

Le corps à corps des images dans l'oeuvre de Visconti

Suzanne Liandrat-Guigues

Volume 7, Number 1-2, Fall 1996

La Représentation du corps au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000935ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000935ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Liandrat-Guigues, S. (1996). Le corps à corps des images dans l'oeuvre de Visconti. *Cinémas*, 7(1-2), 109–119. <https://doi.org/10.7202/1000935ar>

Article abstract

One bodily posture reappears throughout the cinematic work of Luchino Visconti. From the Spaniard in *Ossessione*, who gets to his feet after receiving a punch and leaves alone, to the character in *The Innocent*, who collapses after shooting himself in the head, we encounter in film after film the same figure of the man who falls down, wounded or dead. In these prostrate characters, who evoke, among other things, a Rimbaldian idleness and sensuality, what logic brings down Visconti's men? What truth is to be found in this immobility rather than in action, in the sudden coming to a halt rather than in the becoming? What force of resistance is expressed through these downtrodden bodies.

Le corps à corps des images dans l'œuvre de Visconti

Suzanne Liandrat-Guigues

RÉSUMÉ

Une même posture se répète au long de l'œuvre cinématographique de Luchino Visconti. De l'Espagnol de *Ossessione*, qui se relève après avoir reçu un coup de poing et s'éloigne en solitaire, jusqu'au personnage de *L'Innocent*, qui s'affaisse après s'être tiré une balle dans la tête, on retrouve de film en film cette figure d'un homme qui s'écroule, blessé ou mort. À travers ces personnages à terre qui évoquent, entre autres, la flânerie et la sensualité rimbaldiennes, quelle logique met à mal le corps des hommes chez Visconti? Quelle vérité se loge dans l'immobilité et non dans l'action, dans l'arrêt brutal et non dans le devenir? Quelle force de résistance s'exprime dans ces corps abattus?

ABSTRACT

One bodily posture reappears throughout the cinematic work of Luchino Visconti. From the Spaniard in *Ossessione*, who gets to his feet after receiving a punch and leaves alone, to the character in *The Innocent*, who collapses after shooting himself in the head, we encounter in film after film the same figure of the man who falls down, wounded or dead. In these prostrate characters, who evoke, among other things, a Rimbaldian idleness and sensuality, what logic brings down Visconti's men? What truth is to be found in this immobility rather than in action, in the sudden coming to a halt rather than in the becoming? What force of resistance is expressed through these down-trodden bodies?

La nudité dans les films de Visconti est présente, mais d'une manière très particulière. Outre les jeunes garçons de la Nuit des longs couteaux dans *Les Damnés* (1969), ceux du chalet bavarois de *Ludwig* (1972), et les sportifs sous la douche de Rocco (1960), on ne trouvera guère d'autres nus masculins que la rapide silhouette de l'écrivain d'Arborio (Marc Porel), également sous la douche, dans *L'Innocent* (1976), faisant écho à une apparition semblable de Konrad (Helmuth Berger) dans *Violence et Passion* (1975). La femme nue y est encore plus rare si ce n'est pour la scène de lit entre Tullio et Giuliana Hermil dans *L'Innocent*. Cette apparition n'a été précédée que des plans incestueux de Martin et sa mère dans *Les Damnés* et des visions enfumées de la jeune fille de *Violence et Passion* passant des bras de son fiancé à ceux de Konrad. Le nu est assez peu fréquent si l'on pense aux sujets traités par le réalisateur. *Senso* (1954), par exemple, dont le titre évoque les sens et les sensations, est d'une extrême discrétion. Excepté celui de Giuliana Hermil (Laura Antonelli), ces corps s'offrent sous des aspects voilés : pénombre, fumée, halo de lumière brumeuse, rideau aquatique et vapeur des douches. Malgré les apparences, on est loin des problèmes de censure, car il y a dans cette forme de dissimulation une « [...] force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible », écrit Jean Starobinski (p. 9) à propos du portrait de Sabina Poppea souriant sous la gaze dont le peintre a recouvert son corps ; « [...] ses amants ne meurent pas pour elle, ajoute-t-il, ils meurent pour les promesses qu'elle ne tient pas » (p. 11). Le voilé est un leurre qui se retourne contre le corps.

En voyant *Ossessione* (1942), qui fut considéré comme un film d'un grand érotisme, on constate un refus constant du réalisme des corps nus. La question ici n'est pas de savoir si l'on voit un corps plus ou moins déshabillé. Il s'agit de la mise en scène d'un corps qui n'est jamais présenté sans un dispositif visuel destiné à l'éloigner de toute perception brute. Ce procédé mobilise les ressources cinématographiques à proprement parler (cadre, coupe, éclairage, distance entre l'objet filmé et la caméra, mouvement de l'appareil). Dans les premiers plans du film, la découverte de Gino (Massimo Girotti), le vagabond sorti du camion, se fait par le truchement d'un corps « masqué » par le



L'Innocent de Luchino Visconti (1976)

Collection Cinémathèque québécoise

cadrage : il est tantôt de dos, visage caché, tantôt en plan large et en plongée quand il quitte le camion, tantôt réduit à ses pieds et à ses mauvaises chaussures lorsqu'il entre dans la *trattoria*. De Giovanna (Clara Calamai), on ne verra d'abord que les jambes. Un tel cadrage exhibe le manque à voir plus qu'il ne montre. Après la scène d'amour avec Gino, l'image de la jeune femme est dans un miroir. Pour voir dans un miroir sans être vue, la caméra doit se détourner et l'image du corps est dédoublée. Les éclairages et les ombres s'ajoutent aux effets de la prise de vue : lumière filtrée par des stores baissés, oppositions entre extérieurs ensoleillés et intérieurs sombres, balancement de la lampe sur Gino et Giovanna pendant que Bragana, exaspéré par le miaulement des chats, est sorti les tuer. L'espace séparant la caméra du corps qu'elle filme ménage la possibilité d'intercaler la moustiquaire du lit de la chambre de Ferrare derrière laquelle apparaît le buste de Gino tandis qu'un éclairage est dirigé sur son visage et son bras. Au lieu de recourir au gros plan, Visconti compose avec l'utilisation du noir des effets de cache imités des techniques du muet¹.

De tels procédés jouent au sein de la représentation de sorte qu'elle ne soit jamais perçue directement mais toujours à travers un dispositif visuel (il peut être aussi sonore), comme si les êtres et les choses devaient captiver moins par leur contenu et leur appartenance à l'action que par leur puissance d'image. Cet effet ne consiste pas seulement en des jeux d'éclairage, des oppositions de clair et d'obscur. Il est ce qui affecte la perception des images et en modifie le statut. À propos d'*Ossessione*, Gilles Deleuze observe que « Tout reste réel dans ce néo-réalisme (qu'il y ait décors ou extérieurs) mais, entre la réalité du milieu et celle de l'action, ce n'est plus un prolongement moteur qui s'établit, c'est plutôt un rapport onirique, par l'intermédiaire des organes des sens affranchis » (p. 11). Le relâchement des liens sensori-moteurs est ce qui caractérise, selon Deleuze, le passage à une nouvelle sorte d'image dans le néo-réalisme. Sans cela, les objets visibles ne seraient que l'image d'objets du monde. Le film se réduirait à la perception sensible de ses composants renvoyés à leur définition mondaine. Le cinéma de Visconti illustre une des possibilités ouvertes par cet affranchissement des organes des sens qui se vérifie dans l'œuvre entière, au-delà du traitement des corps. Les êtres ou les objets acquièrent une dimension propre qui les fait valoir pour eux-mêmes indépendamment de l'action ou du milieu où ils apparaissent. Cette autonomie permet que se manifeste la face d'invisibilité des images en incitant la pensée à se tourner vers cette part inaccessible aux seuls sens.

Si, selon la formule de Merleau-Ponty, « [...] voir, c'est toujours voir plus qu'on ne voit », en raison de ce que « [...] la visibilité même comporte une non-visibilité » (p. 300), « [...] le caché, pour Jean Starobinski, est l'autre côté d'une présence » (p. 10). Telle modalité n'est pas à entendre comme le revers et l'avvers d'une même réalité ou comme une absence objective qui serait présence ailleurs. Le caché est une présence qui ne peut s'offrir que sous la forme de cette occultation ou de cette impossibilité à voir. Elle concerne au premier chef la nudité.

Le nu ne se rencontre jamais dans la vie ordinaire, sauf en des circonstances particulières : toilette, amour, maladie, torture, mort. C'est pourquoi le corps nu relève toujours en quelque manière de la non-figuration, selon Jean Rustin (p. 125), pour

qui il n'est pas étonnant qu'un peintre puisse passer directement de la non-figuration à des images de corps nus. C'est dire que les corps sont rarement donnés pour l'apparence explicite qu'ils offrent à la simple vue. Carnations, chairs, formes et galbes, versés au compte courant de la perception, retourneraient à la prose du monde. La poétique viscontienne n'adhère pas au réalisme de la perception. Elle fait appel à la virtualité d'images pensées à partir de la richesse des sensations produites dans la déhiscence du visible-invisible. Ces images « virtuelles » (Liandrat-Guigues) naissent d'un agencement de réminiscences sensibles ou de références culturelles et s'accomplissent dans le débordement du visible et la reconnaissance de sa face d'invisibilité.

Errances

La parution récente à la fin de l'année 1993 des fragments du *Roman d'Angelo*, rédigés probablement entre 1930 et 1937, a constitué le dernier événement dans la connaissance de l'œuvre de Luchino Visconti. Le cinéaste n'a jamais caché qu'il avait été tenté par la littérature, mais il manifesta dans les entretiens beaucoup de réticence à s'exprimer sur ce sujet. De son vivant, seule une courte nouvelle intitulée *Le Chapeau de paille* a été publiée dans *Il Corriere padano* du 5 avril 1942, peu avant le début du tournage d'*Ossessione*. L'un des aspects importants que révèlent ces textes littéraires intéresse la représentation du corps dans le cinéma de Visconti. On peut y suivre le schéma d'une séduction déplacée où le corps nu est évité au profit d'une figure labile constituée au travers de la représentation de l'errance de personnages masculins.

L'œuvre de Visconti diffuse un érotique subtil du corps du jeune homme dont l'élaboration commence dès les textes littéraires du cinéaste. Il y a une beauté particulière des images viscontiennes liées à la flânerie ou au vagabondage, qui se double souvent de scènes nocturnes. La plus troublante apparaît dans *La Terre tremble* (1948), au moment où les garçons désœuvrés du port d'Acqui Trezza, auxquels se mêle N'Toni, tournent lentement dans la pénombre d'une ruelle et s'éloignent en dansant. Il y a le fracas des nuits des terrains vagues de Milan dans la violence des bagarres, du viol ou du meurtre (*Rocco et ses frères*). Il

est aussi des balades au clair de lune en traîneau, sur la neige, avant que Ludwig n'entre dans des auberges où chantent des jeunes hommes (*Ludwig*). Les promenades de Mario (Marcello Mastroianni) au long des canaux l'amènent à croiser son double en la personne du Locataire grâce à l'histoire de Natalia (Maria Schell), l'héroïne des *Nuits blanches* (1957).

Dans ce film, la séduction du Locataire (Jean Marais) tient à l'errance du personnage venu de nulle part. Sa première apparition, valise à la main, au milieu de l'atelier tendu de tapis, en fait un commis voyageur d'un monde nomade. Solitaire, il est animé d'une vie intérieure secrète et qu'on devine profonde. Il affiche une autonomie de comportement d'autant plus surprenante qu'elle s'accompagne d'un amour d'autrui qui s'évalue à l'humour de ses rapports avec la vieille ouvrière ou avec la grand-mère. Aucun individualisme égoïste ne se décèle chez lui. De telles figures humaines ont sans doute toujours fasciné Visconti dont l'homosexualité ne suffirait pas à expliquer le charme particulier de ces personnages. On les retrouve de loin en loin dans son œuvre.

Assurément, l'Espagnol d'*Ossessione* en est l'une des plus fortes expressions. Il a un précédent dans la petite nouvelle publiée dans *Il Corriere Padano*. Le récit s'achève sur la découverte dans un grenier d'un chapeau de paille par Mario, l'ami du narrateur. Les autres personnages ne participent guère à l'allégresse de celui qui a fait la trouvaille. Cependant, au moment de se séparer, les protagonistes s'aperçoivent soudain que Mario s'est affublé du petit chapeau, qu'il porte bizarrement rejeté en arrière. La vision est si forte en son étrangeté qu'elle provoque la contemplation silencieuse du narrateur. Dans *Ossessione*, un homme surgit tout à coup portant un petit chapeau rond qui dégage le front d'une manière particulière. Visconti a inventé ce personnage de l'Espagnol qui n'appartient pas au roman, *Le Facteur sonne toujours deux fois*, dont le film est l'adaptation.

Giulio Cesare Castello s'étonne du « [...] personnage, resté un peu en l'air de l'Espagnol, à la fois prônant une solidarité humaine, et symbole nébuleux de rapports sexuels particuliers » (p. 11). Ce vagabond apporte quelque chose d'indéfinissable qui va bien au-delà du sens apparent du personnage à la fois rêveur,

revenu de tout, préférant la compagnie des hommes à celle des femmes, animé d'une force de contestation tranquille et dont le surnom est un nom de guerre. Mais le concret de son apparition ne peut se traduire en termes abstraits. Reste l'effet produit dont la séduction est comparable à ce qui condamne au mutisme le narrateur de la nouvelle devant son ami Mario revêtu du chapeau de paille. Un tel effet a surtout provoqué la multiplication des interprétations du personnage de l'Espagnol tantôt porteur d'un idéal révolutionnaire ou d'une homosexualité diffuse autant que d'une aspiration à la liberté du vagabondage. Le « quelque chose d'autre » dont il fait sa philosophie est inscrit concrètement dans l'apparence du personnage. Cet individu n'est pas un symbole au sens où il serait la traduction d'une abstraction. Il est justement l'apparition de « quelque chose d'autre » qui fait que le personnage reste « un peu en l'air » de façon poétique, dans la séduction non définissable de sa pure présence.

Dans le *Roman d'Angelo*, on trouve un personnage de locataire (Tanino), qui prend la place du grand frère absent dans la chambre d'Angelo, et un jeune apprenti, Tonino, étranger à la ville et travaillant dans un magasin de bois. La figure de l'apprenti, qui n'est pas éloignée du personnage de l'Espagnol, n'impose pas sa séduction avec l'aisance que manifeste l'entrée en scène du vagabond d'*Ossessione*. Mais Tonino est un amoureux des promenades sensuelles dans la campagne. Épuisé par sa course, il s'allonge dans l'herbe, heureux comme le jeune Rimbaud des longues marches. Le moment où l'Espagnol contemple le dos de Gino endormi près de lui s'enveloppe dans le souvenir du trouble éprouvé par Angelo au voisinage du corps du nouvel occupant de la chambre, émoi lui-même préfiguré par la réminiscence du jeu des deux frères dans l'avoine du grenier à grains. Dans *Les Nuits blanches*, Mario², étranger à la ville, compose avec ces figures par sa propre inclination à la marche rêveuse. Il n'est pas étonnant qu'il puisse un instant se substituer au Locataire après la scène du bal puisque Natalia éprouve dans la danse quelque chose de comparable à la déambulation. « On dirait qu'on marche », dit-elle en confidence à son danseur.

Ludwig achève la composition de cette figure masculine tout en exprimant l'innommé des personnages qui l'ont précédé. Les

déplacements du roi de Bavière se multiplient et deviennent constants à mesure que la nécessité de passer de château en château se fait de plus en plus impérative. L'éloignement est le dernier refuge. Fuir là-bas au clair de lune, sur la neige ou sur une nacelle au fond d'une grotte. L'intérêt pour autrui disparaît. L'homosexualité s'affiche. La déambulation patine, et s'enlise. La séduction du personnage est absorbée dans la schize et la fêlure annonciatrice de la chute.

La figure tombée

Visconti a fréquemment représenté un homme tombé, couché sur le sol, le plus souvent une jambe repliée, mort ou blessé. L'Espagnol est terrassé d'un coup de poing par Gino et se retrouve allongé dans l'herbe. Il se relève bientôt et s'éloigne sur la route. Rocco reste seul, abandonné au bord d'un trottoir après sa rixe nocturne avec son frère Simone. Le soldat mort du *Guépard* (1963) est étendu sous les arbres du parc de la villa. Gianni, le frère de Sandra, qui s'est empoisonné, se traîne sur le tapis de la chambre maternelle avant de mourir. Le jeune Arabe se repose dans la crique lorsque Meursault l'abat à coups de revolver. Le corps allongé de Ludwig, repris au lac de Berg, est l'arrêt sur image par lequel s'achève le film :

Un jour le roi dans l'eau d'argent
Se noya puis la bouche ouverte
Il s'en revint en surnageant
Sur la rive dormir inerte
Face tournée au ciel changeant (Apollinaire, p. 37).

Le Professeur découvre son locataire, Konrad, à deux reprises, couché au milieu de gravats, d'abord blessé, puis mort. Aschenbach est affalé sur la chaise longue de la plage où il vient de mourir. Tullio Hermil décharge son arme contre sa tempe et roule sur le sol. De l'Espagnol à Tullio Hermil, une même posture se répète à travers quelques variations formelles. Pour tenter de comprendre la mécanique inexorable qui met à mal ces corps, un détour peut se révéler utile.

En 1939, le peintre Jean Hélion exécute *La Figure tombée*, œuvre charnière dans sa carrière qui semble rétrospectivement

s'organiser autour de ce titre manifeste marquant la fin d'un cycle non figuratif et le commencement d'un autre. « Je ne sais si je réussirai l'exécution de ce tableau ; mais quoi qu'il arrive, l'idée qu'il contient, la proposition de ses formes, l'échelle proposée des valeurs constituent le témoignage de ce que j'ai de plus profond en moi », écrit-il dans son *Journal d'un peintre* (p. 71) en pressentant l'importance du travail en cours. Ce motif de la chute des corps, Hélion le décline jusqu'à la fin de son œuvre. La figure du gisant est associée aux rêveurs ou endormis et peut se combiner, selon un mode de composition dialectique, à un nu, à un lecteur de journal, à un ou plusieurs mannequins dans une vitrine, à quelques silhouettes érigées.

Il paraît difficile de ne pas reconnaître dans l'image de ces figures pensives et absentes une interprétation du thème de la mélancolie. Les personnages de ces tableaux semblent exprimer leur impuissance à appréhender le réel. Mais cette mélancolie n'est pas que lassitude : elle est la condition pour mieux approcher la réalité (Lecoq-Ramond, p. 23-24).

À ces chutes, accidents de la vie de tous les jours ou du travail, Hélion associe l'indifférence du passant. Chez Visconti aussi, le gisant est un homme de refus, une force de résistance. Cette figure rejoint par le sentiment d'insignifiance qui l'accompagne, *La Chute d'Icare* de Bruegel où pêcheur et laboureur ne paraissent pas remarquer celui que les flots engloutissent déjà. Les personnages tombés de Visconti souffrent d'une forme d'indifférence qui compose leur grandeur dérisoire associée à une constante ambiguïté. Comme le souligne Clément Rosset, il y a dans la peinture d'Hélion,

[...] sous la perfection simple et lisse du trait et de la couleur, une série d'éléments bizarres [...] : ambiguïté sexuelle entre le masculin et le féminin, ambiguïté entre l'ici que montre la toile et l'ailleurs qu'elle suggère [...], ambiguïté sensible encore dans le caractère fréquemment contradictoire des titres (p. 64).

Le triomphe de la bizarrerie des choses et des êtres est ainsi suggéré. Assez proche en cela de celui d'Hélion, l'art viscontien

propose une figure « [...] tout à fait conforme au schéma bergsonien du rire, à la condition toutefois d'en inverser les termes : l'homme tombe non par effet mécanique mais par effet de nature, il se réduit à une créature robotique non par accident mais en raison de son essence même » (Rosset, p. 73). On retrouve cette volonté déclarée à maintes reprises par le cinéaste de faire un « cinéma anthropomorphique »³, sans mépris ni indulgence.

Hélios divise l'espace de la représentation : le gisant, l'endormi ou le blessé sont chacun selon leur plastique et leur contorsion singulières du côté du monde ouvert par opposition au monde clos des figures érigées (notamment à partir des années 50, la série des Mannequins qui repose sur la présence dans l'espace du tableau de diverses vitrines de magasin). L'image viscontienne rassemble les contraires et suppose la coalescence d'un visible et d'un invisible où le corps étendu propose une alliance contradictoire de grandeur et de panache avec la chute et un effondrement silencieux comme dans le *Torero mort* de Manet. Ces figures tombées manifestent tantôt un rapport à l'inaction, une patience, tantôt une souffrance ou une passion forte. Seraient-elles des images de la Passion dont la plus inattendue se rencontre dans les attitudes de Dick Sanders, le merveilleux danseur de *rock n'roll* des *Nuits blanches*? Bras tendus, jambes écartées, le corps en extension, il suggère l'écartèlement, ou quelque pose extatique. Et s'il vient à tomber, Visconti choisit de ne rien couper pour que cet être tout de virtuosité et de grâce puisse aller jusqu'au bout de lui-même comme dans ces actions d'éclat dont la finalité est le plus souvent la défaillance du corps, ou de la vie. La figure viscontienne du jeune homme tombé brille des virtualités qu'elle recèle. Aussi bien, elle transforme tous ces personnages en « dormeur du val » : jeune garçon terrassé, loin des regards, d'une sensualité qu'appellent les images de blessure et de nuque fraîche dans l'eau, dont la jeunesse et la beauté fuient de tous côtés dans l'impudeur du corps troué de part en part, abandonné à la solitude de ce vallon qui mousse de vapeur dorée.

Il y a donc, chez Visconti, un corps entre la lumière et l'ombre, qui est la présence d'un invisible. Il se manifeste dans les

virtualités que fait naître le scintillement du visible parcouru par les réminiscences sensibles ou la mémoire d'images. S'il n'écarte pas systématiquement le nu, le cinéaste prend ses distances par rapport à l'exhibitionnisme latent des écrans. La série de ses gisants est la figuration de l'invisibilité essentielle du corps nu dont Visconti refuse les simulacres convenus pour en mieux réserver la promesse.

Université Paris VII-Denis Diderot

NOTES

1 Voir le commentaire de Fereydoun Hoveyda, « Dix-sept ans après (*Ossessione*) », *Cahiers du Cinéma*, n° 101 (1959), p. 54-56.

2 Visconti a attribué au personnage anonyme de Dostoïevski ce prénom qui croise celui du héros du *Chapeau de paille* et celui du récit de Thomas Mann, *Mario et le magicien*, que le cinéaste a transformé en ballet sur une musique de Franco Mannino en 1956.

3 C'est le titre de l'article de Visconti publié dans la revue italienne *Cinema*, septembre-octobre 1943.

OUVRAGES CITÉS

- Apollinaire, Guillaume. *La Chanson du Mal-Aimé*. Paris: A.-G. Nizet, 1987.
- Castello, Giulio Cesare. « Luchino Visconti ». *Premier plan*, n° 17 (1961).
- Deleuze, Gilles. *L'Image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit, 1985.
- Héliou, Jean. *Journal d'un peintre, vol. 1, carnets 1929-1962*. Paris: Maeght Éditeur, 1992.
- Lecoq-Ramond, Sylvie. « Chute libre », *Héliou, la figure tombée* (collectif). Colmar: Musée d'Unterlinden-Société Nouvelle Adam Biro, 1995.
- Liandrat-Guigues, Suzanne. *Les Images du temps dans Vaghe stella dell'Orsa de Luchino Visconti*. Paris: Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1995.
- Merleau-Ponty, Maurice. « Notes de travail », *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 1964, p. 217-328.
- Rosset, Clément. « L'équivoque », *Héliou, la figure tombée* (collectif). Colmar: Musée d'Unterlinden-Société Nouvelle Adam Biro, 1995.
- Rustin, Jean. « Vivre ensemble ». *Revue d'esthétique*, n° 27 (1995) p. 123-126.
- Starobinski, Jean. « Le voile de Poppée », *L'Œil vivant*. Paris: Gallimard, 1961, p. 7-27.