rendu lors d'un zoom et cela peut induire l'impression forte d'un effet peu naturel, voire grossier et maladroit. Car c'est l'oeil qui se déplace, par un effet technique propre à la caméra, et non le corps, comme cela se fait par le déplacement de celle-ci (travelling).

⁷ *Dictionnaire mondial du Cinéma*, Larousse, p712

L'invention du zoom, comme procédé technique attaché à la caméra de cinéma n'arrive véritablement qu'en 1956, avec la reprise par les Etablissements Pierre Angénieux du principe de la compensation mécanique⁸. Cet « objectif à distance focale variable » popularise le procédé aujourd'hui normalisé et qui sera utilisé dans le cinéma par la suite. En prenant en compte la date de 1956 comme date officielle de l'apparition du zoom, le visionnage du premier long-métrage de Visconti paraît, dans cette optique, bien étonnant puisqu'il semble que plusieurs travellings optiques y sont utilisés, alors même que *Les amants diaboliques* est réalisé en 1948. Il apparaît qu'à cette époque, ce n'est pas le zoom tel qu'on le connaît par la suite mais le procédé de la Truca qui est employé par Visconti, à la fois appareil constitué d'une machine à tirer fixe, d'un chariot avec objectifs et d'une machine à tirer mobile. Utilisée à la fois comme caméra et comme appareil de projection, la Truca permettait des trucages mécaniques et optiques, jusqu'en post-production. Le travelling optique fait partie de ces trucages permis par ce procédé par la modification de tous les photogrammes d'un plan ou de certains photogrammes directement sur la pellicule.

Dans son tout premier film, *Les amants diaboliques (Osseptionne)*, plusieurs « zooms » sont utilisés, dont celui, mémorable, qui vient

⁸ Mélanie Donard, *Le zoom ou l'image d'une image*, thèse dirigée par Jacques Aumont, Paris, novembre 2012, p. 34

marquer l'apparition aux yeux de Giovanna du beau Gino, et révèle d'un geste son attirance pour lui, dans un battement de paupières. Cette scène, dans l'ouverture du film, introduit le personnage de Giovanna : chantonnant seule dans la cuisine de la trattoria qu'elle et son mari tiennent dans la campagne italienne, sa première apparition à l'écran respire l'ennui que provoque cette vie de provinciale délaissée. Dans cet extrait⁹, Gino rentre dans la cuisine, apparaissant de dos aux spectateurs. À ce moment là, lui seul voit Giovanna, qui lève seulement les yeux alors qu'il demande s'il y a à manger. Giovanna regarde deux fois Gino, un premier coup d'oeil, bref, puis son regard vient se poser immédiatement sur lui de nouveau, et cette fois elle le regarde vraiment, sans gêne.



Giovanna aperçoit d'abord Gino

Ce regard trahit déjà son intérêt, sa curiosité, son attirance pour cet être qui débarque chez elle. Or, Visconti vient redoubler ce sens de désir par

9 Dvd, piste 2

l'utilisation d'un zoom, dans un contre-champ posé sur Gino, à hauteur des yeux de Giovanna.



Le zoom sacralise l'apparition de Gino en insistant sur le regard de Giovanna qui s'attarde sur lui

Ce zoom appuie encore davantage ce désir, s'approchant du visage de Gino comme le regard de Giovanna, et son être tout entier, souhaite à cet instant s'approcher de cet homme. Ce zoom opéré sur le visage de Gino vient redoubler le regard de Giovanna, il redonne une information que l'on avait déjà en tant que spectateur : Giovanna qui s'attarde sur ce visage, surprise, exaltée de cette apparition.

Gaetana Marrone Puglia analyse l'utilisation du zoom comme « *le type d'objectif privilégié car sa distance focale permet une synthèse entre réalisme et esthétisme*¹⁰ ». Elle ajoute que le zoom, « *comme l'oeil qui sélectionne et fait le point à partir d'un centre optique bien localisé,*

¹⁰ Gaetana Marrone Puglia, « *Metafore della visione in Morte a Venezia* », in *Studi viscontiani, a cura di David Bruni e Veronica Pravadelli*, Marsilio, p146, 1997, cité par Florence Colombani dans *Proust-Visconti, Histoire d'une affinité élective*

(...) a pour fonction d'approcher les formes des objets, du regard de celui qui les perçoit pour la première fois ¹¹». Cette idée de Gaetana Marrone Puglia citée par Florence Colombani revêt une importance significative dans la compréhension de ce qui donne une valeur esthétique à l'usage du travelling optique, au-delà de sa valeur technique. L'idée que le zoom rapproche les objets du regard est en effet au centre de cette étude, une base théorisante importante pour comprendre ce qui fonde l'esthétique même de Visconti.

1.2. Le zoom chez Pasolini

Visconti, dès son premier long-métrage, *Les amants diaboliques*, montre son intérêt pour ce mouvement dans le non-mouvement qu'est le travelling optique, bien que le zoom n'existe pas encore en tant que tel. Par la suite, le reste de sa filmographie a montré à quel point le réalisateur était attaché à cette forme visuelle expressive, l'utilisant en abondance d'un film à l'autre (cf Annexe II), pour redoubler dans l'image ce que le profilmique nous dit. Visconti n'a pas été le seul à prendre le zoom comme moyen de construire son regard de cinéaste. L'outil apparaît en effet comme technique éminemment italienne tant il a été

¹¹ op.cit

utilisé par les réalisateurs de ce pays. Parmi eux, le cinéaste Pasolini est celui dont le travail avec le zoom se rapproche sans conteste de celui de Visconti, comme « site d'expérience voué à construire une figure de l'inaccessible dans un rapport de présence ¹²». Il faut prendre ici comme appui le travail de thèse cité juste avant et qui vient questionner le rapport à l'image de Pasolini avec le zoom. L'auteur y cite Elie Maakaroun, déclarant qu'avec « le zoom sur la caméra, le regard de Pasolini cherche à percer la vérité intérieure des visages, le secret spirituel des âmes ¹³». Cette théorie touche du doigt ce qui vient créer toute l'importance de l'utilisation du zoom chez Visconti : l'idée d'une réalité filmée et pensée, « non en terme d'objectivité bazinienne (substitut du réel, l'image elle-même du réel), mais au sens où il y a subjectivité et interprétation du réel ¹⁴». Tout comme la démarche de Pasolini mise en évidence dans la thèse citée, il faut interroger chez Visconti, cette construction grâce au zoom d'une mise en regard des personnages eux-mêmes et de leur propre regard dont une rapproche réelle, physique, du touché, est inexistante. Le zoom se fait ici objet de la tension, hiatus entre deux mouvements de directions opposées.

12 Mélanie Donard, *Le zoom ou l'image d'une image*, thèse dirigée par Jacques Aumont, Paris, novembre 2012, p. 258

13 Elie Maakaroun, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », *Etudes cinématographiques*, n°40, 4e trim., 1976, p. 39, Cité par Mélanie Donard, op.cit.

14 Mélanie Donard, *Le zoom ou l'image d'une image*, thèse dirigée par Jacques Aumont, Paris, novembre 2012, p. 259

1.3. Une tension dans l'image

Au contraire du travelling, c'est l'objectif qui est mouvant avec le zoom, non la caméra. C'est le sens que Laurent Jullier accorde au zoom en établissant la différence de cet emploi avec celui du travelling et en précisant qu'il « est important de savoir distinguer zoom avant et travelling avant, car entre aller voir quelque chose ou quelqu'un et se contenter de l'observer de plus près à l'aide de jumelles, il y a une grosse différence : établir un contact verbal ou physique est possible dans le premier cas, impossible dans le second (même importance pour le mouvement arrière)¹⁵ ». De ce fait, une certaine distance physique est conservée tout en permettant de rapprocher les objets au regard. Une première contradiction transparait ici. Le zoom apparait comme le mouvement d'un non-mouvement, dans l'image même. La tension, la brusquerie, la maladresse sont autant d'impressions de lecture qui naissent de cette contradiction. Cela tient au fait que le déplacement opéré par le zoom paraît peu naturel en comparaison du mouvement naturel de l'oeil humain. Pourtant, une certaine beauté se dégage de cet emploi. Cette dualité entre le fond et la forme initiée par l'utilisation du zoom s'imbrique dans le sujet des films et apporte dans l'image ce que le récit nous dit. Cette tension à l'image n'est pas un effet du hasard.

¹⁵ Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, Nathan/VUEF, Paris, 2002, p. 74-75

Visconti lui-même déclare en 1965 dans *Sipario* que « Ce qui [l'a] toujours intéressé, ce sont les situations extrêmes, les moments où une tension anormale révèle la vérité des êtres humains ». L'utilisation des mouvements d'appareil dans *Mort à Venise*, et de façon générale dans l'ensemble des films de Visconti, est très importante et de ce fait, « très risquée¹⁶ ». Le tableau récapitulatif ¹⁷, outil méthodologique de cet article, permet d'en compter 81 dans *Mort à Venise*. La majorité des travelling optiques recensés sont des zooms avant, qui focalisent l'attention sur un détail de façon rapide et précise. Ces zooms avant sont parfois suivis d'un zoom arrière, très souvent dans un même plan en l'espace de quelques secondes. Par ailleurs, le travelling optique peut être complété par un mouvement de travelling de la caméra, créant ainsi un travelling compensé, ce qui ajoute encore à l'effet de focalisation sur un détail que le zoom induit.

L'exemple le plus significatif d'une telle utilisation est l'arrivée dans l'hôtel de la mère de Tadzio dans *Mort à Venise* ¹⁸, où le travelling compensé vient à la fois porter son attention sur le personnage entrant dans la scène, montrer le regard de Gustav observant avec attention cette

16 Maximilian LeCain, « *Visconti's Cinema of Twilight* » : « (...) In order to convey this rampant, paranoid instability visually, Visconti employs a very risky technique, that of frequent, rapid zooms, often moving in and out several times within one shot ». (TdA)

17 Annexe I- *Mort à Venise*

18 Dvd, piste 3

belle femme incarnée par Silvana Mangano et appuyer la majesté de son déplacement.



La mère de Tazio apparaît au loin en arrière-plan



Le travelling compensé accompagne son arrivée et la rapproche de notre regard

Le zoom, par son mouvement, bien qu'il soit un non-mouvement, au contraire du travelling qui fait se déplacer la caméra, vient changer le régime de l'image en jouant sur les plans. Par son action de rapprochement (zoom avant) ou d'éloignement (zoom arrière), le zoom vient en effet relier les plans entre eux, dans une trame soigneusement étudiée et méticuleusement composée par Visconti. Rien n'est laissé au hasard, chaque élément qui est l'objet du zoom devient un détail à

observer sous le miroir grossissant du travelling optique. Le régime des plans change : ce qui paraît d'abord lointain à notre regard, et en premier à celui de Gustav, se trouve soudain très proche, l'arrière-plan devient un premier plan en l'espace d'une fraction de secondes, puis s'éloigne de nouveau. C'est tout un rapport à l'espace cinématographique, celui du cadre de l'image, et un rapport au monde, qui se voit ainsi transformé par l'action du zoom.

2- Au plus près des corps, l'oeil de Visconti

De façon générale, un mouvement d'appareil au cinéma est considéré avant tout comme un geste narratif. Celui-ci produit un effet de mise en scène reflétant le point de vue du réalisateur. Dans le cinéma de Visconti, le principe d'un point de vue de réalisateur est primordial. L'utilisation du zoom vient d'un désir de cinéaste, un désir de mise en scène méticuleusement choisi et appliqué. L'utilisation du zoom est d'autant plus intéressante qu'elle vient traduire ce regard du réalisateur, comme un oeil qui se promènerait dans l'image sur ces êtres viscontiens, le geste d'un peintre. Cet oeil qui se déplace, c'est la marque d'une certaine affirmation du regard de l'auteur. Mais le zoom peut aussi être en prise directe avec ce qui se joue à l'image, reflétant ainsi à la fois une

intériorité et une extériorité, étroitement mêlées, au service du récit et de la mise en scène. Cette corrélation entre le fond et la forme est chez Visconti d'une grande importance. Cette étude vient mettre en lumière l'idée selon laquelle le zoom, bien davantage qu'un outil technique de la mise en scène, est à même de signifier, par l'accentuation du regard de celui qui le porte, le sens même d'un instant cinématographique, et de manière absolue, du sens à accorder à l'Histoire, et à la nature artistique, questionnements chers au cinéaste.

Le sens premier à accorder à l'utilisation au zoom tient à la traduction du désir, qu'il soit conscient chez le personnage ou refoulé. Le regard de Gustav est traduit à de multiples reprises dans *Mort à Venise* par cet axe mouvant de la focale: les champs se rapprochent, l'espace se réduit entre les êtres, les regards se touchent presque grâce à un effet visuel qui tient au regard de Visconti, traduit par l'emploi du zoom. Gustav regarde Tadzio, se questionne, est troublé par sa proximité soudaine, puis son éloignement le trouble encore davantage. Le zoom vient remplir ce rôle de relais du désir, un désir ici purement visuel (voire imaginaire, fantasmé) en faisant se rapprocher l'objet du désir (Tadzio) de celui qui regarde (Gustav). Le zoom vient intensifier le regard portée sur l'objet ou l'être désiré, en montrant le lieu du regard et en créant une image de ce lieu en-dehors de toute réalité : car le regard

de Gustav sur Tadzio a une réalité, mais la proximité que crée le zoom se situe dans espace-temps de l'ordre du fantasme, une image de la réalité. Cette image du désir apparaît dans une scène de la fin du film¹⁹, où le reflet de Gustav (encore une fois, ce n'est pas Gustav, mais sa projection dans l'eau), fait l'objet d'un zoom arrière doublé d'un panoramique :



Le reflet de Gustav, projection de son désir

Puis le reflet de Tadzio apparaît dans le cadre et un panoramique dans l'autre sens les fait soudain apparaître ensemble dans le cadre mais de façon éphémère, comme pour appuyer l'idée de l'impossibilité de ce rapprochement.



Un très court instant, les deux reflets se retrouvent ensemble dans le cadre

19 Dvd, piste 4

En rapprochant les objets par le zoom, l'image ne vient refléter que l'image d'un rapprochement: les êtres ne se rapprochent réellement pas, tout cela est affaire de fantasme. Le zoom est relais du désir, par son action de rapprochement dans l'image, mais aussi vecteur de ce désir, en ce qu'il semble créer lui-même ce sentiment. Les objets et les êtres qui ne peuvent être atteints le sont par l'action du zoom dans une image projetée de cette accession à l'objet ou l'être désiré.

L'utilisation du travelling optique trouve son intérêt dans l'objet de sa focalisation, un objet du désir qui est le plus souvent un personnage. Ce sont en effet les personnages, les êtres viscontiens qui sont ces objets fouillés par l'oeil de la caméra, l'oeil de Visconti se mêlant à celui-ci pour montrer l'importance significative d'un détail, d'une expression, d'un visage. C'est par le zoom que Visconti parvient à s'approcher des corps, à aller au plus près des âmes, à toucher du doigt ce qui couve sous la surface des postures souvent dramatiques de ses personnages, à « *rendre compte visuellement de cette instabilité rampante et paranoïaque* ²⁰» qui est celle du monde qui les entoure.

20 Maximilian LeCain, « *Visconti's Cinema of Twilight* » : « (...) In order to convey this rampant, paranoid instability visually, Visconti employs a very risky technique, that of frequent, rapid zooms, often moving in and out several times within one shot ». (TdA)

3. Les êtres viscontiens, êtres de désir

En poursuivant l'idée selon laquelle le zoom rapproche les objets du regard, il faut affirmer le lien existant entre le zoom et le concept de désir. Les personnages chez Visconti sont des êtres de désir, un désir qui prend des formes diverses, qu'il soit désir de pouvoir, on pense pour cela à Sophie et Friedrich et leur quête ambitieuse de main-mise sur l'entreprise familiale, ou désir charnel, par exemple Tullio et son désir pour sa femme au moment où celle-ci se dérobe pour un autre homme, ou encore un désir d'un ordre plus spirituel, tenant de la création artistique, dont Gustav se voit animé à la vue de Tadzio. Le zoom devient la marque formelle qui traduit dans l'image cette tentative d'accession à l'être, ou l'objet désiré. Tout comme le désir qui, par définition, est purement inaccompli, inassouvi, le zoom se place dans cette idée de tension d'un mouvement qui n'en est pas un, et traduit bien la contradiction qu'il y a à désirer un objet hors de portée.

3.1. Le regard sur les êtres viscontiens

L'œil mouvant de la caméra, habité par la volonté de Visconti de saisir chaque détail, porte son regard en grande partie sur les personnages, en particulier le personnage principal de *Mort à Venise*,

Gustav von Aschenbach, musicien vieillissant, malade, venu à Venise pour des raisons de santé, et qui vacille devant une révélation d'ordre esthétique sur la beauté et la création suit à l'apparition, presque surnaturelle et mystique, du jeune Tadzio, adolescent dont la présence et la beauté lui font repenser ses convictions sur la création artistique. Dans l'ensemble des films, le zoom vient se poser de façon générale sur les personnages principaux, ceux dont le regard vient, l'espace d'un instant, coïncider avec l'oeil mouvant de la caméra, et celui, directionnel, de Visconti. En-dehors du fait qu'ils soient les personnages principaux de ses films, ces êtres viscontiens se ressemblent par un certain effondrement de leur monde et de leurs convictions au moment du présent de la narration. Martin (*Les Damnés*) doit faire face aux machinations de sa mère et de l'amant de celle-ci pour reprendre les rênes de l'aciérie familiale à la mort du patriarche Joakim, et dans le même temps, il se trouve confronté à ses propres démons: homosexualité, pédophilie, alors que les Nazis prennent peu à peu le pouvoir et qu'il se trouve dans l'obligation de se joindre au mouvement. Ludwig (*Louis II de Bavière*), devenu roi de Bavière, refuse le pouvoir qui lui incombe et se réfugie dans sa conception du monde, faite d'imaginaire et de références antiques; il se perd en voulant façonner un monde à l'image d'un opéra, où la musique du grand Wagner viendrait

éclairer le peuple. Livia (*Senso*), se perd dans une passion amoureuse et trahit sa patrie pour un officier étranger. Tullio (*L'innocent*) devient meurtrier lorsque sa femme attend l'enfant d'un autre... Ces personnages sont également en proie à une exclusion par rapport aux autres et à la société qui les entoure, tel Ludwig se réfugiant dans ses châteaux, refusant de gouverner, Meursault (*L'étranger*) dont l'indifférence face à son propre sort l'exclut du monde et des hommes, et évince toute humanité, le destin funeste de Martin, son renoncement et son acceptation à suivre les ordres nazis représentant en eux-mêmes une mort du personnage.

3.2. Le regard de Gustav

Le zoom remplit cette fonction du regard posé sur les êtres, avec plus ou moins d'intérêt selon le type de zoom ou leur vitesse d'action. Cet œil qui regarde et qui voit tout est celui du cinéaste Visconti, dont le regard omniscient nous conduit sur ces objets fouillés par la caméra. Gustav est celui dont le regard se substitue le plus aux zooms. L'attention portée par le zoom sur les êtres qui en font l'objet vient refléter très souvent le regard subjectif du personnage, perdu dans la contemplation du jeune Tadzio. C'est sans aucun doute le type de zoom le plus présent dans *Mort à Venise* concernant Gustav. Le regard de Gustav accompagne

le mouvement de Tazio qui entre dans la salle de repas et rejoint sa famille²¹ ; ses yeux le suivent lorsque Tazio marche sur la plage²², ou encore le regard intense qu'il pose sur lui, traduit par un zoom avant, lorsqu'il le voit joué au piano quelques notes qui amènent le flash-back avec la prostituée²³. Tazio, comme une photographie qu'il se plairait à observer à la loupe pour mieux en discerner la beauté des moindres détails, est l'objet des zooms fréquents marqués par le regard de Gustav. Etre parmi les touristes de l'hôtel dans la salle à manger, Tazio devient l'unique être, sous l'action du zoom.



Tazio, lointain, déjà au centre de l'image



Le zoom révèle l'intensité du regard de Gustav posé sur Tazio

21 Dvd, piste 5

22 Dvd, piste 6

23 Dvd, piste 7

3.3. *Le regard de Tadzio*

Au regard fasciné de Gustav répond celui, plus énigmatique, de Tadzio. Il est à noter que cette particularité tient à l'adaptation de Visconti, le personnage original de Thomas Mann ne répondant pas aux regards ni aux sourires de Gustav. Regarder dans *Mort à Venise* est aussi être regardé. Tadzio, objet du regard et du désir de Gustav, est l'objet du zoom dans le rapprochement de l'oeil de la caméra vers cet objet inaccessible. Mais Tadzio regarde aussi, et son regard s'affirme tout autant sous l'oeil de Visconti. Un exemple notable est à prendre en compte, c'est la scène où Gustav est assis à la terrasse de l'hôtel, quand le groupe de musiciens se met à jouer et chanter devant les touristes attablés. Un premier zoom avant se pose sur Tadzio²⁴, dont le regard est légèrement décalé par rapport à la caméra. Il détourne les yeux, puis, alors que le zoom s'est arrêté pour cadrer uniquement son visage, Tadzio tourne de nouveau la tête dans un hors champ, celui où se trouve Gustav.



Le regard énigmatique de Tadzio sur Gustav

²⁴ Dvd, piste 8

Peu après, un jeu de champ contre-champ appuie l'échange de regards entre Gustav et Tadzio ²⁵: Tadzio, appuyé sur la rambarde, est de nouveau l'objet du zoom, regardant frontalement dans la direction de Gustav :



Le regard frontal de Tadzio

Le contre-champ, dans le même axe, sur Gustav, transmet la réponse à ce regard.



Les regards de Tadzio et Gustav qui se touchent, dans une quasi focalisation

Le regard de Tadzio a cela d'étrange que, contrairement à celui de Gustav, dont on connaît l'origine, l'intérêt d'un ordre esthétique et artistique pour le visage à « la beauté vraiment divine de ce jeune mortel ²⁶», on ne parvient jamais vraiment à déchiffrer ses intentions, s'il

25 Dvd, piste 9

26 Thomas Mann, *Mort à Venise (Der Tod in Venedig)*, Traduction Axel Nesme et Edoardo Costadura, p. 49

est d'abord surpris par ce regard, il comprend rapidement le manège de Gustav et semble même se jouer de lui, s'amusant par exemple sur la plage à tournoyer autour de lui, comme dans un ballet gracieux, provoquant l'émoi de Gustav.

L'utilisation du travelling optique par Visconti apporte une fragmentation spatiale, reflétant dans le registre de l'image ce qui est en jeu dans les rapports humains et les sociétés, une décomposition des rapports et des sentiments en jeu chez les personnages. Dans *Mort à Venise*, le zoom se fait l'exacte représentation visuelle de ce qui se joue dans le récit. L'emploi de cet outil cinématographique vient en effet refléter l'état de trouble de Gustav Von Aschenbach, son désir soudain pour Tadzio, sa révélation intime sur la nature de la beauté artistique. Reflet du désir, le zoom est aussi la marque formelle du geste du cinéaste, de son regard particulier qu'il pose sur les êtres à l'image et montre d'eux. Avec le zoom, c'est la main de l'artiste qui s'exprime pour mieux transmettre ce que l'oeil voit. Parce qu'il accompagne un désir décadent, contraire aux lois morales, et parce qu'il est vécu par Gustav comme une souffrance et une épreuve, le zoom accompagne la monstration de la Décadence et devient vecteur de cette Décadence.

L'entre-deux intemporel

D'un rapport à l'espace, de l'ordre de la fragmentation, le zoom se fait aussi outil de la décomposition dans un rapport au temps que Visconti interroge dans tout le film. Un des changements apportés par le cinéaste sur la nouvelle originale de Thomas Mann se trouve en effet dans l'utilisation, à plusieurs reprises, d'analepses de la vie de Gustav Von Aschenbach, le transportant, à l'image, ou uniquement par le son, dans une situation du passé toujours en lien avec le présent à l'image. Le zoom est, dans la tension qu'il crée dans l'image, un mouvement dans celle-ci, face à une immobilité dont les êtres sont le reflet. C'est cette tension qu'il convient de comprendre, dans une recherche du sens apporté par le travelling optique dans l'image.

1. La posture picturale

L'influence des autres arts dans le cinéma de Visconti est indéniable. La peinture notamment pèse sur l'image viscontienne, dans la mise en scène, la composition plastique des plans, l'attention portée aux textures et aux matières mais aussi la position presque picturale des

figures²⁷. Les êtres viscontiens portent en eux cette posture caractéristique des sujets d'une peinture: une certaine immobilisation picturale contrastant avec un besoin vers le mouvement que traduit la fixité dans l'image même. La caméra vient jouer ce rôle en tournant autour des corps immobiles ou en demeurant fixe mais en perçant la distance qui la sépare des corps grâce aux mouvements d'appareil. Il a souvent été reproché à Visconti son style que beaucoup considèrent comme éminemment théâtral. La dramatisation de la narration, le lyrisme des sentiments tendent souvent à porter ce type de constat sur le cinéma de Visconti. Pourtant, il paraît étonnant qu'une telle chose puisse être dite en ce qui concerne son style formel. L'oeil de Visconti est en effet mouvant, se déplace entre les corps, sur les visages et les objets, pour mieux discerner la part de folie qui guette chez chacun. Rien n'est plus cinématographique que l'utilisation du travelling optique qui, en soi-même, n'a rien de théâtral, étant un outil purement cinématographique. L'effet traduit peut tendre à une logique théâtrale, dans une certaine idée du lyrisme venant des milieux du théâtre et de l'opéra, que Visconti connaît bien pour avoir écrit et adapté pour la scène.

²⁷ Peter Kravanja, *Visconti, lecteur de Proust*, p9

1.1.L'apparition de Tazio

Tazio apparaît pour la première fois au regard de Gustav dans une immobilité fascinante, troublante de beauté qui lui fait détourner le regard, ce que traduit parfaitement le raccord immédiat sur le visage de Gustav, comme s'il ne pouvait pas regarder Tazio plus longtemps sans se brûler les yeux²⁸. Tazio est assis nonchalamment, dans la salle de l'hôtel où sa famille réside, et avec lui ses sœurs et leur gouvernante. La fascination provoquée par cette apparition, presque divine, saute aux yeux du spectateur. Les personnages sont pratiquement immobiles, empreints d'une lassitude très romantique, bougeant à peine leurs yeux pour voir le monde qui les entoure. C'est une véritable succession de portraits auquel assiste Gustav dans un panoramique glissant sur les êtres²⁹, d'abord sur les trois sœurs de Tazio, puis sur lui.



Tazio apparaît en dernier après ses sœurs et pour la première fois au regard de Gustav

28 Dvd, piste 10

29 La posture picturale de la famille n'est pas sans rappeler le gros plan sur le tableau du Professeur dans *Violence et Passion*, alors qu'il regarde avec attention sa dernière acquisition, le zoom redoublant l'action de la loupe qu'il tient à la main, cf dvd, piste 11. N.D.A.

Cette première « phase » passée, Gustav peut de nouveau poser son regard sur Tazio, et revenir à ses sens. Ce « retour » sur terre semble se traduire par l'utilisation du zoom arrière³⁰. Tazio est d'abord cadré en gros plan, dans le même axe que le plan précédent, puis le zoom arrière recule pour englober les sœurs de Tazio, puis Gustav, dans un même cadre. Malgré la distance opérée, Tazio demeure au centre de l'image, imperturbable, inconscient de l'émoi qu'il vient de provoquer chez Gustav.



Après la révélation, le regard de Gustav sur Tazio



Gustav et Tazio cadrés dans un même plan, pour la première fois

30 Dvd, piste 12

Cette immobilité dans le plan, visible d'autant que c'est le zoom qui se charge du rapprochement dans l'image, appuie cette posture picturale des êtres, et la nature irréaliste de l'apparition.

2.L'entre-deux intemporel

L'utilisation du zoom par Visconti implique un rapport à l'espace de l'ordre de la fragmentation. L'image s'en trouve altérée d'un point de vue spatial. La matérialisation du désir qui s'opère par le zoom vient rapprocher entre des espaces, des personnages, des champs de l'image qui sont intrinsèquement éloignés. Ce rapport à l'espace participe d'un effet de déstabilisation des êtres et des situations qui convient au récit. Le rapport entre le récit et la mise en scène s'entremêle dans un état de confusion étonnant. Mais en rapprochant les espaces entre eux, et ainsi en évitant à ces êtres viscontiens de se mouvoir eux-mêmes dans l'image, de faire par eux-mêmes le mouvement vers l'autre, cet être désiré, fantasmé, rêvé, le cinéaste les place dans un état d'immobilité extrême, proche d'une paralysie. Prisonniers d'un espace sur lequel ils n'ont aucune prise, les êtres viscontiens se retrouvent piégés dans un entre-deux intemporel, oscillant entre le souvenir d'une vie passée et le fantasme d'une vie rêvée. Le rapport au temps se trouve ainsi altéré et

façonné par la présence du zoom, qui piège les personnages dans cet entre-deux. Reflet de ce non-espace et de cet entre-deux intemporel, une scène particulière entre Gustav et Tadzio vient ici appuyer ce sens. Cette scène suit le souvenir en analepse de la rencontre de Gustav avec la jeune prostituée, dont le lien a clairement été établi avec Tadzio, par la présence commune de la mélodie au piano. La scène³¹ se passe de nuit, et l'on voit d'abord, au loin, la famille polonaise au complet, se dirigeant en direction de la caméra, pendant qu'un zoom arrière fait apparaître Gustav dans le champ, se dirigeant lui dans la direction opposée.



Le travelling compensé traduit l'impossible assouvissement du désir

La contradiction de ces chemins en sens opposés apporte une certaine tension, puisque rencontre il y a entre Gustav et Tadzio, même s'il ne s'agit que d'un bref regard. Mais cette tension est encore redoublée par l'ajout au zoom d'un travelling arrière, comme pour insister sur la distance qui sépare Gustav de l'objet de son désir. Le mouvement de Gustav vers l'avant, et donc dans le sens inverse de celui de l'objectif et

31 Dvd, piste 13

de la caméra, vient provoquer une étrange impression d'immobilité, d'une prise au piège à la fois spatiale et temporelle, où l'impossibilité de l'assouvissement du désir se met au jour. Le rapport au temps et à l'espace se trouve ainsi dans un entre-deux permanent, et le travelling compensé se fait le lien de cet entre-deux par le biais du zoom.

3. La surface sensible de la mémoire

La question du rapport au temps dans *Mort à Venise* plane au-dessus des êtres à l'image, se ressent dans les mouvements de l'objectif tout comme dans l'immobilisme auquel sont voués les personnages. Le zoom, et son effet dans l'image, le travelling optique, de figures spatiales, ont leur incidence d'un point de vue temporel dans ce qui se joue dans une intériorité en proie à de vives émotions, et un profond changement de ses conceptions, comme c'est le cas de Gustav.

3.1. L'enfermement dans le cadre

L'entre-deux intemporel dans lequel Gustav dans *Mort à Venise* (mais aussi Martin, Ludwig dans les autres films) se retrouve se voit formellement traduit par des motifs qui tiennent à la mise en scène et au

décor. Au cours du repérage des zooms dans *Mort à Venise* et le reste des films de Visconti, des récurrences sont apparues, comme des motifs de représentation produisant du sens au-delà des différences filmiques et narratives. Un de ces motifs a constitué sans doute le tournant de la recherche par le fait qu'il a conduit à chercher plus avant le sens de l'utilisation du zoom. Il n'est pas anodin que Gustav von Aschenbach soit l'objet du zoom à de nombreuses reprises et que le cadre dans lequel il est pris soit celui d'une surface particulière, d'une porte, d'une fenêtre, ou d'un miroir. Les miroirs, fenêtres et portes constituent en effet un morceau d'espace très présent dans le cadre.



Gustav à la fenêtre de sa chambre

Au-delà d'un simple élément du décor, ces endroits révèlent un fort contraste dans le sens à leur accorder. La surface que l'on se propose de nommer la « surface sensible vers un ailleurs » se trouve dans le champ de l'image à certains moments particuliers. A la lumière des autres films, la présence de ces surfaces sensibles constitue un motif récurrent de

l'ensemble de la filmographie et il est intéressant de comprendre ce qui se joue avec ce motif dans *Mort à Venise* à la lumière des motifs présents dans les autres films. Enfermés dans leurs convictions et leurs machinations, Sophie et le baron Konstantin Von Essenbeck sont souvent cadrés devant des miroirs au moment où l'objectif du zoom avance sur eux un oeil critique et scrutateur. Fiers de leur lignée et de leur héritage, ces deux personnages secondaires bien que décisifs du point de vue de la narration se plaisent à se contempler dans toute leur puissance, conscients du pouvoir qu'ils ont sur les autres. Une utilisation différente est faite du miroir dans *Ludwig* où par exemple, le roi est filmé avec sa future épouse Sophie (qu'il n'épousera finalement pas) devant un grand miroir alors qu'il pose sur sa tête la couronne royale et le zoom vient attirer l'attention du spectateur sur la tristesse et le désespoir des deux personnages, chacun enfermés dans un rôle dont ils ne veulent.

3.2. le passé face au présent

Les éléments constituant miroirs, fenêtres et portes portent également en eux le rôle d'une surface conduisant à un ailleurs, celui de la mémoire ou de l'imagination. *Mort à Venise* comprend un grand nombre d'analepses. Gustav von Aschenbach, seul dans la ville italienne, se remémore des conversations, parfois agitées, qu'il a eu dans le passé

avec son ami Alfred à propos de la création artistique. À quatre reprises, Gustav est placé dans l'ouverture d'une porte ou devant une fenêtre quand il se trouve l'objet du travelling optique. L'effet produit est celui d'une transition vers le souvenir qui lui revient en mémoire, des conversations avec Alfred sur la nature de la beauté.



La musique que Visconti place dans ces instants de remémoration vient redoubler ce sens de passage vers l'ailleurs du monde intérieur. En lecteur de Proust, Peter Kravanja appelle ces transitions du souvenir des « *flash-back associatifs initiés par la musique* ³² ». L'exemple le plus frappant est le lien que semble faire Gustav entre Tadzio, qui joue au piano la « Lettre à Elise » dans le salon de l'hôtel, et une prostituée qui jouait ce même morceau dans le souvenir de Gustav. Le zoom vient mettre en exergue ce passage du présent au passé et initie une transition. Gustav, qui se remémore une conversation sur la nature de la Beauté qu'il avait eue avec Alfred est soudain l'objet du zoom, alors que la voix

³² Peter Kravanja, *Visconti lecteur de Proust*, p47

d'Alfred retentit en voix off³³.



Gustav, entre passé et présent

Le regard de Gustav semble être à ce moment à la fois pris dans le passé d'une conversation où deux conceptions s'affrontaient, et dans le présent de son regard, porté sur Tazio.



En contre-champ, Tazio, ou le visage de la Beauté

Ces deux regards viennent s'entremêler pour ne former qu'un seul et même Sens : cette Beauté dont parle Gustav dans une voix du passé, c'est le visage de Tazio, qu'observe Gustav à l'instant présent. Le zoom se fait, sous l'objectif de Visconti, l'écran de passage, le réceptacle d'une intériorité, afin de faire entendre la voix d'un passé qui résonne dans

33 Dvd, piste 14

toute sa vérité pour Gustav.

3.3. Le double enfermement

Ces espaces que sont les miroirs, fenêtre et portes viennent aussi figurer des motifs créateurs d'espace et de cadre. Les personnages, placés dans l'angle de la caméra, sont également placés dans celui du travelling optique qui vient poser son oeil scrutateur sur eux. Dans la première analepse du film³⁴, on voit d'abord Gustav filmé de dos, à la fenêtre de sa chambre. Le zoom vient appuyer l'enfermement déjà présent par la présence de la fenêtre en opérant le rapprochement sur lui, immédiatement suivi d'une scène que Gustav se remémore à cet instant.



Le zoom se resserre sur Gustav..



Et initie l'analepse

³⁴ Dvd, piste 15

Ce double enfermement est une traduction formelle de l'état d'une société décadente, qui n'est plus que l'ombre d'elle-même, cette société même que dépeint Visconti au long de ses films. Alia Kaissi explique que « *dans ce travail de tension et de temps mort, de suspens et de gel, l'échelle des plans est affectée au plan rapproché et au plan d'ensemble; (...) il aboutit au plan général et à écran large, et aux zooms et aux travellings qui le traversent* ³⁵ ». Cette idée de la tension et de la mort est un motif éminemment important dans ce travail tant il est en lien avec l'idée même de la décadence, du déclin qui touche les sujets viscontiens. Un certain lien d'ordre formel se met à jour dans les films de Visconti. L'outil du zoom, permettant le travelling optique, permet une attention accrue sur des détails, des moments de l'action et révèle aussi la tension psychologique de la narration. Ce lien entre les films est à penser au-delà du fait technique en lui-même, avec l'idée d'un même geste, d'une même signature au travers de l'oeuvre de Visconti. Par le fait qu'il enferme les personnages dans le cadre, et qu'il relie ou éloigne les espaces entre eux, il faut parler d'une certaine décomposition de l'espace par le travelling optique, lien à démontrer avec la décadence qui est au coeur de la narration viscontienne.

35 Alia Kaissi, *La décadence chez Visconti, typologie des formes et des sujets*, Sarrebruck, Editions universitaires européennes, 2002, p. 158

D'un rapport spatial de l'ordre d'une fragmentation, le zoom agit également sur le rapport au temps, en ce qu'il crée un lien entre la matière et l'esprit, entre le corps et l'intériorité, et cela vient se refléter dans l'image par un accès, grâce au zoom, à un entre-deux intemporel. Prisonniers de ces éléments dans le cadre, doublement enfermés par le travelling optique qui vient se poser sur eux, les êtres viscontiens se retrouvent dans cet entre-deux intemporel où face à eux, le temps défile, sans qu'ils aient prise dessus. Marque formelle du cinéaste, le travelling optique vient dans *Mort à Venise* figurer cette emprise, lente et sinieuse, de la Décadence, de la perte et la chute des êtres, en prise avec un monde à sa perte.

Vers une décomposition du monde entraînant le déclin

Le relevé de l'utilisation des différentes formes de zooms a permis de relever le rapport au monde instauré par une telle utilisation. En altérant le régime des plans, le zoom introduit un nouveau rapport à l'espace, qui vient de fait altérer le rapport des êtres au monde. Mais c'est aussi tout un rapport au temps que Visconti propose en utilisant le zoom dans une telle mesure. Les enjeux de la monstration filmique dans *Mort à Venise* fonctionnent dans une logique de recherche esthétique du Beau, d'une beauté proprement viscontienne dont le sens est à relier à l'utilisation du travelling optique et à une logique de monstration de la décadence, « *une des meilleures clés de lecture de l'Histoire* ³⁶ ». L'étude du zoom a permis de montrer une certaine esthétique de la contradiction présente dans les films de Visconti. La contradiction, comme principe, est éminemment présente quand il est question du cinéaste Luchino Visconti. le réalisateur ne rentre dans aucune des cases que l'on a tenté de lui prêter. De films d'apparence néo-réalistes, il s'éloigne ensuite vers une esthétique plus maniériste, et *Senso* initie en cela le début d'une nouvelle esthétique. La forte contradiction du personnage de Visconti peut également être mise ici en exergue: héritier de l'aristocratie

³⁶ Michèle Lagny, « *Les lumières de la décadence* », dans *Visconti dans la lumière du temps*, dirigé par Denitza Bantcheva, p22

italienne, il s'est attaché avec *Ossessionne* et *La terre tremble* à la peinture d'une Italie des travailleurs, exaltant dans le même temps un idéal marxiste ; puis, à l'opposé, il a dépeint, avec *Senso*, ou encore *Le Guépard*, la décadence de grandes familles aristocratiques italiennes. Mais c'est la contradiction apportée par le zoom qui se place comme le point d'orgue de cette recherche, la contradiction pratiquement élevée au rang d'esthétique, dans le sens où il y a toujours une tension entre une certaine idée de la beauté, et dans le même temps une inclination vers le mal, et à un niveau esthétique, une tension entre le travaillé (que certains appellent maniérisme, ou grand spectacle) et le grossier, impression d'ordre esthétique qui ressort d'une utilisation parfois confondante du zoom. Le zoom fait partie de cette contradiction, il est contradiction même, une tension entre mobilité apparente et immobilité, mouvement (de l'objectif) niant le mouvement même (de la caméra), et apparaissant au premier abord comme un outil maladroit, bien qu'offrant des plans d'une grande force et d'une grande beauté, et révélant une grande attention pour les formes et les objets à l'image. Le zoom devient donc le vecteur et le relais de cette contradiction de l'esthétique viscontienne, alternant entre une logique maniériste et un élément de figuration entre apparence maladroit. De la démarche de cette recherche est née la pensée selon laquelle le zoom est sans doute un des meilleurs outils formels

pour penser et représenter le cinéma de Visconti. Par la contradiction créée dans l'image, redoublé par un lien entre l'espace cinématographique et la diégèse de *Mort à Venise*, et au-delà dans l'ensemble de ses films, il s'agit de se demander en quoi la discontinuité du réel de la représentation, née de l'utilisation du zoom, parce qu'il amène à repenser notre propre perception des choses, désoriente les sens, bouscule les formes et les espaces, vient fragmenter l'espace cinématographique, le décomposer et devenir ainsi le reflet d'une décomposition à l'oeuvre au niveau narratif, la décadence des hommes et des sociétés. Il faut ici mettre en lien le sens de désolation à l'oeuvre à l'image en rapport avec l'utilisation du zoom, ce hiatus entre le figement des choses alentour et le mouvement de décadence dans lesquels sont pris les hommes et les sociétés. C'est la contradiction élevée au rang d'une esthétique, pour laquelle le zoom devient le fil rouge.

1.L'inclination des hommes vers la beauté et le mal

Dans les films de Visconti, le contraste est fort entre une inclination vers la beauté, qu'elle soit spirituelle, artistique, charnelle, et une inclination vers le mal, une descente vers les ténèbres et la déchéance humaine. La décadence dont les films de Visconti font preuve sont le

résultat d'un mélange entre le destin individuel, celui de Livia, Martin, Rocco, ou encore Ludwig et Gustav, entremêlé, dans un même temps et un même mouvement, à un destin d'ordre collectif, « *traumatisé par les poussées de l'Histoire* ³⁷», celui d'une société en proie à sa perte, tout du moins à un changement profond de ses fondations. Ce croisement du destin individuel et du destin collectif est à la base de la décadence viscontienne et c'est accompagnée par l'effet du travelling optique qu'elle vient « *rendre compte de la destruction d'un monde* ³⁸». Cette imbrication de la grande Histoire nationale et de la petite histoire familiale permet de déployer la peinture du déclin d'un certain type d'hommes à une période donnée, afin de mieux mettre à jour la chute des sociétés, un changement profond de leurs valeurs. Le travelling optique vient refléter ce désir vers le mal, cette tentation à la brutalité.

1.1.L'intime et l'Histoire liés

Il est intéressant de prendre ici un exemple dans le film *Les Damnés* pour illustrer cette idée. Dans l'ouverture du film, la scène du dîner³⁹ réunit tous les personnages autour de la table alors que le patriarche va procéder à une passation de pouvoir. Cet événement

37 op.cit. p25

38 op.cit. p26

39 Dvd, piste 16

familial est mis en lien avec la situation politique qui règne au-dehors, le passage de la République de Weimar à un nouveau pouvoir nazi et cette corrélation est traduite par des zooms rapides et brutaux sur les visages des protagonistes, comme pour illustrer l'irruption brutale de l'Histoire au sein de la famille et les conséquences tragiques qu'elle auront dans la suite. La même logique est à l'oeuvre dans la scène précédente quand un zoom avant rapide se fait sur le visage d'un valet qui vient annoncer l'incendie du Reichstag⁴⁰, point de départ d'un déclin de la société et annonce de la perte de cette riche famille à la puissance considérable. Visconti anticipe ici grâce au zoom l'arrivée du serviteur qui annonce la nouvelle en faisant précéder le début du zoom à l'ouverture de la porte et de la nouvelle qui va bouleverser la soirée.

Au contraire de ce qui se joue dans *Mort à Venise*, *Les Damnés* défie de toute contemplation. Visconti y privilégie un rythme de plans rapides, avec de très nombreux zooms qui se succèdent en l'espace de quelques secondes et dans un même plan. L'aspect formel général produit un monde d'angoisse et de perversion. Décisive car elle met en lumière le vrai visage des personnages, et découvre les intentions cachées et les nouveaux rapports de force qui naissent alors qu'un nouveau pouvoir s'installe en Allemagne, cette scène de dîner propose

40 Dvd piste 17

également un ballet de la caméra autour de la table et des corps en présence, l'objectif de la caméra jouant à s'approcher des visages pour mieux montrer la violence de ce qui se joue à l'intérieur des êtres, et, dans le même temps, au-dehors (fin de la République de Weimar, la violence du nouveau gouvernement). Le zoom se fait outil de fragmentation dans une logique de décomposition de l'espace dans cet extrait des *Damnés*. La scène propose un véritable chassé-croisé de la caméra, qui alterne entre des travellings et des zooms, enchaînant parfois les deux dans un même plan. L'oeil de Visconti, matérialisé par l'objectif de la caméra, est en effet mouvant, se déplace entre les corps, sur les visages et les objets, pour mieux discerner la part de folie qui guette en chacun. Au cours des vingt plans qui constituent cet extrait, délimité du début du repas au moment précédant l'annonce du patriarche de sa passation de pouvoir, pas moins de six zooms sont utilisés. Ces zooms viennent se poser sur les personnages clés de l'histoire : Martin, Sophie, Konstantin, Aschenbach et Friedrich en particulier. Le premier zoom révèle Martin : son expression narquoise et la phrase qu'il prononce à l'attention de son grand-père font écho à la fin de la scène précédente, alors qu'il a été contraint d'arrêter sa représentation très personnelle de Marlene Dietrich dans *L'Ange bleu* et de sa chanson « Ein Mann, ein richtiger Mann ». La focalisation sur son visage n'étonne pas ici, Martin

est un personnage qui aime jouer avec son image, qui est dans une constante représentation face aux autres.

Les autres zooms à l'oeuvre dans l'extrait fonctionnent selon une autre logique. Aschenbach et Konstantin, fervents nazis, sont les deux ouvriers déjà déclarés du nouveau gouvernement qui s'installe en Allemagne. L'incendie du Reichstag, la passation de pouvoir du patriarche ne sont pour eux que les conséquences logiques de l'entreprise nazie. La focalisation qui a lieu sur leurs visages respectifs (plan 5 et plan 7) participe de leur montée en puissance, du triomphe personnel, et au-delà national, que chacun d'entre eux vit à cet instant. C'est un moment de gloire qu'ils exposent désormais librement face aux membres de la famille : Konstantin est celui qui a interrompu la représentation théâtrale de Martin juste avant pour annoncer l'incendie du Reichstag, puis c'est lui qui regrette de ne pas être parmi les autres SA en cet instant ; Aschenbach quant à lui arrive à table après tous les autres et c'est lui qui annonce que le coupable, communiste, a été arrêté. Les deux autres personnages qui font l'objet du zoom sont Sophie et Friedrich, eux aussi futurs acteurs du nouvel ordre qui s'installe dans cette nouvelle Allemagne. Les deux derniers plans terminent la création d'un nouvel ordre familial qui était en jeu dans cet extrait : la caméra, située à l'arrière de la pièce, exclut le patriarche Joakim, silencieux durant tout

l'extrait, et un zoom avant traverse l'espace de la table pour venir se poser sur le visage de Sophie, alors qu'un dernier mouvement de caméra vient définitivement la placer au centre du cadre. Le dernier plan est une perspective d'ensemble, la caméra placée ainsi dans le dos de Sophie entérine ce nouvel ordre des choses et place le patriarche hors du jeu.

La passation de pouvoir n'a pas encore été prononcée que le patriarche a déjà perdu son titre, sa puissance et les nouveaux rôles sont distribués. En fragmentant l'espace cinématographique dans lequel ils sont placés, le travelling optique participe d'un enfermement dans le monde et d'un clivage par rapport à la société environnante. La dilatation du temps et de l'espace, que l'utilisation du zoom crée, conduit à une désagrégation d'un ordre immuable des choses. Le temps s'échappe et fuit Martin, condamnés à un destin funeste. L'anéantissement final des personnages principaux (suicide de Sophie et Friedrich, Martin devenant nazi...) est aussi l'anéantissement des sociétés, du temps d'un monde ancien et bientôt révolu. C'est la vie qui s'échappe sous l'oeil de Visconti et celui du spectateur. L'intime et l'histoire liés de cette façon traduisent une inclination des personnages vers le mal qui règne autour d'eux. La décomposition de ce qui est, de ce qui régnait auparavant, vient figurer le lent déclin des hommes.

1.2.L'étrange rire de la mort qui plane

La contradiction entre le désir de Beauté et la décadence des personnages viscontiens se perçoit dans *Mort à Venise*, où le personnage de Gustav, en proie à une révélation d'un ordre esthétique est aussi en proie à la vieillesse, l'ombre de la mort planant au-dessus de lui. Dans cette atmosphère permanente de mort imminente, le reflet comme déjà mort de Gustav semble apparaître à plusieurs reprises. Dès son arrivée à Venise, le premier personnage qui adresse à la parole à Gustav est un vieil homme au costume blanc, coiffé d'un chapeau et qui souhaite la bienvenue à Gustav⁴¹. L'étrangeté de cette apparition tient, davantage qu'à l'impudence de cet homme qui, contrairement aux règles de la société, s'adresse à Gustav sans le connaître, à l'éclat de rire qui accompagne son souhait de bienvenue. Gustav, d'ailleurs, semble trouver cette apparition déplacée, et il baisse les yeux, comme si la vue de cet homme le gênait. Apparition gênante, mais en aucun cas banale, le zoom opéré sur le vieil homme vient nous le montrer.



41 Dvd, piste 18



Le masque blanc de cet homme, préfigure de la mort?

Un autre rire vient résonner étrangement face à Gustav, celui du chanteur et musicien qui, à l'invitation de Gustav qui cherche à se renseigner sur les mesures d'hygiène prises à Venise, lui demande d'approcher⁴². Ce rire, loin d'amuser, semble être celui d'un mort : il rit à l'évocation de la maladie, semble s'amuser de l'inquiétude de Gustav, le zoom avant opéré sur lui accentuant encore davantage l'inquiétude de Gustav par contraste.



En plus de son visage blafard qui rappelle le vieillard du bateau, ses dents, gâtées (tout comme Ludwig, qui, délaissant le monde, perdait peu à peu apparence humaine), évoquent une pourriture du personnage et préfigurent la décrépitude toute entière de la ville, Venise, dont la chute

⁴² Dvd, piste 19

était déjà récitée en poème par la petite Maria (*Bellissima*) :

« Venise, voici ta dernière heure venue
Martyre illustre, tout est perdu,
Nous sommes affamés
La peste se répand
Le drapeau blanc claque dans le vent ⁴³»

Mais le grotesque morbide qui frappe à la vue du vieillard du bateau et du musicien édenté, vient, à son tour, contaminer, tel le choléra, Gustav par le biais du barbier qui lui applique de la poudre blanche sur le visage, du fard et du khôl, et teint ses cheveux de noir⁴⁴. Le zoom s'approche du reflet de Gustav dans le miroir, appuyant l'idée selon laquelle l'homme n'est plus que cette image de lui-même. Le geste du barbier qui vient maquiller de rouge les lèvres de Gustav, doublé du très gros plan sur une partie seulement de son visage, évoque le masque mortuaire, l'être mort que l'on nettoie, habille et pare pour sa dernière demeure.



Le gros plan sur le visage de Gustav, comme s'il était déjà mort

43 Arnaldo Fusinato, « Addio a Venezia », 1849, cité dans *Bellissima* « Venezia! L'ultima Ora è venuta; Illustre martire Tu sei perduta... Il morbo infuria Il pan ci manca Sul ponte sventola Bandiera bianca! »

44 Dvd, piste 20

L'anéantissement final de Gustav, mort sur la plage face à Tazio au loin, semble être une projection de ce qui l'attendait depuis le début. Ce masque blafard qu'il porte, c'est la vision mortuaire du vieillard dans le bateau, qui l'accueillait comme s'il l'attendait déjà dans le monde des morts.

2.L'espace et le monde en décomposition

Pour reprendre les termes d'Alia Kaissi, la caméra « *agresse les corps et les êtres tout comme l'Histoire et sa violence agressent* ⁴⁵ » et conduit au « *déclin de rois et bourgeois* ⁴⁶ ». L'idée d'un lien entre le rôle de la caméra et la décomposition du monde est présente chez cette auteur et il faut penser, en allant plus loin, que c'est le zoom, et donc l'effet de travelling optique, qui est porteur de ce sens de désolation présent dans *Mort à Venise*. L'utilisation du travelling optique permet en effet d'ouvrir les espaces, de créer des liens entre des détails significatifs de l'image, de faire entrer l'image dans un régime de monstration qui est celui d'une décomposition. S'il faut parler ici de décomposition de l'espace, c'est bien parce que les plans se relient entre eux sous l'oeil de Visconti, qui

45 Alia Kaissi, *La décadence chez Visconti, typologie des formes et des sujets*, Sarrebruck, Editions universitaires européennes, 2002, p.

46 op.cit.

montre au spectateur sur quel détail se pose l'objet de son insistance. La décomposition de l'espace induite par les différents zooms vient figurer l'état dans lequel est plongé le personnage de Gustav (et au-delà un grand nombre de personnages viscontiens), en proie, comme cela a déjà été dit, à une rupture avec la société et les hommes et une rupture intérieure. C'est pour cela qu'il faut ici relier l'outil formel du travelling optique avec une décomposition du monde en jeu dans les films. En décomposant ainsi l'espace, le geste du cinéaste qu'est le zoom vient également décomposer les hommes et les rapports humains. D'une fragmentation spatiale, l'image vient refléter une décomposition humaine (la mésalliance de Tancredi et Angelica annonce de la chute de la famille Salina dans *Le Guépard*, la société divisée entre la vieille République de Weimar et le nouvel Etat nazi dans *Les Damnés*, le défense du Royaume de Bavière contre son annexion à l'Empire de Prusse dans *Ludwig...*), morale (Livia sacrifiant le sort de milliers d'Italiens pour une passion amoureuse adultère, Martin qui sombre et est enrôlé par les Nazis, Gustav qui cède à un désir que la société n'accepte pas...), charnelle (le masque blafard de Gustav, le pourrissement des dents de Ludwig et son suicide). La famille von Essenback, divisée en clans pro et anti nazis à la suite de la mort du patriarche Joakim reflète bien cette décomposition humaine. Visconti lui-même disait d'ailleurs qu'il aimait « raconter des

*tragédies, les tragédies des grandes familles dont l'écroulement coïncide avec l'écroulement d'une époque*⁴⁷». C'est parce qu'elle est d'abord vécue de l'intérieur que la décadence trouve son lien avec le déclin de la société et des hommes. La décrépitude de Venise dans *Mort à Venise*, devient celle de Gustav, celle d'un monde qui s'effondre et le cadre idéal dans l'analyse de la décadence et le microcosme emblématique sur lequel se lisent les effets du déclin.

3.La chute des hommes et des sociétés

La décadence qui se lit dans les films de ce corpus, et plus particulièrement de *Mort à Venise* le déclin auquel sont condamnés les personnages, sont souvent un sujet de reproche adressé au cinéma de Visconti. Ce reproche de décadentisme, explique Michèle Lagny, « concerne à la fois une position socio-politique (description d'une société aristocratique en déconfiture) et une pratique formelle esthétisante (rôle croissant du grand spectacle, maniaquerie dans la reconstitution du passé) ⁴⁸». L'alternance entre l'historique et le contemporain, la réalisation d'un cinéma néoclassique à une époque où le

47 Laurence Schifano, *Le Guépard*, citée par Alia Kaissi dans *La décadence chez Visconti, typologie des formes et des sujets*, p. 27

48 Michèle Lagny, *Les lumières de la décadence*, dans *Visconti dans la lumière du temps*, dirigé par Denitza Bantcheva, p22

moderne règne encore, le lyrisme de la narration et la synthèse de tous les arts que pratique Visconti ont fait que son cinéma a pu être désigné comme « décadent ». Comme cela a déjà été évoqué, l'outil formel majeur dans *Mort à Venise* ne semble en rien théâtral mais témoigne d'une utilisation précise et très effective de la caméra. Le travelling optique comme élément annonciateur, ou plutôt accompagnateur du déclin est un postulat de départ de ce mémoire. La décadence comme sujet de prédilection dans l'oeuvre de Visconti se distingue par plusieurs éléments essentiels ⁴⁹. Selon Deleuze, l'Histoire, dont la présence intense bien qu'elliptique, hors champ (*Ludwig* caractérise bien cette Histoire traitée de la même manière que le choléra qui emplit Venise) accélère la décomposition des sociétés, composées du monde des anciens-riches aristocrates et du milieu aristocrate qui se désintègre du dedans. L'arrivée de nouveaux riches, de nouvelles puissances fait disparaître ce vieux monde. Maximilian LeCain précise dans son article que « la violence étourdissante des zooms dans *Les Damnés* sort littéralement les personnages de l'espace alentour, les enveloppant dans un état affolant d'aliénation par rapport à leur environnement qui évolue trop vite. Cette désintégration spatiale constante reflète l'insécurité de la recherche de pouvoir souvent impitoyable des personnages dans le creuset d'une

49 Gilles Deleuze, *L'image-Temps*, cité par Peter Kravanja dans *Visconti, lecteur de Proust*

société nouvelle et très dangereuse ⁵⁰».

3.1. *L'instant du « trop tard »*

Le dernier élément qui conduit au déclin est l'idée que quelque chose vient trop tard et dans *Mort à Venise*, tout le film figure ce moment du « trop tard ». Cet élément viennent hanter le film comme ils hantaient Visconti et son cinéma. Le zoom vient participer à ce trop tard, à cette mort annoncée, tel le sablier écoulé dont Gustav observe les derniers grains tomber alors que sa vie approche à sa fin : il s'agit du premier flash-back, qu'un zoom sur Gustav à la fenêtre de l'hôtel a subtilement amorcé. Fatigué et vieillissant, Gustav est assis dans un salon face à son ami Alfred, qui joue au piano le familier adagietto de la cinquième symphonie de Mahler⁵¹. Visconti s'exprime ici par la voix de Gustav sur cet instant du « trop tard » : « Nous avons un sablier pareil dans la maison de mon père. L'orifice par où s'écoule le sable est si étroit, qu'il me semble au début que le niveau du globe supérieur ne va jamais changer. Nous ne réalisons la chute du sable que lorsqu'elle touche à sa

50 Maximilian LeCain, « *Visconti's Cinema of Twilight* » : « (...)The disorientating violence of the zooms in *The Damned* literally pulls the space out from around the characters, enveloping them in a panicky state of alienation from their surroundings which are changing too fast. This constant spatial disintegration reflects the insecurity of the often ruthless characters' scramble for power in the crucible of a new and very dangerous society ». (TdA)
51 Dvd piste 21

fin. Et jusqu'alors il paraît vain d'y réfléchir. C'est au dernier instant, lorsqu'il n'est plus temps que naît en nous l'envie de méditer ». C'est Gilles Deleuze qui a nommé cette idée du « trop tard » présente chez Visconti afin de nommer ce moment, dans *Mort à Venise*, et au-delà dans les films de Visconti, où apparaît « l'idée, ou plutôt la révélation que quelque chose vient alors qu'il n'est plus temps. Le trop tard n'est pas un accident qui se produit dans le temps, c'est une dimension du temps lui-même ⁵²». Dans *Mort à Venise*, le « trop tard » pour Aschenbach est cette envie, comme il le dit, de « méditer », et elle survient alors qu'il est seul, malade à Venise, et qu'il porte un regard triste sur l'image de sa fin prochaine. Cet instant donc n'est pas fatalité, mais nécessité. Lorsque survient la dernière heure, Gustav se voit gratifié de l'honneur de ce trop tard, dans le sens où il voit ce qu'il n'a pu voir, ni comprendre (comme son ami Alfred le lui reproche à maintes reprises) le sens de la beauté artistique. L'image du sablier, qui faisait office d'annonce, s'accompagne de la Révélation, la rencontre avec Tadzio, dont la beauté vient émouvoir Gustav. Ce qu'il voit, c'est la splendeur inoubliable de cette beauté, celle de Tadzio, celle de la révélation de toute la nature artistique, mais la mort arrive déjà, il est « trop tard ». Alors revient à la mémoire de Gustav le souvenir en voix off, introduit par un zoom, d'une conversation avec

⁵² Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 126

Alfred⁵³ et qui lui fait comprendre son erreur. C'est en regardant Tazio que cette conversation lui revient et qu'il prend conscience de cette nouvelle vérité par la voix d'Alfred : « La Beauté, fruit du labeur ! Quelle illusion ! (...) Non. La Beauté jaillit d'un éclair et ne doit rien aux cogitations de l'artiste ni à sa présomption ».

En décomposant l'espace cinématographique dans lequel ils sont placés, le travelling optique participe de cet enfermement dans le monde et de ce clivage par rapport à la société environnante. Comme cela a déjà été indiqué, le motif des surfaces vers un ailleurs, portes, fenêtres et miroirs, sont une frontière vers le souvenir, le monde intérieur et un détachement au monde. En entrant dans le monde des souvenirs, de l'imaginaire et de la rêverie, les personnages objets du travelling optique semblent également arriver aux frontières de la vie. L'effet du zoom vient dans un sens plus spirituel relier deux mondes, celui de la matière et de l'esprit, de la vie et la mort et annoncer le détachement physique des personnages au monde, la mort vers laquelle chacun d'entre eux avance.

3.2.L'immobilisme préfigure la mort

La dilatation du temps et de l'espace, que l'utilisation du zoom crée,

53 Dvd, piste 14

doublée d'une certaine lenteur des plans, particulièrement dans *Mort à Venise* où l'immobilisme est aussi une posture picturale à rattacher à la mort, conduit à une désagrégation d'un ordre immuable des choses. Le temps s'échappe à la manière des grains du sablier et fuient Gustav, condamné à une mort prochaine. L'anéantissement final des personnages principaux chez Visconti est aussi l'anéantissement des sociétés, du temps d'un monde ancien et bientôt révolu.

Visconti vient traduire ce sentiment de la perte absolue avec une sensibilité picturale exacerbée et, paradoxalement, un détachement extrême, avec l'utilisation du zoom, car ce n'est pas le corps qui s'approche mais le regard seul. Il donne la mesure du vide, morceau de plan par morceau de plan, fragment par fragment. L'immobilisme des personnages, leur posture picturale déjà évoquée, bien plus qu'une esthétique de la représentation, s'attache à une vision de l'Homme dans l'Histoire, à l'idée d'une stagnation. Se découvre dans la monstration viscontienne ce hiatus entre cette stagnation et ce mouvement de la décadence, entre l'immobilité apparente des choses et le mouvement induit par le zoom. La grandeur de l'Homme est montrée par rapport à un passé faste, chargé d'une Histoire complexe, contredite par un rapport à un présent modificateur, porteur de changements et de nouveautés qui mettent en péril les principes anciens. C'est la vie qui s'échappe sous

l'oeil de Visconti et celui du spectateur, observant la beauté de l'image et de la matière s'échapper, comme une toile de maître dont la grandeur classique ne saurait être comprise.

4.L'Idéal esthétique viscontien

Le désir profond de ce mémoire de recherche, outre la compréhension de l'utilisation du zoom chez Visconti, s'attachait à démontrer qu'un tel emploi, davantage que purement plastique, laissait entrevoir une esthétique du cinéma proprement viscontienne, une pensée formelle, et visait à mettre au jour ce qui forme le Beau viscontien, de l'ordre d'un Idéal esthétique, dont le zoom est une des clés de voûte. L'appréhension de cette esthétique viscontienne par un regard de spectateur, bien qu'influencé par de nombreux visionnages des films de Visconti, a son importance dans le cheminement de cette recherche dans la mesure où tout repose sur une première impression de lecture qu'il s'agissait de démentir. Cette recherche d'un Beau viscontien correspond à la définition de Beau de Kant⁵⁴, dans l'idée que cette esthétique

⁵⁴ Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alain Renault, Paris, Aubier, 1995, p. 331

proprement viscontienne se situe dans cet entre-deux, entre beau et sublime, harmonieux et disproportionné, attirant et terrible. Comme la démarche du philosophe l'indique, il s'agit d'aller au-delà du jugement de goût, au-delà donc de cette première impression qui faisait dire que l'emploi démesuré du zoom pouvait relever d'une certaine maladresse, afin de penser toute la monstration de Visconti comme le signe d'une pure dualité du fond et de la forme, comme faisant partie du Beau chez ce cinéaste.

C'est aussi par la voix d'Alfred que Visconti fait référence aux théories de Schopenhauer sur l'Art. Selon le philosophe, l'Art est un des sommets de l'activité humaine, une forme de puissance qui vient libérer l'homme et le grandir. La création et la contemplation artistique permettent à l'individu de s'élever au-dessus de lui-même. Ce passage particulièrement semble s'inscrire dans le chemin que traverse Gustav depuis son arrivée à Venise -et même avant, en prenant son moi passé du temps des conversations avec Alfred en flash-back- jusqu'à sa révélation face à Tadzio. Schopenhauer indique⁵⁵ que, « dans le Beau, nous saisissons toujours les formes essentielles et primordiales de la Nature animée et inanimée,... et cette perception a pour condition sa corrélation essentielle, le sujet connaissant libéré de la Volonté, soit en d'autres

55 Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 2004,

termes, une pure intelligence sans objectifs ni intention. À l'occasion d'une appréhension esthétique, la Volonté disparaît entièrement de la conscience; or elle seule est la source de nos chagrins et de nos souffrances. C'est l'origine de la satisfaction et de la joie qui accompagnent l'appréhension du Beau. Elle repose donc sur l'éloignement de toute possibilité de souffrance ». Contrairement à ce que pensait Gustav par le passé, la représentation du Beau est une contemplation des choses indépendantes du principe de raison, et de là il se voit frappé de la vision de Tadzio, dans toute la beauté et la grâce de la figure humaine. La contemplation, alors, peut intervenir, et c'est dans les rues infectées de Venise que la révélation se poursuit, infatigable, sourde au supplice de Gustav, qui déjà se meurt. Cette idée du Beau, bien davantage qu'un Idéal esthétique à l'image, ne se limite à la relation entre Gustav et Tadzio mais frappe aussi le spectateur : c'est le regard de Gustav, que les nombreux zooms viennent appuyer, que le spectateur partage dans toute l'intimité de son désir. Face à la douleur physique, à la souffrance due à l'éloignement inévitable de Tadzio, Gustav doit lutter une dernière contre la mort. La voix d'Alfred résonne une dernière fois, en voix off, et c'est la mort elle-même qui semble se faire entendre dans l'énonciation lugubre et fatale du sort de Gustav, de la « déchéance de l'âge » de celui-ci, qui n'a su atteindre « le don de la pureté », comme une

dernière condamnation du personnage sur son erreur de jugement⁵⁶. Une dernière vision, à la fois proche et lointaine, dans l'esprit de Gustav mais purement fantasmée, de Tadzio s'invite sous le regard du musicien.



*Une vision rêvée, à la fois proche et lointaine,
de Tadzio*

Gustav ne peut combattre longtemps cette déchéance de la vieillesse, il meurt, dans un regard pour Tadzio, face à lui. La décadence à l'oeuvre dans *Mort à Venise*, loin d'être celle d'une perversion des sens, comme c'est le cas dans *Les Damnés*, est une version lumineuse, perçue comme un idéal, à la fois artistique, et d'un ordre esthétique, qui vient se refléter dans le cinéma de Visconti.

⁵⁶ Dvd, piste 22

L'étude de *Mort à Venise* de Visconti avait pour point de départ une impression de lecture liée à l'utilisation en grand nombre d'un effet de la caméra résultant du zoom, le travelling optique. Celui-ci vient se poser sur les personnages, met en lumière l'insistance du regard de Visconti pour ces êtres décadents et accompagne le déclin auquel hommes et sociétés sont condamnés. La décomposition de l'espace cinématographique, dont le travelling optique est l'instrument, vient figurer la décomposition d'un monde en proie à sa perte. Le violent assaut sur l'espace effectué par les zooms illustre la violence de l'Histoire, toile de fond des films de Visconti. Ce phénomène de la décadence d'une civilisation se perçoit comme le contrepoint d'un processus d'intériorisation du mal et de la décadence, qu'elle soit morale

ou physique, et qui met en lien le déclin des hommes et des sociétés. Encore davantage, c'est la décomposition intérieure des êtres qui semble faire advenir la décomposition des sociétés, la désagrégation d'un ordre ancien des choses. L'écroulement vécu de l'intérieur conduit à l'écroulement extérieur. Le travelling optique devient le lien, le lieu de passage de l'esprit et de la matière, du monde des vivants vers celui des morts en faisant se refléter les pensées intimes, les souvenirs et les rêveries des personnages dont la vie s'échappe.

L'effet subtil de désorientation créé par l'usage du zoom permet également au spectateur d'identifier la figure de Visconti, dont le regard glisse et se pose sur les personnages dans un mouvement lent, exploratoire, ou par contraste, rapide et violent, afin de mieux illustrer la désagrégation qui se produit à l'image. Enfin, le zoom figure une fuite du temps qui vient traduire la fuite vers l'anéantissement final des êtres. Le travelling optique sur le visage de Gustav, masque blafard dont le grotesque du maquillage intensifie la tragédie de la mort...la dissolution des êtres passe par un paysage émotionnel éminemment expressif, reflet d'une décomposition que le cinéaste n'a cessé d'explorer tout au long de ses films.

Etudier la présence du zoom dans *Mort à Venise*, à la lumière de l'ensemble des films de Visconti, a permis, en prenant comme point de

départ un ressenti personnel, de comprendre ce qui donnait du sens à cet emploi de Visconti. Cette utilisation est à première vue à la dé-mesure de tout le cinéma du réalisateur : excessif, grandiloquent, ostentatoire. Une étude plus poussée, attachée à comprendre ce qui lie les aspects formels et narratifs, permet d'appréhender la beauté cruelle du jeu de la caméra. En utilisant le zoom, Visconti a recours à un mouvement de l'appareil qui vient remettre en question l'image cinématographique, dans toutes ses dimensions : son rapport à l'espace, au temps, et son rapport à l'art, dans une approche esthétique de la décadence, cet état des êtres et des sociétés qu'il n'a cessé de questionner.

Le zoom comme lieu de passage d'une intériorité, réceptacle des souvenirs...le procédé a travaillé à marquer ce temps qui passe et qui échappe tant à Gustav Von Aschenbach alors qu'il est déjà trop tard, que le temps le fuit quand seulement il voudrait le retenir plus longtemps. Il est étonnant de penser que le procédé du zoom et son effet dans l'image, le travelling optique, n'ont justement pas ou peu traversé le temps, s'effaçant dans l'ombre au profit du plus discret travelling. Mouvement d'appareil intrigant, qu'il étonne ou qu'il fascine, le zoom est désormais peu utilisé, ou pas toujours à bon escient. Comme un rappel de la démesure du personnage, de la démesure de son cinéma, tous deux empreints de cette contradiction si présente qu'elle vient se refléter dans

chaque plan, il est des cinéastes qui se souviennent de ce regard particulier de Visconti pour l'image cinématographique. Dans son dernier film, *Saint-Laurent*, c'est Laurent Bonello qui rappelle d'un seul geste toute la beauté d'une esthétique viscontienne : un zoom rapide, sur le visage d'un Saint-Laurent vieillissant (justement l'acteur Helmut Berger, dont les rôles de Martin, Ludwig ont marqué *Les Damnés*, et *Ludwig*), fait suite à un extrait des *Damnés* que celui-ci regarde... Comme une mise en abîme de la décrépitude de l'âge, du personnage tout entier, dont toute la vie semble défiler dans ce court défilement de l'espace et du temps produit par le zoom.

Annexe I

Relevé détaillé des zooms dans *Mort à Venise*

Minutage	Type de zoom	Sur quoi il se pose	La situation
3'54'	Zoom avant	Gustav	Dans le bateau, lit dans son fauteuil, puis ferme les yeux
4'48'	Zoom avant	Gustav	Zoom dans le même axe que le précédent mais approfondie.
5'40'	Zoom avant + panoramique	Troupe qui défile	Vue du bateau, regard de Gustav
8'08'	Zoom avant	Vieil homme en blanc	Rire étrange du vieil homme qui s'adresse à Gustav
9'25'	Zoom avant	Gustav	Dans le bateau
12'15'	Zoom avant	Gustav	Revient vers les vaporettes pour payer
13'22'	Zoom avant	Gustav	Entrée dans l'hôtel, monte les marches
13'45'	Zoom avant	Gustav	Dans le hall de l'hôtel
14'03'	Zoom avant	Directeur de l'hôtel	
15'	Zoom avant	Gustav	Marche dans le couloir jusqu'à sa chambre
17'05'	Zoom avant	Gustav	A la fenêtre: lien avec analepse
18'36'	Zoom avant	Gustav	Flash-back: Joue au piano, parle du temps qui passe (sablier)
20'20'	Zoom avant	Gustav	Embrasse le portrait d'une fillette face au miroir
21'	Zoom avant	Gustav	Embrasse le portrait de sa femme
21'40'	Zoom avant	Gustav	Traverse la salle, la caméra suit son mouvement
24'50'	Zoom arrière	Gustav	Annonce du dîner : retour sur monde ext
26'	Zoom arrière	Tadzio	Gros plan puis plan + large pour englober toute la famille et Gustav (plan d'ensemble)

26'50'	Zoom avant + panoramique	Mère de Tazio	Arrivée puis trajet accompagné par la caméra
27'30'	Zoom avant	Mère de Tazio	Gros plan, elle parle aux enfants
27'55'	Zoom arrière	Tazio	Puis toute sa famille
30'13'	Zoom avant	Tazio	A table avec sa famille. Regard de Gustav
30'30'	Zoom avant	Gustav	A table. Voix off: conversation avec Alfred sur la beauté
32'16'	Zoom avant	Gustav	Flash-back: Appuyé dans ouverture de la porte: suite de la même discussion
34'20'	Zoom avant	Gustav	Suite Flash-back: même discussion. Suivi d'un zoom arrière quand Alfred reprend la parole
35'	Zoom avant	Alfred	Au piano, explique sa conception à Gustav
35'54'	Zoom avant	Gustav	Le gérant lui explique le sirocco
37'45'	Zoom avant + panoramique	Tazio	Regard de Gustav qui le suit entrer dans la salle jusqu'à sa table
38'20'	Zoom avant	Tazio	Tourne la tête et regarde Gustav
39'44'	Zoom avant	Tazio	Regard de Gustav sur lui alors qu'il traverse la plage
40'08'	Zoom avant	Gustav	A sa table sur la plage (compose)
41'28'	Zoom avant	Ami de Tazio	Jeu avec Tazio
42'47'	Zoom avant	Gustav	Observe Tazio: expression de joie
46'10'	Zoom avant	Mère de Tazio	Appelle Tazio sur la plage
48'46'	Zoom avant	Tazio	Regard de Gustav dans l'ascenseur
49'09'	Zoom avant	Gustav	Entre dans la chambre: fébrilité et émotion
52'	Zoom avant	Alfred	Flash-back: conversation sur la médiocrité de Gustav
52'40'	Zoom avant	Gustav	Annonce de son départ pour Munich au gérant à cause du climat
54'58'	Zoom avant	Gustav	Sort de la salle à manger et croise Tazio: ils s'arrêtent et se regardent

55'45'	Zoom avant	Gustav	Dans le vaporetto qui l'amène à la gare
56'50'	Zoom avant	Gustav	Au guichet de la gare
59'04'	Zoom avant	homme	Homme malade dans la gare, s'effondre: Gustav l'observe
1'00'30'	Zoom avant	Gustav	A la fenêtre de sa chambre, observe Tazio sur la plage
1'06'05'	Zoom avant	Tazio	Joue avec une orange. Suivi d'un zoom arrière sur Gustav qui se lève et va composer
1'08'30'	Zoom avant	Gustav	S'avance sur la digue, ralentit à la vue de Tazio
1'09'45'	Zoom avant	Gustav	Doit s'appuyer contre un cabanon pour tenir debout. Musique change: transition avec scène suivante, Tazio au piano
1'10'30'	Zoom avant	Gustav	Observe Tazio au piano
1'11'15'	Zoom arrière	Gustav et le directeur de l'hôtel	Gustav observe Tazio jouer au piano
1'11'40'	Zoom avant	"	Explication sur les mesures d'hygiène prises à Venise. Musique : lien avec plan suivant, souvenir de Gustav
1'14'57'	Zoom avant	Gustav et la prostituée	Souvenir
1'15'33'	Zoom avant	Gustav	Il quitte la prostituée, qui lui prend la main (gros plan)
1'18'05'	Zoom avant	Gustav	Assis sur un banc, il parle seul à Tazio (« Je t'aime »)
1'20'19'	Zoom avant	Gustav	Suit Tazio dans les rues de Venise
1'20'47'	Zoom avant	Famille de Tazio	Appelle Tazio
1'22'48'	Zoom avant	Tazio	Observe les musiciens, appuyée contre la rambarde
1'24'30'	Zoom avant	Mère de Tazio	Chanteur à côté d'elle
1'25'20'	Zoom avant	Tazio	Il regarde Gustav
1'26'30'	Zoom avant	musicien	Parle à Gustav du sirocco
1'29'30'	Zoom avant	Gustav	Rire du musicien
1'32'30'	Zoom avant	Gustav	Au guichet de la banque

1'33'25'	Zoom avant	Gustav	Parle au banquier au sujet de la désinfection de Venise
1'34'30'	Zoom avant (lent)	Gustav	Face au banquier, entend la vérité sur la maladie qui se propage
1'36'10'	Zoom avant	Gustav	Gros plan suivi d'un zoom avant sur scène imaginée : il parle à la mère de Tadzio et lui conseille de partir
1'37'25'	Zoom avant	Gustav	Caresse les cheveux de Tadzio
1'37'54'	Zoom avant	Gustav	Dans le couloir vers la chambre
1'39'10'	Zoom avant	Gustav	Face au miroir, chez le barbier
1'40'05'	Zoom avant	Gustav	Teinture du coiffeur
1'41'26'	Zoom avant	Gustav	Blanc maquillé sur son visage
1'42'10'	Zoom avant	Gustav	S'observe face au miroir
1'43'25'	Zoom avant	Tadzio	Dans une rue de Venise (vapeurs)
1'45'10'	Zoom avant	Gustav	Apparaît derrière un pilier alors qu'il suit Tadzio
1'46'30'	Zoom avant	Tadzio	Regarde Gustav et sourit
1'50'05'	Zoom avant	Femme de Gustav	Souvenir : après une représentation, elle court vers Gustav
1'51'01'	Zoom avant	Gustav	Face à Alfred, veut renvoyer les gens venus le voir
1'51'11'	Zoom avant	Femme de Gustav	Contre la porte
1'51'20'	Zoom avant	Gustav et sa femme	Pleurs. « Condamnés » par Alfred
1'52'10'	Zoom avant	Gustav	Dans son lit, voix off souvenir discussion avec Alfred : discussion sur la chasteté et l'impureté. Suivi par un plan sur Tadzio (fantasmé)
1'52'45'	Zoom avant	Gustav	Voit les bagages de la famille polonaise
2'00'19'	Zoom avant	Gustav	Sur une chaise sur la plage, observe Tadzio difficilement

Annexe II

Relevé des zooms de *Ossessionne à L'innocent* (hors *Mort à Venise*)

Cette annexe propose le répertoriage non exhaustif sous forme d'un tableau des zooms les plus marquants repérés dans les films de Luchino Visconti.

Il y est précisé de type de zoom il s'agit, quels personnages en font l'objet et la situation du récit au moment du zoom.

Les zooms marquants utilisés comme exemples au cours du travail de recherche sont visibles sur le dvd fourni avec ce mémoire.

Minutage	Type de zoom	Sur quoi il se pose	La situation
----------	--------------	---------------------	--------------

1- Les amants diaboliques (<i>Ossessionne</i>), 1942			
4'25'	Zoom avant	Visage de Gino	1ère rencontre entre les deux amants
20'56'	Zoom avant	Gino et Giovanna	Évocation idée de partir ensemble
53'15'	Zoom avant	Gino	
2'01'50'	Zoom avant	Giovanna et Gino	Elle ne l'a pas dénoncé à la police
2'14'10'	Zoom avant	Gino	Fin : il a tout perdu

2- La Terre tremble (<i>La terra trema</i>), 1948			
24'54'	Lent travelling avant	pêcheurs	Remontent les filets (voix off explique le processus)
1'16'25'	Zoom arrière	Cola et sa mère	Retour de la famille de la pêche après la tempête : ils ont tout perdu
1'38'22'	Léger zoom avant	Photo que tient Cola	Photo du passé (beaux habits) + mise au point
1'50'50'	Lent zoom avant	Cola	Il regarde la photo de famille et fait ses adieux. Il quitte le champ, la photo reste au centre de l'image.

1'53'35'	Zoom avant	grand-père	Annonce du départ de Cola
1'53'48	Zoom arrière	grand-père	Plan suivant : enchaîne sur un zoom arrière sur le corps du grand-père (inanimé dans le lit)

3- *Bellissima, 1951*

45'35'	Zoom avant	Maria	L'enfant pleure dans son lit
1'48'50'	Zoom avant lent	Maria	Elle dort : dernière image.

4- *Senso, 1954*

6'01'	Zoom + pano	Livia	Observe l'émeute dans l'opéra
10'24'	pano+zoom	Livia	Reflet dans le miroir
50'22'	Zoom vant	Roberto et Livia	Roberto donne la caisse de bijoux à Lavia : la vie de tous est entre ses mains
1'12'00'	Zoom avant	Livia	Dans l'ouverture de la porte, elle cherche Franz
1'16'35'	Zoom avant	Franz	Décision de désertier
1'37'40'	Zoom avant	Livia et Franz	+ panoramique
1'43'15	Zoom avant	Livia	Souffrance, Franz l'a trompée

5- *Nuits blanches (Le notti bianche), 1957*

16'35'	Zoom arrière	Mario	Le réveil sonne, il se réveille
17'30'	Zoom avant	idem	
29'11'	Zoom avant	Natalia et la grand-mère	Épingle sur la jupe
29'25'	Zoom arrière	Natalia et Mario	Retour présent de l'histoire après récit de Natalia
42'10'	Zoom avant	Natalia et le locataire	Annonce qu'il part pendant un an
42'50'	Zoom arrière	Mario et Natalia	Mario a pris place à côté : présent de l'histoire

48'50'	Zoom arrière	Mario et Natalia	Natalia écrit la lettre
56'20'	Zoom avant	Mario	Se réveille, boit son café
1'02'30'	Zoom avant	Natalia	Avec Mario. Suivi d'un zoom arrière
1'10'05'	Zoom avant + panoramique	Natalia et Mario	Dans le bar, danse autour

6- *Rocco et ses frères (Rocco e i suoi fratelli)*, 1960

5'33	Zoom arrière + panoramique	Vincenzo et sa fiancée	Début de la première partie
7'	Zoom avant	Personnes assises	Tour de la table
34'22	Zoom avant	Rocco	Visage, puis reflet dans le miroir
2'07'58	Zoom avant	Simone	Demande de l'argent
2'16'10	Zoom avant	Rocco	Visage puis reflet dans le miroir
2'38'00	Zoom avant	Simone et sa mère	Derrière la porte
2'39'50'	Zoom avant	Rocco et Simone	Simone avoue le meurtre de Nadia
2'43'30	Zoom avant	Rocco	« Tout est fini »

7- *Le Guépard (Il Gattopardo)*, 1963

9'50'	Zoom avant		Corps du soldat mort
45'40'	Zoom avant	Prince Salina	Aveu du Prince de sa vieillesse
49'10'	Zoom avant	Fils du Prince	Annonce arrivée de Don Calogero
51'12'	Zoom avant	Tancredi	Voit Angelica pour la première fois
1'27'15'	Zoom avant	Carte de Donnafugata et blason du prince	Enoncé de la dote d'Angelica : futur qui est en jeu
1'35'37'	Zoom avant	Angelica	Arrivée dans le salon
1'53'30'	Zoom avant	Prince	Monologue sur les Siciliens. « long sommeil »

2'23'50'	Zoom avant	Prince et Angelica	La valse commence
2'27'10	Zoom avant	Prince	Regard en hors champ sur Tancredi et Angelica
2'36'45'	Zoom avant	Tancredi et Angelica	Assis dans le salon pendant le bal
2'46'05	Zoom avant (lent)	Prince	Départ du bal et solitude au milieu des autres

8- Sandra (Vaghe Stelle dell'Orsa), 1965			
1'	Zoom avant	Sandra	Regard sur hors-champ, gros plan puis zoom arrière
7'45'	Zoom avant	Sandra	Gros plan dans la voiture, en chemin pour la maison familiale
10'35'	Zoom avant	Sandra	Pleure en entendant une mélodie au piano
14'17'	Zoom avant (lent)	Sandra	Sur le lit
19'34'	Zoom avant (rapide)	Gianni	Point de vue de Sandra qui le regarde
23'40'	Zoom avant	Gianni	Parle aux autres, quittent la pièce ; zoom avant brutal puis il quitte la pièce
29'16'	Zoom arrière		Sandra seule, entre dans une pièce (mélodie familière est entendue)
35'25'	Zoom avant + zoom arrière	Sandra	Dans la chambre, entend Gianni et Andrew rentrer
36'25'	Zoom avant	Sandra	Seule dans la chambre
1'16'20'	Zoom avant	Andrew et Gilardini	Andrew demande à connaître le secret que cache Sandra
1'18'25	Zoom avant	Andrew	Sandra demande qu'il la croit
1'32'40'	Zoom avant	chambre	Chambre de Gianni : porte ouverte

9- L'étranger (Lo Straniero), 196			
'30'	Zoom avant	Meursault	Mains attachées par les menottes
1'04'	Zoom avant	judge	Gros plan
1'29'	Zoom avant	Meursault	Gros plan sur Meursault : n'a pas de défense

5'12'	Zoom avant	Meursault	Parle de sa mère morte
10'40'	Travelling+ zoom avant		Visages des personnes âgées dans l'hospice
12'25'	Zoom avant (rapide)		Homme âgé seul dans le champ
12'50	Zoom avant		Homme âgé tombe (point de vue de Meursault)
15'25'	Zoom avant		Visage de Marie dans le miroir
29'14	Zoom avant	Meursault	Il dit qu'il n'aime pas Marie
45'51	Zoom avant		Deux hommes sur la plage
48'20'	Zoom avant	Meursault	Il fume sur la terrasse
48'45'	Zoom avant	Meursault et Raymond	Filmés de dos sur la plage
52'20'	Zoom avant (rapide)	Homme allongé	Homme que Meursault va tuer, juste avant qu'il tire
57'54'	Zoom avant	Juge d'instruction	
58'30'	Zoom avant	juge	Questionne Meursault sur le meurtre
59'50'	Zoom avant (rapide)	Meursault	Il avoue qu'il est athée
1'02'28'	Zoom avant (rapide)	Marie	En visite à la prison, filmée derrière les barreaux
1'02'54'	Panoramique+ zoom avant	Femme âgée	Femme qui est parmi les visiteurs de la prison (regard de Meursault)
1'04'37'	Zoom avant (rapide)	Femme âgée	Fait ses adieux (regard de Meursault)
1'06'30'	Zoom avant	Meursault	De dos, regard au-hors, derrière les barreaux de sa cellule
1'07'00	Zoom avant	Meursault	Pendant son procès, parle au juge
1'11'43'	Zoom avant + panoramique	Membres du jury	Impression d'étouffement (+ chaleur)
1'14'30'	Zoom avant	Meursault	Voit avancer Marie à la barre
1'23'25'	Zoom avant	juge	Questionne Meursault
1'36'15'	Zoom avant	Meursault	Dans sa cellule ; rayon de lumière éclaire son visage
1'38'00'	Zoom avant	Meursault	Dans sa cellule, sourire sur son visage, est emmené pour être exécuté

10- Les Damnés (La Caduta degli Dei), 1969			
7'57'	Zoom avant	Konstantin	Devant le miroir, insigne nazi accrochée, et photo d'Hitler
12'44'	Zoom avant	Friedrich et Von Aschenbach	Discussion sur le devenir de l'Allemagne devant le miroir
16'05'	Zoom avant		Annonce de l'incendie du Reichstag, puis nouveau zoom sur Martin qui reprend sa chanson
17'20'	Zoom avant	Martin	Dîner d'anniversaire du baron
27'24'	Zoom avant	Sophie	Devant le miroir, parle de Martin à Friedrich
37'52'	Zoom avant	Von Aschenbach	Devant le miroir, salut hitlérien après la mort du baron
1'04'53	Zoom avant	Sophie	Donne autorisation à Elisabeth de partir puis déclare que l'Allemagne de ses rêves est morte.
1'16'45'	Zoom avant	Konstantin	Signe les papiers de livraison d'armes aux S.A.
1'51'48'	Zoom avant (lent)	Friedrich	Dîner autour de la table. Pendant avec 1ère scène dîner
2'07'40'	Zoom avant	Martin	Il se déshabille devant sa mère
2'15'06'	Zoom avant	Martin	Habillé en officier SS, entre dans le château
2'19'57'	Zoom avant	Martin	Baisse le voile de Sophie : voile mortuaire
2'28'12	Zoom avant (lent)	Martin	Fait le salut hitlérien face à Sophie et Friedrich morts.

11- Louis II de Bavière (Ludwig II), 1972			
1ère partie			
1'07'	Zoom avant	Ludwig	Gros plan visage
2'55'	Zoom arrière	Ludwig	Est de dos, le prêtre le bénit avant son acte de contrition
12'37'	Zoom avant	Ludwig	Visage contrarié : demande à ses ministres de retrouver Wagner

14'07'			Plus gros plan que zoom précédent
16'55'	Zoom avant	Ludwig et Sissi	Retrouvailles dans le cirque
23'	Zoom avant	Ludwig et Sissi	Sont proches
24'40'	Zoom arrière		Suit le plan précédent : Sissi l'éloigne de Ludwig
30'48'	Zoom avant	Wagner	Gros plan
34'02'	Zoom avant	Ludwig et Sissi	Il récite un poème
36'40'	Zoom arrière	Sissi	S'éloigne de lui
38'44'	Zoom arrière	Ludwig et Sissi	Ils s'embrassent dans la forêt
52'48'	Zoom avant	Ludwig	Gros plan alors que Sissi lui reproche ses dépenses pour Tristan (Wagner)
1'29'10'	Zoom avant	Ludwig	Annonce à sa mère de son désir de se marier
1'34'53'	Zoom avant	Sissi	Discussion sur le mariage
1'36'55'	Zoom arrière	Sophie	Chante au piano, suivi d'un gros plan sur visage contrarié de Ludwig
1'43'54'	Zoom avant	Ludwig et Sophie	Face au miroir, il pose une couronne sur sa tête ; gros plan sur eux dans le reflet : tristesse, désespoir
2e partie			
3'20'	Zoom avant (rapide)	Ludwig	Discussion avec l'écuyer : intérêt soudain pour lui
5'04'	Zoom avant	Ludwig	Regard sur l'écuyer devant la cheminée
13'03'	Zoom avant	Ludwig	Discussion avec le prêtre sur le péché et la tentation
14'13'	Zoom avant	Ludwig	Confession au prêtre
19'55'	Zoom avant (lent)	Ludwig	Visage de Ludwig malade
42'05'	Zoom avant	Ludwig	Reflet dans le miroir, écoute Kainz récitant monologue de Didier
43'52'	Zoom avant	Ludwig	Sort un présent de sa poche pour Kainz
49'18'	Zoom avant	Ludwig et Kainz	
51'08'	Zoom avant	Kainz	Il refuse de déclamer le monologue pour Ludwig

57'00'	Zoom avant	Sissi	Visite le lac souterrain du château
1'02'25'	Zoom arrière	Ludwig	Sort de ses pensées en entendant Sissi arriver
1'18'20'	Zoom avant	ecuyer	Annonce au conseil des ministres l'arrestation du roi. Suivi d'un gros plan sur Ludwig
1'19'08'	Zoom avant	Ludwig	Face au miroir et face à la fenêtre

12- Violence et passion (Gruppo di famiglia in un interno), 1975

2'15'	Zoom avant		Ouverture du film : loupe se promène sur un tableau, détails en gros plan. Puis zoom arrière sur vue + large
4'21'	Zoom avant	Professeur	Décision de ne pas prendre le tableau
7'05'	Zoom avant	La mère	Insistance pour louer l'appartement
12'	Zoom avant (rapide)	professeur	Visage du professeur : voit Konrad pour la première fois
18'50'	Zoom avant	professeur	Regarde les murs et les tableaux après l'inondation
22'07'	Zoom avant	professeur	Regard sur Konrad qui téléphone à Mme Brumonti
28'40'	Zoom avant	Konrad	Quitte la pièce
33'16'	Zoom avant	Professeur et Stephano	Plans du nouvel appartement
1'00'57'	Zoom avant (lent)	professeur	Seul dans le salon, voix off de Mme Brumonti au téléphone. Transition avec scène suivante : flash-back, zoom arrière sur la salo,
1'23'50'	Zoom avant (lent)	professeur	Il quitte l'appartement
1'51'10'	Zoom arrière (lent) + panoramique	professeur	Rythme cardiaque qui défile sur des rubans

13- L'innocent (L'innocente), 1976

0'20'	Zoom avant	Livre L'innocent	Ouverture du film : adaptation du roman Zoom arrière, une main entre dans le cadre pour tourner les pages
2'25'	Zoom arrière		Salle d'escrime

8'11'	Zoom avant	Tullio	Revient dans la salle d'escrime
19'05'	Zoom avant (lent)	D'Arborio	Regard de Guliana sur lui
22'43'	Zoom arrière (lent) + panoramique		Chanteuse + spectateurs dans la salle
24'25'	Zoom avant (lent)	D'Arborio	Regard sur Guliana (elle tourne la tête et le voit)
25'20'	Zoom arrière		Main sur l'épaule : Tullio apparaît progressivement dans le champ derrière Guliana
37'25'	Zoom avant	Tullio et Filippo	escrime
38'37'	Zoom avant	Tullio	Regarde Filippo quitter la douche
46'58'	Zoom avant	Tullio et Guliana	Entrée dans la villa, il enlève son voile
1'01'30'	Zoom avant (rapide)	Guliana	Entend frapper à la porte : croit voir Arborio
1'04'10'	Zoom avant	Tullio	Avec sa mère, parle de la fausse couche de Guliana
1'21'45'	Zoom arrière	Portrait d'Arborio	Puis zoom avant dans le plan suivant sur tribune annonçant sa mort
1'27'10'	Zoom avant	Tullio	Attend la naissance de l'enfant
1'34'19'	Zoom arrière	Guliana	Regarde le bébé
1'40'10'	Zoom avant	nourrice	Porte s'ouvre et Tullio apparaît dans le miroir (sur le point de commettre un meurtre)
1'42'55'	Zoom avant	enfant	Bébé posé sur le rebord de la fenêtre par Tullio (chant de Noël)
1'43'20'	Zoom avant	Tullio	Assis dans le fauteuil
1'46'15'	Zoom avant	Guliana	Empêche Tullio d'entrer dans la chambre
1'47'40'	Zoom avant	Guliana et Tullio	
1'59'10'	Zoom avant	pistolet	Tullio prend l'arme dans le tiroir

Filmographie

Les amants diaboliques (Ossessionne), 1942

Gino, un jeune chômeur, trouve du travail dans une station-service près de Ferrare. Le patron est un brave homme marié à Giovanna, dont Gino ne tarde pas à faire sa maîtresse. Ils projettent de fuir ensemble, mais Giovanna reste auprès de son mari. Gino retrouve Giovanna et son mari plus tard, et la passion aidant, les deux amants camouflent le meurtre du mari en un accident de la route.

Industrie Cinématographie Italienne

Nationalité : italienne

Durée : 140mn

Scénario : Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Alberto Moravia (non crédité), Gianni Puccini, Antonio Pietrangeli (non crédité), d'après le roman de James M. Cain *Le facteur sonne toujours deux fois* (non crédité)

Musique : Giuseppe Rosati, Georges Bizet (*L'Amour est enfant de Bohême* de *Carmen*, *Je crois l'entendre encore* des *Pêcheurs de perles*) et Giuseppe Verdi (extraits de *la Traviata* et *Rigoletto*), sous la direction de Fernando Previtali

Directeur de la photographie : Domenico Scala, Aldo Tonti

Avec : Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan De Landa

La Terre tremble (La terra trema), 1948

Toni, fils aîné d'une famille de pêcheurs fort pauvres revient au pays avec des idées nouvelles. Il est amoureux de Nedda mais les parents de la jeune fille, d'une classe plus aisée, refusent cet amour. Toni décide alors de monter lui-même sa propre entreprise.

Universalialia (Rome)

Nationalité : italienne

Durée : 165mn

Scénario : Luchino Visconti et Antonio Pietrangeli, d'après le roman de Giovanni Verga

Musique : arrangements de Willy Ferrero et Luchino Visconti

Directeur de la photographie : Aldo Graziati

Avec : Antonio Arcidiacono, Giuseppe Arcidiacono, Rosario Galvagno (aucun acteur n'est cité au générique)

Bellissima, 1951

Un concours est organisé à Cinecitta pour trouver une enfant qui pourrait être l'héroïne du nouveau film de Blasetti. Maddalena se présente avec sa fille Maria. Le naturel de Maria retient l'attention du jury qui la sélectionne pour la finale. Maddalena comprend dès lors que les recommandations seront importantes. Aussi n'hésite-t-elle pas à payer Annovazi (avec de l'argent économisé par son mari pour acheter un appartement), pour obtenir son appui.

Salvo D'angelo per la Bellissima Film

Nationalité : italienne

Durée : 110mn

Scénario : Cesare Zavattini

Musique : Franco Mannino, d'après des thèmes de *L'Elixir d'amour* de Donizetti

Directeur de la photographie : Piero Portalupi, Paul Ronald

Avec : Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli

Senso, 1954

En 1866, la Vénétie est sous le joug de l'occupant autrichien. La comtesse Livia Serpieri est de ceux qui s'opposent avec vigueur à cette mainmise étrangère. Jusqu'au jour où elle s'éprend violemment d'un jeune lieutenant autrichien, Franz Mahler. Elle va trahir son pays pour cette relation adultère.

Lux Film

Nationalité : italienne

Durée : 115mn

Scénario : Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi, Giorgio Bassani, Carlo Alianello, Tennessee Williams, Paul Bowles, Luchino Visconti, d'après le roman *Senso* de Camillo Boito

Musique : Giuseppe Verdi (Le trouvère), Bruckner (Symphonie n°7 en mi majeur)

Directeur de la photographie : Aldo Graziati puis Robert Krasker

Avec : Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti

Nuits blanches (Le notti bianche), 1957

Mario, jeune employé de banque, rencontre Natalia un soir au bord d'un canal. Le comportement de la jeune fille l'intrigue. Il revient, la retrouve et découvre bientôt qu'elle attend l'homme qu'elle aime qui lui a donné rendez-vous un an auparavant au bord du canal. Mario va tenter et presque réussir à se substituer à cet amour qui lui semble désormais improbable.

Franco Cristaldi

Nationalité : franco-italien

Durée : 97mn

Scénario : Suso Cecchi D'Amico et Luchino Visconti, d'après un roman de Fiodor Dostoïevski

Musique : Nino Rota

Directeur de la photographie : Giuseppe Rotunno

Avec : Marcello Mastroianni, Jean Marais, Maria Schell

Rocco et ses frères (Rocco e i suoi fratelli), 1960

Fuyant la misère, Rosaria et ses quatre fils quittent l'Italie du Sud pour Milan où vit déjà l'aîné Vincenzo. Chacun tente de s'en sortir à sa façon. Mais l'harmonie familiale est rapidement brisée : Rocco et Simone sont tous les deux amoureux d'une jeune prostituée, Nadia.

Goffredo Lombardo

Nationalité : italienne

Durée : 192mn

Scénario : Luchino Visconti et Vasco Pratolini sur un sujet de Suso Cecchi d'Amico, d'après un extrait du roman *Il ponte ella Ghisolfa* de Giovanni Testori

Musique : Nino Rota

Directeur de la photographie : Giuseppe Rotunno

Avec : Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Claudia Cardinale,

Le Guépard (Il Gattopardo), 1963

En 1860, tandis que la Sicile est submergée par les bouleversements de Garibaldi et de ses Chemises Rouges, le prince Salina se rend avec toute sa famille dans sa résidence de Donnafugata. Prévoyant le déclin de l'aristocratie, ce dernier accepte une mésalliance et marie son neveu Tancredi à la fille du maire de la ville, représentant la classe montante.

Titanus

Nationalité : italienne

Durée : 205mn

Scénario : Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Mediolo, Massimo Franciosa et Luchino Visconti, d'après le roman de Giuseppe di Lampedusa

Musique : Nino Rota

Directeur de la photographie : Giuseppe Rotunno

Avec : Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale, Paolo Stoppa

Sandra (Vaghe Stelle dell'Orsa), 1965

De retour à Volterra, sa ville natale de Toscane, Sandra, une riche héritière, veut rendre hommage à son père, mort dans le camp de concentration d'Auschwitz. Son mari, un Américain, découvre que Sandra et son frère Gianni ont un secret.

Franco Cristaldi

Nationalité : italienne

Durée : 105mn

Scénario : Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli et Luchino Visconti

Directeur de la photographie : Armando Nannuzzi

Avec : Claudia Cardinale, Jean Sorel, Michael Craig

L'étranger (Lo Straniero), 1967

Alger, 1935. Un modeste employé, Meursault, enterre sa mère sans manifester le moindre sentiment. Le lendemain, il se lie avec une jeune collègue, Marie, puis reprend sa vie de toujours, monotone, qu'un voisin, Raymond vient perturber. Meursault, comme plongé dans un sentiment d'indifférence, repousse Marie qui lui demande de l'épouser, de même qu'il refuse une promotion dans son travail. Un dimanche, sur une plage, il tue un Arabe, qui semblait harceler Raymond depuis plusieurs jours.

Dino de Laurentiis

Nationalité : italienne

Durée : 110mn

Scénario : Luchino Visconti, Georges Conchon, Suso Cecchi D'Amico, Emmanuel Roblès, d'après le roman d'Albert Camus

Musique : Piero Piccioni

Directeur de la photographie : Giuseppe Rotunno

Avec : Marcello Mastroianni, Anna Karina, Bertrand Blier

Les Damnés (La Caduta degli Dei), 1969

1933. La montée du nazisme inquiète la puissante famille d'industriels von Essenbeck. Le vieux baron Joachim est assassiné. On soupçonne Herbert Thalman, qui doit fuir. Friedrich devient le patron des aciéries. Mais un cousin officier S.S. incite l'industriel à fabriquer de l'armement.

Nationalité : germano-italien

Durée : 150mn

Scénario : Luchino Visconti, Nicola Badalucco, Enrico Mediolo

Musique : Maurice Jarre

Directeur de la photographie : Armando Nannuzzi, Pasqualino De Santis

Avec : Dirk Bogarde, Helmut Berger, Ingrid Thulin, Helmut Griem, Umberto Orsini, Charlotte Rampling

Mort à Venise (Morte a Venezia), 1970

Gustav Aschenbach, compositeur allemand vieillissant, arrive à l'hôtel des Bains au Lido, à Venise, pour se reposer un été. Une famille polonaise s'installe dans le même hôtel. La beauté du fils, Tadzio, adolescent androgyne, fascine Aschenbach qui cherche sans cesse à le rencontrer et ne parvient plus à quitter Venise.

Alfa Cinematografica

Nationalité : Italien

Durée : 130mn

Scénario : Luchino Visconti et Nicola Badalucco, d'après le roman de Thomas Mann.

Musique : Gustav Mahler. Extraits des 3ème et 5ème Symphonies (en particulier l'*Adagietto* de la 5ème). Orchestre dirigé par Franco Mannino. Et extraits de Moussorgsky et Beethoven

Directeur de la photographie : Pasquale De Santis

Avec : Dirk Bogarde Silvana Mangano Björn Andresen Romolo Valli Nora Ricci Mark Burns Marisa Berenson

Louis II de Bavière (Ludwig II), 1972

En 1864, Louis II de Bavière est couronné roi. Il n'a que 19 ans et ne s'intéresse guère à la politique, préférant la musique et la littérature. La même année, il fait la connaissance de son idole, Richard Wagner, et décide de subvenir à ses besoins. Bien

que son pays soit en guerre contre la Prusse, Louis II se désintéresse totalement du sujet, préférant courtiser sa cousine l'impératrice d'Autriche, puis abandonné par elle, tourmenté par son homosexualité, il deviendra fou et en mourra.

Dieter Geissler, Ugo Santalucia

Nationalité : franco-germano-italien

Durée : 245mn

Scénario : Luchino Visconti, Enrico Medioli, Suso Cecchi D'Amico

Musique : extraits de *Lohengrin*, *Tristan et Isolde*, *Tannhäuser* de Wagner, et *Scènes d'enfants* de Robert Schumann

Directeur de la photographie : Armando Nannuzzi

Avec : Helmut Berger, Romy Schneider, Helmut Griem, Umberto Orsini, Silvana Mangano, Trevor Howard

Violence et passion (Gruppo di famiglia in un interno), 1975

Un vieux professeur, vivant seul dans sa maison romaine remplie de livres d'art, de tableaux et de souvenirs, est dérangé par l'intrusion de Bianca Brumonti, une comtesse qui insiste pour louer le deuxième étage de sa maison, afin d'y loger son étrange tribu : sa fille Lietta, Stefano, le fiancé de cette dernière ainsi qu'un gigolo, Konrad. A titre de loyer, elle lui offre un tableau, une pièce unique qui manque à sa collection. Dès lors, sa vie se trouve bouleversée par l'irruption de cette famille extravagante dont tous les codes moraux sont renversés.

Roscuni Films

Nationalité : italienne

Durée : 120mn

Scénario : Enrico Medioli, Suso Cechi D'Amico et Luchino Visconti

Musique : Fra,co Mannino ainsi que des extraits d'oeuvres de Mozart (Symphonie concertante pour violon et alto, K. 364 et *Vorrei spiegarvi*, K. 418)

Directeur de la photographie : Pasqualino De Santis

Avec : Burt Lancaster, Helmut Berger, Silvana Mangano

L'innocent (L'innocente), 1976

Tullio Hermil est un homme froid, égoïste et psychotique. Marié, il vit une relation sulfureuse et tumultueuse avec sa maîtresse, Teresa. Sa femme, Giuliana, est au courant, et supporte en silence ces affronts perpétuels, jusqu'au jour où elle rencontre un écrivain à succès. À la suite d'une nuit avec lui, elle se retrouve enceinte. Tullio va tout faire pour se débarrasser de l'enfant.

Giovanni Bertolucci

Nationalité : italienne

Durée : 128mn

Scénario : Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli et Luchino Visconti, d'après le roman de Gabriele D'Annunzio *L'intrus*

Musique : Franco Mannino

Directeur de la photographie : Pasqualino De Santis

Avec : Giancarlo Giannini, Laura Antonelli, Jennifer O'Neill

Bibliographie

Ouvrages sur Luchino Visconti :

- BADALUCCO Nicola, *Les Damnés*, Paris, L'avant-Scène, 2001
- BACON Henry, *Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge, University press, 1998
- BANTCHEVA Denitza (dirigé par), *Cinémaction, Visconti dans la lumière du temps*, Condé-sur-Noireau: Corlet Publications, 2008
- COLOMBANI Florence, *Proust-Visconti, Histoire d'une affinité élective*, Paris, Editions Philippe Rey, 2006
- DARBELLAY Laurent, *Luchino Visconti et la peinture : les effets picturaux de l'image cinématographique*, Genève, MetisPresses, 2011
- ISHAGHPOUR Youssef, *Visconti, Le sens et l'image*, Paris, Editions de la Différence, 2006

- KAISSI Alia, La décadence chez Visconti, typologie des formes et des sujets, Sarrebruck, Editions universitaires européennes, 2002
- KRAVANJA Peter, Visconti, lecteur de Proust, Rome, Portaparole, 2005
- LAGNY Michèle, Luchino Visconti: vérités d'une légende, Paris, Durante, BIFI, 2002
- LAGNY Michèle, sous la direction de, Visconti : Classicisme et subversion, Paris : Publ. de la Sorbonne Nouvelle, 1990
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, Les images du temps dans « Vague Stelle dell'Orsa » de Luchino Visconti, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995
- NOWELL-SMITH Geoffrey, Luchino Visconti, London : BFI, cop. 2003
- SCHIFANO Laurence, Luchino Visconti, Les feux de la passion,

Paris, Perrin, 1987

Articles :

- LE CAIN Maximilian « Visconti's Cinema of Twilight »

<http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/visconti/> Décembre 2001

Romans :

Le Guépard, Guiseppe Tomasi Di Lampedusa, traduit de l'italien par

Fanette Pézard

Editions du Seuil, 1958

Il Gattopardo

La mort à Venise, Thomas Mann, Traduction Axel Nesme et Edoardo

Costadura

Der Tod in Venedig

Ouvrages généraux :

- DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985

- KANT, *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alain Renault, Paris, Aubier, 1995

- SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit en français par A. Burdeau, Paris, PUF, 2004