

A movie poster for 'Death in Venice'. The background is a textured teal color. A large, semi-transparent image of a man with dark, wavy hair and a serious expression is centered. He is wearing a white shirt with thick black horizontal stripes. In the foreground, there is a dark silhouette of a man wearing a bowler hat. The title 'Death in Venice' is written in a stylized, orange, serif font across the silhouette. Below the title, the names 'DIRK BOGARDE' and 'BJÖRN ANDRÉSEN' are printed in white, bold, sans-serif capital letters.

directed by
LUCHINO
VISCONTI
from the novel by
THOMAS
MANN

Death in
VENICE

DIRK BOGARDE
BJÖRN ANDRÉSEN

Mort à Venise

Luchino Visconti (1971)

Générique technique

Titre français : *Mort à Venise*
 Titres originaux : *Morte a Venezia* et *Death in Venice*
 Réalisateur : Luchino Visconti
 Assistants réalisateur : Albino Cocco, Paolo Pietrangeli
 Scénario : Luchino Visconti et Nicola Badalucco, adapté de la nouvelle *La Mort à Venise*, de Thomas Mann et également inspiré du roman *Le Docteur Faustus*, de Thomas Mann
 Production : Luchino Visconti
 Producteur associé : Robert Gordon Edwards
 Sociétés de production : Alfa Cinematografica, Production Editions cinématographiques françaises (Paris)
 Société de distribution : Warner Bros
 Directeur de la photographie : Pasquale De Santis
 Musique : Gustav Mahler (symphonie n°3 et *adagietto* de la 5^e symphonie), Modeste Moussorgski (Berceuse), Ludwig van Beethoven (*Pour Élise*) et Franz Lehár (valse de *La Veuve joyeuse*)
 Décors : Ferdinando Scarfiotti
 Costumes : Piero Tosi
 Montage : Ruggero Mastroianni
 Pays d'origine : Italie
 Langue : anglais
 Format : Couleurs - 35 mm
 Durée : 130 minutes
 Tournage : avril-août 1970
 Date de sortie : France : 4 juin 1971
 Genre : Drame

Générique artistique

Dirk Bogarde : le compositeur Gustav von Aschenbach
 Silvana Mangano : la baronne Moes, mère de Tadzio
 Björn Andresen : Tadzio
 Eva Axén : La sœur aînée de Tadzio
 Mark Burns : Alfred
 Marisa Berenson : M^{me} von Aschenbach
 Romolo Valli : le directeur de l'hôtel
 Franco Fabrizi : Le barbier
 Nicoletta Elmi : Une petite fille à table
 Nora Ricci : La gouvernante
 Carole André : Esmeralda
 Sergio Garfagnoli : Jaschu, un jeune polonais
 Bruno Boschetti : L'employé de la gare
 Ciro Cristofaletti : Un employé de l'hôtel
 Masha Predit : Une touriste, qui chante une berceuse russe de Moussorgski sur la plage
 Marco Tulli : L'homme qui s'écroule à la gare et Leslie French, Antonio Appicella, Luigi Battaglia, Dominique Darel

Mort à Venise est l'un des films les plus emblématiques de l'âge d'or du cinéma italien car il l'un de ces films qui semble s'affranchir totalement des codes du cinéma, de la structure narrative traditionnelle. Comme si ces cinéastes avaient le droit d'expérimenter, de réinventer le cinéma, d'imaginer d'autres formes, d'inventer de nouvelles sensations : Fellini, Antonioni, Visconti. Les critiques de l'époque étaient d'accord pour dire qu'ils faisaient parti d'une sorte de triumverat (c'est-à-dire trois personnes qui ont su exercer un pouvoir, une influence). Tout cela est propre à ce que l'on a pu appeler le cinéma moderne. Moderne parce qu'il réinvente le cinéma, il fait de nouvelles propositions, il cherche à transcender des sensations qui n'existaient pas auparavant.



En 1971, lorsque le film est présenté, l'Italie est dans ce qu'on appelle une période de miracle économique, de 1958 à 1980. Ce qui ne veut pas dire que l'Italie va bien à tous les niveaux. Il y a beaucoup de choses à dire sur la société à cette époque là, ses mœurs, la corruption ambiante. Visconti lui, est né en 1906, il est le fils du Duc Visconti de Modrone : ce qui est intéressant et paradoxal lorsque l'on apprend que le néoréalisme a été créé par un fils riche de Duc. Le premier chroniqueur sensible au cinéma de la vie quotidienne est un fils de Duc qui a vécu dans la noblesse. Depuis 1906 jusqu'à 1971, il s'est passé énormément de choses en Italie : un bon moyen pour nous de réviser rapidement notre histoire de l'Italie : 1915, Première Guerre Mondiale, 1922, Prise de pouvoir par Mussolini,

1935, les troupes italiennes occupent l'Éthiopie, puis l'Albanie (en 39), Arrestation de Mussolini en 1943, les Alliés débarquent en Sicile en 1943 (juillet), cette année là Visconti réalise le premier film néoréaliste (*Ossessione*), il a 37 ans, la République Fasciste de Salò est présente de 1943 à 1945 (dans le Nord et le Centre de l'Italie), exécution de Mussolini en 45, Proclamation de la République en 1946, Victoire de la Démocratie Chrétienne (aux législatives) en 1948, en 1949 : la Loi Andreotti (contrôle économique et censure exercés par l'Etat), ensuite : Période du Miracle Economique ! Entretiens : Rossellini, De Sica, Antonioni, Fellini, Comencini, Pasolini, Rosi, Risi ont fait le cinéma italien ! Tous des cinéastes ayant « subis », ayant pris quarante ans d'histoire d'Italie en pleine figure avec une succession d'échec, d'humiliations, de revers, de trahisons, tout cela à la vue du monde entier... Tout cela va obligatoirement générer au niveau de l'art quelque chose de forcément intéressant, toutes ces contradictions, humiliations. A un moment donné, il faut pouvoir digérer tout cela et se libérer de tout cela. C'est ce qui va faire la complexité et la richesse du cinéma italien.

Biographie de Luchino Visconti

La jeunesse de Visconti, c'est s'occuper d'une écurie de la propriété de ses parents, c'est aller activement à l'Opéra et au Théâtre. Il fréquentait ce monde là. Sa famille avait une loge attitrée à la Scala (son père était l'un des mécènes). A 29 ans, il tombe amoureux de la belle Irma, issue d'une noble famille. Malheureusement, son père s'oppose au mariage. Ensuite, il se tourne vers les amours masculines. Horst P. Horst fut l'un de ses premiers amants. Célèbre photographe de mode (américain d'origine allemande, à Vogue). A 30

ans, sa vie va véritablement changer : il travaille à Paris au côté de Jean Renoir (c'est Coco Chanel qui le présente). Il est assistant à la réalisation et il participe au choix des costumes pour *Les Bas Fonds* et *Partie de Campagne*. Et c'est cette année là, en 1936, que Visconti va changer de vision vis-à-vis du monde qui l'environne (de la société) : il rencontre des réfugiés italiens, militants de gauche : ses convictions politiques changent radicalement. Il va rencontrer des jeunes intellectuels, des critiques de cinéma. Ca y est, Visconti rêve à un cinéma réaliste qui serait l'opposé de ce qui se propose en Italie à cette époque là. S'il n'y avait pas eu tout ce cheminement, Visconti ne serait peut-être même pas réalisateur. Encore moins réalisateur précurseur d'un cinéma social et réaliste à l'italienne. Il veut raconter la vie et les drames quotidiens du peuple à l'opposé du cinéma des téléphones blancs (*cinema dei telefoni bianchi*), comédies mièvres, niaises, édulcorées.



En 1942, Visconti cherche à être en rupture et se bat pour faire un cinéma différent (il réalise une adaptation du *Facteur sonne toujours deux fois*). Etre en rupture et faire un cinéma différent, c'est exactement le cas en 1971, sauf qu'entre-temps Visconti a changé de façon de penser, de style, de vision par rapport à la société mais aussi par rapport au cinéma, mais il garde en lui cette volonté de singularité qui fera aussi son prestige,

sa force de metteur en scène. Parallèlement, Visconti monte des créations théâtrales, des opéras (son rêve de toute une vie), il dirigera même Maria Callas en 1955.

Parmi ses plus grands films, *Senso*, *Rocco et ses frères*, *le Guépard*, *Les Damnés...* Avant *Mort à Venise*, il y a 10 films tournés entre ses 36 ans et ses 65 ans (il tourna son dernier film à 69 ans).

La passion comme désordre

L'action du film se situe en 1911, à Venise. A l'origine, un livre de Thomas Mann, grand romancier allemand (mort en 1955), le livre s'intitule *La Mort à Venise*, qui est en fait une nouvelle d'une centaine de pages. Les deux premiers chapitres du livre sont consacrés à une réflexion autour du personnage principal, à sa façon de pensée, d'agir. Aschenbach à l'origine, est un romancier, pas un musicien. Néanmoins, selon Visconti, Thomas Mann se serait inspiré de la vie du compositeur Gustav Mahler pour écrire et construire son personnage. C'est frappant comme Thomas Mann arrive à mettre beaucoup de lui-même dans son personnage, c'est clairement une mise en abîme de son œuvre, de son parcours, de ses propres tourments. Ce qui m'a le plus séduit dans ces deux premiers chapitres du livre (le 3^e correspondant au récit de cet homme qui part pour Venise) qui sont sans doute ses pages les plus denses mais aussi les plus passionnantes, ce sont ses questionnements autour de l'art en général. Je vous en fais part : « *Pour qu'une œuvre de haute intellectualité agisse immédiatement et profondément sur le grand public, il faut qu'il y ait secrète parenté - voire identité - entre le destin personnel de l'auteur et le destin anonyme de sa génération.* » Ce n'est pas anodin si je choisis d'extraire ces mots puisqu'ils font référence à la fois au film, à

Aschenbach, à Visconti, à l'art en général. Ou bien « *La vie, la richesse des formes d'art qui parlent aux sens sans engager l'esprit, captivent la masse bourgeoise, mais la jeunesse passionnée et absolue ne s'attache qu'au problématique, et Aschenbach, autant que nul autre adolescent, avait été absolu et problématique.* » Son personnage est donc un intellectuel qui souhaite plus s'adresser à l'esprit qu'aux sens. C'est intéressant lorsque l'on sait qu'Aschenbach passe son temps à intellectualiser sur l'art, la réalité, le talent, la musique, la vie et que la rencontre avec Tadzio procure en lui finalement un séisme puis un sentiment de trouble qui perturbe aussi sa façon de penser. Sensations nouvelles qui sont impossibles à intellectualiser puisque c'est absolument nouveau, il faudra simplement les vivre, s'en enivrer, s'en délecter, ne pas chercher à les problématiser mais simplement les recevoir, s'intéresser à la qualité de ce mystérieux échange sans essayer de les intellectualiser puisque Aschenbach, au final, n'a pas les outils pour cerner ce qui lui arrive.

On a au final un personnage qui est en contraction intellectuelle avec ce qu'il ressent. Cette rencontre change profondément notre personnage. Il y a de très belles séquences où l'on voit Aschenbach se laisser aller à l'épanouissement (chaque regard, chaque échange avec Tadzio lui procure quelque chose de fort, d'intense). Thomas Mann explique que les grands maîtres de l'art cherchent justement à s'éloigner du savoir, de la réflexion, de l'engagement. Faire appel aux sens est plus noble, plus mature, plus méritant. Comment émouvoir les gens sans passer par la réflexion intellectuelle. On peut dire que d'une certaine façon, Visconti peut être considéré comme un disciple de Thomas Mann, pas d'Aschenbach : un artiste devenu un maître qui dit non au savoir, l'écarte, le dépasse, tête haute. Visconti ne cherche pas à

intellectualiser les choses, ne cherche pas à faire un film documentaire sur le Venise de 1911, très peu d'indications concernant le Venise à part des éléments formels qui apparaissent plus proche du fantasme, d'un imaginaire, d'une pensée picturale (costumes, ombrelles, couleurs...) qui sont certes inspirés de la réalité historique (comme le grand hôtel) mais qui sont là pour œuvrer à une sensation générale, à une impression, sans didactisme. Pas non plus de réflexion politique, ou de militantisme. La réflexion est uniquement spirituelle et sensorielle même si elle ravive en nous quelque chose d'essentiel concernant notre propre vie, nos propres désirs, notre regard sur notre parcours, sur le temps. Tout cela n'est pas verbalisé, n'est pas oral, n'est pas surligné grâce à des échanges entre des personnages ou une voix off, comme cela a pu l'être avec des films comme *le Guépard* ou *les Damnés* qui n'en reste pas moins des chefs d'œuvres.

« *Rien n'est inventé, le voyageur dans le cimetière de Munich, le sombre bateau pour venir de l'île de Pola, le vieux dandy, le gondolier suspect, Tadzio et sa famille, le départ manqué à cause des bagages égarés, le choléra, l'employé du bureau de voyages qui avoua la vérité, le saltimbanque méchant, que sais-je... Tout était vrai. L'histoire est essentiellement une histoire de mort, mort considérée comme une force de séduction et d'immortalité, une histoire sur le désir de la mort.* » Cependant le problème qui intéressait surtout Thomas Mann était celui de l'ambiguïté de l'artiste, la tragédie de la maîtrise de son Art. La passion comme désordre et dégradation était le vrai sujet de cette fiction. « *Ce que je voulais raconter à l'origine n'avait rien d'homosexuel ; c'était l'histoire du dernier amour de Goethe à soixante-dix ans, pour Ulrike von Levetzow, une jeune fille de Marienbad : une histoire méchante, belle, grotesque, dérangeante qui est devenue La*

Mort à Venise. À cela s'est ajoutée l'expérience de ce voyage lyrique et personnel qui m'a décidé à pousser les choses à l'extrême en introduisant le thème de l'amour interdit. Le fait érotique est ici une aventure anti-bourgeoise, à la fois sensuelle et spirituelle. »

Comme vous avez pu le remarquer, le film a très peu de dialogues. Ce qui est assez exceptionnel dans le cinéma italien. Il fait l'économie des mots. La sensation naît, non pas de ce qui est dit, mais de ce qui est suggéré. Il y a la musique évidemment qui est extrêmement puissante, il y a les regards, les différentes actions, les différents tableaux. Le film est un grand foyer d'émotions suggérées, un ensemble de sensations où les dialogues n'ont quasiment pas de pouvoir, pas de relief...

La structure

Le film a une structure en 4 parties de 30mn chacune. Première partie : arrivée du personnage à Venise, réflexions sur l'art, le talent, la musique. Deuxième partie : découverte de Tadzio, exploration de son propre désir, il découvre une autre part de lui-même, un sentiment mystérieux qui le ronge de l'intérieur et sur lequel il n'arrive pas encore à mettre un nom. Troisième partie : le faux départ, le retour, l'épanouissement d'Aschenbach et quatrième partie : agonie et mort. La 4^e partie, c'est le coup de grâce de la souffrance de toute une vie.

La première partie permet de découvrir notre personnage principal dès son arrivée dans Venise, le comprendre, réfléchir au temps, à la beauté, à la réalité, à l'art. Le film, avant de s'ouvrir sur la première image propose un générique avec des inscriptions sur fond noir et une composition musicale, très belle, très intense. Le spectateur est plongé dans le noir complet, mais dans une position de spectateur avide, prêt à recevoir.

UIA – Cycle cinéma italien – Séance du 4 Février 2019

Nous ne sommes sollicités que par la musique et notre propre imaginaire. Nous sommes contraints, si je puis dire, à ressentir sans image. Il s'agit d'une phase de transition, de désensibilisation de notre réalité et d'une phase d'accompagnement vers une autre réalité, une autre temporalité. La musique suffit, en l'espace de quelques minutes, à nous métamorphoser.

Visconti a la délicatesse de passer par une sorte de fondu qui nous permet d'entraîner une nouvelle réalité, un nouveau monde, comme si un brouillard se désépaississait petit à petit, progressivement, sous nos yeux. Ainsi, le jour se lève, tout cela n'était que nuit, au final. Aucune rupture franche entre ce générique et la première séquence. On ne peut pas ne pas penser à Turner ou à un tableau impressionniste.



- Ce qui est intéressant lorsque l'on sait que Turner est justement devenu le peintre que l'on connaît, c'est à dire un peintre de l'imaginaire, un peintre proche de l'abstraction lyrique après un voyage décisif en Italie. - On découvrira plus tard

de véritables plans dignes de tableaux impressionnistes. Visconti cherche à rivaliser avec d'autres formes artistiques. Il les intègre presque « viscéralement » dans la chair esthétique du film. Très vite, on découvre notre personnage dans un environnement très cinématographique, un festival de vie et de chapeaux, puis deux personnages typiques de la comédie italienne, tout sauf naturaliste ou réaliste : l'homme hyper expressif et grimaçant qui paraît tout droit sorti d'un film de Fellini comme *Et Vogue le Navire* ou *Satyricon*. Le rameur entêté qui prend des décisions à la place d'Aschenbach.



On rentre de plain pied dans un autre monde, entre le cauchemar et le rêve, avec ses créatures,

ses couleurs, ses sonorités. Quand au jeu de Dirk Bogarde (que vous avez pu voir chez Joseph Losey ou Fassbinder), si vous remarquez bien, il n'est pas tant si différent que les autres personnages. Il paraît perturbé par tout ce qui est humain et tout ce qui n'est pas lui. Chaque contact, chaque rencontre est mal vécue : un serveur qui parle du sirocco, un gondolier impoli, un petit homme criard. A aucun moment Dirk Bogarde ne respire la philanthropie, l'amour pour son prochain, aucun acte de générosité, de bienveillance (sauf évidemment plus tard pour Tadzio). Quant à son jeu, il est intéressant de noter qu'il ne cherche à aucun moment à être naturaliste, réaliste. Le jeu de Bogarde est volontairement immodéré, exagéré, excessif parfois, mais à aucun moment cette tonalité de jeu ne remet en cause notre identification ou notre attachement pour ce personnage complexe. Cette proposition de jeu est proche de l'opéra, du théâtre. Bogarde est dans une atmosphère tellement artificielle, dans une proposition cinématographique tellement nouvelle et habitée par une ambiance mystérieuse et puissante à la fois, que son jeu ne peut à aucun moment dénoté, ou dénaturé de tout cela.

La deuxième partie coïncide avec l'arrivée du jeune homme, l'observation de celui-ci et la découverte de son propre désir. La passion comme désordre et dégradation. Vous avez ce plan fabuleux (d'apparence très simple) où Bogarde découvre d'abord les membres, un à un de la famille qui se trouve dans le grand salon jusqu'à arriver au personnage de Tadzio. Il s'arrête de regarder pour reprendre la lecture de son journal puis observe à nouveau car entre temps, il croit avoir déjà descélé une bribe de sentiment de désir en lui qu'il essaie de comprendre, d'analyser de l'intérieur, tout cela dure quelques secondes. Le jeu n'est jamais naturaliste mais toujours très précis, très juste.

Découvrir son propre désir pour un jeune homme, le dérange, le perturbe au début mais il va petit à petit s'en accommoder, il va dompter ce désir qui finalement, pour Aschenbach ne lui apparaîtra pas si dangereux, ni amoral (même si complètement anti-bourgeois), tant qu'il ne reste que du désir. Au début, on sent que le personnage a du mal à accepter ce désir, ce sentiment d'attraction qui finira par être formaliser en tant qu'amour. Au début, Dirk Bogarde joue la culpabilité, le malaise, et un questionnement permanent concernant cet étrange sentiment que d'aimer ce garçon. Au final, ce désir ne lui paraît pas si désagréable, ni honteux. Toute cette partie met en scène ces tourments, ces réflexions, ces ambivalences. L'observation devient un rituel, s'asseoir à la même place tous les jours et observer. Et attendre le regard. Le regard qui fera dire peut-être « je vous aime », « vous me troublez »...

La plage, c'est le lieu social par excellence, le lieu des corps. Visconti a compris qu'il fallait se servir de ce lieu comme d'un dispositif dramatique, une scène. Le lieu de la « désinhibition », le lieu des regards... Après l'exploration et la découverte du désir, il y aura le retour à l'hôtel et un homme travaillé par ce désir, cette cristallisation. Il ne peut plus travailler. Ensuite les problèmes de santé se mêlent aux problèmes de désir, de la morale aussi. Visconti filme les troubles ressentis par Aschenbach, ils sont très impudiques et fascinants à la fois.

La musique

On ne peut pas parler de *Mort à Venise* sans évoquer la musique. La musique permet de mettre à nu à la fois ce qui se passe au niveau des tourments intérieurs du personnage mais elle offre également une puissance, une magnificence, qui permet de mettre en relief le

moindre détail du film. Chaque détail est transcendé par la musique du film, la musique de Mahler a aussi cette particularité de vous envelopper, d'entrer dans votre propre conscience de spectateur et de vous relier directement émotionnellement au film. Vous avez une ambiance de tragédie sombre et morbide portée par Mahler dès le début du film avec l'Adagietto de la 5^e symphonie. Un Adagietto, c'est un morceau lent, de courte durée, de caractère intimiste. Quand il arrive à Venise, Aschenbach est déjà voué à la destruction. La musique de Mahler rend compte finalement de la dissolution d'Aschenbach (non de la débauche) avec ses vastes et tortueuses spirales architectoniques et ses douloureux déchirements rythmiques. Il faut savoir que Mahler avait écrit cette symphonie peu de temps après avoir été confronté à la mort (une très grave hémorragie qui avait failli lui être fatale). Plus rien n'est comme avant, un changement radical dans son style, dans sa narration musicale s'imposait alors. La marche funèbre ("*Trauermarsch*") qui ouvre l'œuvre est donc sa propre marche, résignée, vers la mort. Le morceau au piano de Beethoven, *Pour Elise* permet de traverser le temps et d'invoquer un épisode de la vie d'Aschenbach. Il le tire du présent, comme par magie, pour lui faire revivre une période de son existence, un épisode de sa vie. Chez Visconti la musique a un pouvoir au sein même du récit. Le personnage replonge dans ses souvenirs et nous y embarque grâce à un simple morceau joué au piano. Avec cette musique, nous sommes à la fois dépendant des troubles vécus par le personnage et de son évolution au sein même du récit comme si Visconti nous prenait en otage par la seule puissance sensorielle de la musique qui semble être générée par la conscience même du personnage. Chez Visconti, la musique est une force un peu divine, elle a ce pouvoir proche de l'omniscience, elle sait tout,

dirige tout, peut tout traduire, et même manipuler ses personnages.

L'homme conscience d'Aschenbach

Il y a un personnage très intéressant, qui pour moi, est essentiel. C'est le personnage d'Alfred (joué par Mark Burns). Sans détour, on peut dire qu'il est l'incarnation de sa propre conscience. Je parle de celle d'Aschenbach. Il va ainsi pouvoir dialoguer avec lui - même sur différents sujets : la honte, la médiocrité, l'art. Il apparaît dans des scènes en flashbacks qui apparaissent par bribes. Ce personnage est une trouvaille incroyable, sa seule présence permet de retraduire les problèmes de conscience du personnage principal rendus compte grâce à des scènes de dialogues.



Cette seule présence peut suffire à le faire parler : l'histoire du sablier par exemple, « nous ne réalisons la chute du sable que lorsqu'elle touche à sa 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. ». Plus tard : « Bien souvent, je pense que l'artiste est un chasseur œuvrant dans l'obscurité. Il ignore son but ou s'il a réussi à l'atteindre. Ne comptons pas sur la vie pour éclairer notre doute il aider notre effort. Pureté et beauté sont filles de notre

cerveau. » L'autre répond : « La beauté nous frappe par le truchement des sens, rien que des sens ». « Les sens ne sauraient être la voie qui mène à l'esprit. Seule une parfaite maîtrise des sens permet de se hausser jusqu'à la sagesse, la vérité et la dignité humaine ». « Le génie est un don divin, non. Il est une calamité divine. Une flambée malsaine de nos dons naturels. » « Je repousse l'idée de l'art démoniaque. » « Le mal est une nécessité. C'est lui le suc nourricier du génie. » « L'artiste ne saurait être ambigu. » « L'art est ambigu et la musique est le plus ambigu de tous les arts. Un paradis de complexités où toi tu te vautres comme un veau dans un champ de trèfles. » Plus tard encore : « tu es celui qui évites, qui répugnes, qui garde ses distances, tu fuis tout contact direct et franc. Tout faux pas est une déchéance entraînant une souillure indélébile. Sais-tu tout ce qui git au fond du courant : la médiocrité. » Au contact d'Alfred, la conscience est révélée, verbalisée, proférée, elle est offerte au spectateur sans aucune pudeur. C'est ainsi le meilleur moyen de mettre en scène et de mettre à nu les doutes du personnage principal. Elle est complémentaire au pouvoir de la musique qui a le don de retraduire la complexité morale des tourments du personnage, d'une manière sensorielle.

Le regard du garçon

Le film met en scène de nombreux échanges de regards entre un homme et un autre homme entrecoupés de scènes qui sont sensées construire, produire un élan, une énergie, un socle, un appel d'air vers ces fameux plans de regards. Je n'ai jamais vu un film qui nous rend autant complice de ce genre d'intimité en jouant simplement sur les regards, plus qu'une scène d'amour, de sexe ou de baisers échangés. Plus qu'une complicité, on rentre dans une intimité. Je n'ai jamais vu un film avec autant de plans de regards croisés. J'en ai compté 24 du premier regard échangé dans l'hôtel qui est le regard qui fait naître ce sentiment de plaisir, de désir, de passion, au regard de Tadzio touché au niveau du front par la main de Bogarde avant le final dans le Venise meurtri. Un regard qui rend concrètement malade, un regard, un seul regard capable de faire plonger un être humain dans le manque, le désir, l'envoûtement.

Le premier regard est un regard mystérieux, parfaitement mis en scène : le jeune homme se trouve dans la lumière, habillé de blanc, dissocié du reste de sa famille, dissocié du

reste des autres êtres, des jeunes employés, véritables piliers, colonnes habillées de noires qui se fondent dans le décor. Les regards de ces employés d'hôtel sont d'une vacuité sidérante, totalement amorphes, sans vie, vide moralement et intellectuellement. Des regards éteints. On pourrait dire que le temps s'est arrêté mais ce serait trop simple. Ce regard dure seulement deux secondes, de la 28^{ème} et 43^e seconde à la 28^{ème} et 45^e secondes. Le plan est parfaitement composé, l'enfant est au centre, au centre de notre attention à nous, spectateur, malgré tout sidéré par l'action de ce jeune homme qui vient dicter à la narration elle-même, au récit elle-même la marche à suivre. Ce regard va générer, précipiter toutes les nouvelles actions de notre personnage principal. Visconti met en scène ce croisement de regard, il le surligne, le magnifie, le considère. On est dans une tonalité, un registre artistique qui privilégie l'expression poétique. Evidemment, ce premier regard est un regard (au vu de la posture du jeune homme) qui est ressenti comme une acceptation d'un jeune homme à accueillir le désir ou disons l'intérêt, la compassion, l'attendrissement d'un autre homme à son égard.



Le 2^e regard (30'12 à 30'17) se situe dans la salle du restaurant de l'hôtel, il frappe par la qualité de la complexité qu'il dégage, il est à la fois le regard interrogateur, le regard lucide, le regard complice, le regard qui a peur. Ce regard soutenu est particulièrement long (5 secondes). Thomas Mann parlait de fait érotique et l'on peut ressentir ici dans cet échange de regards soutenus, une bribe d'érotisme, la naissance d'un désir mystérieux que le jeune homme ne semble pas tout à fait maîtriser. Le plan est coupé par deux fois et l'on retrouve le même regard dans le même dispositif à deux reprises.



Le 5^e regard est encore ambigu, mélange de peur, de droiture, mais toujours aussi puissant, ferme, immuable, résistant.



Le 6^e regard est un gros plan, de profil, qui fait naître un sourire en coin signe de confiance, de complicité, d'accord, de consentement.



Le 7^e regard est masculin, droit, adulte, presque provocateur, il invite, il accélère, il provoque, il soumet. Comme une projection mentale du fantasme d'Aschenbach. Tazio est sorti de l'ascenseur, il s'est tourné vers lui, dans une sorte de danse synchrone d'avec l'ouverture et la fermeture de l'ascenseur. Tazio semble comprendre le pouvoir qu'il a sur cet homme.



Le 9^e regard ne dure que deux secondes mais l'intensité des regards liée à l'approche et à la promiscuité des corps rend cette scène forte. Ils se regardent dans les yeux, aucun défi, aucune condescendance, des regards simples, aimants, confiants.



Le 10^e regard (67'11), à la plage, c'est celle d'une complicité déjà entamée. Mais dans ce plan de Visconti, il y a quelque chose qui dit tout de l'impossibilité de la relation et de la fatalité, de l'inéluctable, de la désillusion, comme si les deux personnages étaient lucides, conscients de cette complicité, cette attirance, sans avenir, sans lendemain.



Les 3 prochains regards semblent être plus érotisant car mélangeant le jeu, l'expression du corps, la complicité, l'entente, la connivence et le regard presque indécent, sensuel, lascif du

jeune homme.



Le regard au piano (70'54) extrêmement féminin, candide, ingénue, pas loin d'appartenir au registre fantastique l'invite à revivre une partie de son passé grâce à une musique évocatrice.



Le regard de nuit (77'24) : les corps se croisent, l'empathie du jeune homme est extrêmement visible.



Le regard de Venise (80'58) : le jeune homme ralentit sa marche pour faire acte de « regard », au loin. Même la distance n'enlève rien à la qualité de cet échange. L'arrêt de l'enfant, la posture, la position, sa durée suffisent

à offrir de la puissance à ce regard lointain.



Les 6 plans suivants mettent en scène le jeune homme et Bogarde lors d'une soirée où un saltimbanque un peu grossier vient provoquer les touristes. Le regard du jeune homme reste très longtemps fixé sur celui d'Aschenbach dans une position très noble, très digne. Lorsque les musiciens jouent près d'eux, ils ne cessent de tourner leur regard vers l'autre comme pour se soutenir, comme pour s'associer, comme en attente d'un miracle qui viendrait les extraire de cette réalité. Ce jeu de regard est presque un défi lancé contre la raison, contre le réel, les deux êtres s'efforçant de vivre leur passion dans un monde imaginaire cloisonné, fermé, hermétique. A nos yeux, la musique semble ne pas contraindre leurs projets et participer presque à leur alliance, mais à leurs yeux, on imagine qu'ils arrivent à faire abstraction de cette réalité et à jouer la passion contre le réel. Les deux hommes sont liés, leur regard est imperturbable. La véritable scène d'amour du film.



L'avant dernier regard (97'22) avant le très beau geste de Bogarde (ce sera la première fois où il touchera Tadzio), l'avant dernier regard n'est plus le regard que l'on a pu apprécier auparavant, il est le regard à la fois social, infantile, gentil, respectable d'un enfant.



Le dernier et 24^e regard présente un gros plan sur le visage de Tadzio : il est touché au niveau de la tête par Aschenbach. Pour Bogarde, c'est la concrétisation d'un désir qui s'opère ici. Ce geste a une importance considérable pour Aschenbach (un peu à l'image de Brialy dans *Le Genou de Claire*, de Rohmer). Ici, Tadzio a perdu la force et la puissance de son regard, il est redevenu enfant, il est dans un contexte différent, il reçoit ici simplement ce geste, qui paraît anodin aux yeux de la famille qui l'entourne. Son regard est redevenu enfant mais il arrive malgré tout à exprimer sa compassion, son amitié, sa complicité. Étrange que ce dernier regard qui n'exprime plus le désir de la même manière. Qui ne joue plus, qui s'abandonne, qui redevient ce qu'il est dans la réalité, un jeune homme de 14 ans.



L'expression d'une pensée

Astruc disait que : « *c'est en explicitant les rapports entre deux êtres, en en dessinant la trace tangible que le cinéma peut se faire véritablement le lieu d'expression d'une pensée* ». On a ici la parfaite concrétisation de cette formule. C'est ça, le cinéma en tant qu'Art, c'est l'expression de rapports entre les êtres, ou entre les êtres et les choses, disait Godard. Ce sont les rapports inconnus et soudain convainquants entre les êtres qui font tout l'intérêt du cinéma. L'important c'est la sensation finale. Ici, chaque regard échangé entre Aschenbach et Tadzio ont une valeur, une puissance, une intensité assez rare. On rentre effectivement dans une intimité qui peut nous rendre à la fois mal à l'aise, interrogateur et fasciné. On peut même avoir le sentiment d'être voyeur à un moment donné. Cet étrange sentiment, nous le percevons comme intime au départ puis nous en comprenons très vite la qualité, la force.

« *J'aimerais penser que l'art n'est pas une affaire d'objets mais de regards. Je ne vous montre pas un objet mais un regard. Mes objets sont simplement là pour vous permettre de comprendre un regard* » disait le penseur Emmanuel Hocquard (1940-2019). Evidemment, Hocquard parlait d'œuvres d'art comme d'un médium entre une pensée (celle de l'artiste) et le spectateur. C'est l'œuvre d'art, effectivement, qui retraduit le regard d'un artiste. Ici, Visconti propose de filmer son propre regard à travers d'autres regards. Pourquoi ne pas œuvrer à filmer des regards pour rendre compte de son propre regard sur le désir et la passion comme désordre et dégradation.

Thomas Aufort, conférence UIA, 4 Février 2019

ANNEXE

Filmographie de Luchino Visconti

- 1943 : *Les Amants diaboliques* (Osessione)
- 1948 : *La Terre tremble* (La Terra trema)
- 1951 : *Bellissima*
- 1954 : *Senso*
- 1957 : *Nuits blanches* (Le notti bianche)
- 1960 : *Rocco et ses frères* (Rocco e i suoi fratelli)
- 1963 : *Le Guépard* (Il Gattopardo)
- 1965 : *Sandra* (Vaghe stelle dell'Orsa)
- 1967 : *L'Étranger* (Lo straniero)
- 1969 : *Les Damnés* (La Caduta degli Dei)
- 1971 : *Mort à Venise* (Morte a Venezia)
- 1973 : *Ludwig ou le Crépuscule des dieux* (Ludwig)
- 1974 : *Violence et Passion* (Gruppo di famiglia in un interno)
- 1976 : *L'Innocent* (L'Innocente)