

LE XIX^{ÈME} SIÈCLE DE
LUCHINO VISCONTI
~~~~~



Les Acacias distribution
présente

LE XIX^{ÈME} SIÈCLE DE
**LUCHINO
VISCONTI**



**LIVRET ACCOMPAGNANT
LA RESSORTIE EN SALLES**


Les Acacias
DISTRIBUTION

**REVUS
& corrigés**

LES FILMS



***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.

***Le Guépard* (1963)**

En 1860, le débarquement des troupes républicaines de Garibaldi en Sicile sonne les dernières heures de l'aristocratie locale. Le prince Don Fabrizio Salina et sa famille se retirent dans leur palais à la campagne, à Donnafugata. Don Fabrizio nourrit des projets pour son neveu Tancredi et l'imagine avec une femme plus riche et plus intelligente que sa propre fille. Lors de la réception donnée en l'honneur des Salina, Tancredi s'éprend d'Angelica, la fille du maire...

***Ludwig, le crépuscule des dieux* (1973)**

Devenu roi de Bavière à 19 ans, Louis II, entame son règne avec enthousiasme. Mais ses proches le déçoivent. Il se sent trahi par Richard Wagner dont il est le mécène et, espère-t-il, l'ami, et sa cousine Elisabeth d'Autriche lui refuse son amour. Subissant de surcroît des échecs politiques et militaires, Ludwig, seul dans ses palais fastueux, sombre dans la folie.

***L'Innocent* (1976)**

Tullio Hermil est un mondain oisif qui évolue dans la grande bourgeoisie italienne de la fin du XIX^e siècle. Il entretient son narcissisme et affirme sa virilité au bras de Teresa, sa sublime maîtresse qu'il exhibe dans les salons auprès de ses amis et rivaux. Son épouse, Giuliana, dont il a fait sa confidente, lassée du manque d'amour auquel Tullio l'a condamnée, se laisse séduire par un jeune écrivain dont elle attend un enfant. Profondément meurtri dans son orgueil, Tullio décide de faire à nouveau valoir ses droits maritaux.

« *C*e qui m'a surtout conduit au cinéma, c'est le devoir de raconter des histoires d'hommes vivants ; des hommes qui vivent parmi les choses et non les choses pour elles-mêmes. *Le cinéma qui m'intéresse est un cinéma anthropomorphique.* De toutes les tâches qui m'incombent en tant que réalisateur, celle qui me passionne le plus est donc le travail sur les acteurs ; matériel humain avec lequel on construit ces hommes nouveaux qui engendrent la nouvelle réalité qu'ils sont appelés à vivre, la réalité de l'art. Parce que l'acteur est avant tout un homme. Il possède les qualités humaines clefs. Je cherche à me fonder sur elles en les graduant dans la construction du personnage : au point que l'homme-acteur et l'homme-personnage parviennent à un certain point à ne former qu'un seul. [...] L'expérience m'a surtout appris que le poids de l'être humain, sa « présence », est la seule « chose » qui remplisse vraiment l'écran, que l'ambiance est créée par lui, par sa vivante présence, et c'est par les passions qui l'agitent qu'elle acquiert vérité et relief. Au point que son absence momentanée du rectangle lumineux ramènera tout à une apparence de nature morte. Le geste le plus humble de l'homme, son pas, ses hésitations et ses impulsions donnent à eux seuls poésie et vibration aux choses qui l'entourent et au milieu desquelles ils se situent. Toute autre solution au problème me paraîtra toujours un attentat à la réalité telle qu'elle s'offre à mes yeux : faite par les hommes et continuellement modifiée par eux (...) Je pourrais faire un film devant un mur si je savais retrouver les données de la véritable humanité des hommes placés devant un élément de décor nu : les retrouver et les raconter ».

**Luchino Visconti (trad. Giuseppe Ferrara), *Il cinema antropomorfo*, Cinema, anc. série, n°173-174
du 25 septembre au 25 octobre 1943**

« Le monde actuel est en crise : une crise morale, sociale, spirituelle. Les défaites ne sont cependant jamais totales, ni définitives, elles sont limitées dans le temps. Et de chaque défaite naissent de nouvelles forces, et une nouvelle vigueur. C'est l'idée qui sous-tend aussi certains de mes personnages. Je ne suis pas pessimiste. Chaque époque a ses périodes obscures. La conscience relève toujours du futur. Toutes ces années confuses nous apparaîtront dans quelque temps sous un jour plus clair. Jeunes, j'ai espoir en vous. Mon travail vous appartient. Que la solidarité vous rassemble. Vivez, si possible, plus unis. Il ne s'agit pas là de morale, mais de loyauté. »

**Entretien avec Amelio di Sovico,
Il Mondo, n°1-2, 8 janvier 1976.**

LE GUÉPARD

par *Freddy Buache*

*F*ils d'une célèbre et noble famille, Visconti a donné plusieurs témoignages de son esprit progressiste et libre en même temps que de sa culture, goût d'un extrême raffinement et de sa supérieure imagination plastique. Lui seul pouvait sans dommage tenter l'adaptation à l'écran du très attachant roman écrit par le prince Giuseppe Tomasi di Lampedusa vers la fin de sa vie et dont le manuscrit fut remis à un éditeur après la mort de l'auteur qui gagna rapidement en 1958 une immense gloire littéraire posthume. Lampedusa, de toute évidence, a mis beaucoup de lui-même dans le portrait de son héros et Visconti a pu s'y reconnaître pour, à son tour, mouler ce personnage à partir de sa propre conception du monde et de l'Histoire. Son film, qui dure plus de trois heures, ne constitue en définitive qu'un portrait. Mais ce portrait n'est pas tracé sur la base d'une préalable exploration psychologique. Au contraire, par une démarche créatrice inverse, il se forme lentement sous nos yeux dans la mesure où les événements extérieurs viennent s'y graver. Ce sont les tensions et les contradictions de la société qu'il incarne qui lui confèrent, d'arrière en avant, son visage singulier et bouleversant sur lequel nous avons peu à peu la possibilité de déchiffrer les signes d'une exceptionnelle destinée mêlés à ceux d'un monde en pleine transformation.



C'est dire que l'œuvre est aussi riche que complexe, faisant scintiller sous une pureté esthétique sans défaut mille implications politiques ou sentimentales qui se lient, se multiplient, se répondent pour nous entraîner au noyau de la grandeur tragique autour de laquelle palpite le drame. L'art de Visconti répugne aux effets susceptibles d'étonner les amateurs d'insolite ou d'artifices pseudo avant-gardistes. Il est authentiquement classique, d'une perfection qui laisse peu de prise à l'analyse et qui peut, à la rigueur, pour un observateur inattentif ou de mauvaise foi, se confondre avec quelque réussite d'artisanat de grand luxe : « ...une élégante surface tendue sur le vide. Derrière la toile, il n'y a rien ; ce ne sont que traits et arabesques pour l'œil. Pas une rêverie pour l'esprit ; pas une perspective pour le cœur : tout est de surface, même les sentiments » écrit Pierre Marcabu dans *Arts*. Je veux bien que ce journaliste parisien ne représente pas une référence de qualité pour la connaissance cinématographique ni pour l'intelligence critique et moins encore pour la bonne foi. Son dédain vise la forme afin de mieux pouvoir

escamoter le fond ; on procédait de la sorte autrefois dans *L'Action française* et maintenant dans *Rivarol* ou plusieurs de ses émules déguisés en tranquilles publications familiales. Mais cette attitude méprisante qui explique peut-être l'incroyable incompréhension que rencontra *Senso*, révèle la force véritable d'une œuvre comme *Le Guépard* : la beauté renvoie ici à un contenu ; elle est ce contenu et manifeste une réalité gênante aussi bien pour les dogmatiques de gauche que pour tous les gens du centre et de droite. Elle s'articule principalement sur une méditation politique postulant que puisque le monde change il convient d'essayer de maîtriser ce changement. Cette tâche s'avère d'ailleurs terriblement délicate car il suffit d'un rien, d'une illusion, d'une erreur d'appréciation, d'une imprévisible ou impondérable mutation des aspirations d'un groupe pour qu'une intention libératrice se retourne instantanément en son contraire.

Dans sa somptueuse demeure sicilienne, la famille du prince Don Fabrizio Salina est réunie pour la prière. Tout respire là un bonheur ancien, une sorte d'éternité cérémonieuse qui fait de la féodalité une classe de droit divin : respect de la tradition, aristocratie clairement hiérarchisée. Les entorses que le maître peut faire subir à la morale prônée sont prévues : le confesseur se trouve à portée de la main ! Brusquement un majordome se dresse sur le seuil et, essoufflé, déclare qu'il y a un soldat mort dans le jardin. Ce cadavre est l'équivalent du premier rat crevé qui, dans le roman de Camus, annonce la peste. Les Chemises Rouges de Garibaldi ont débarqué. Dans

les convulsions du *Risorgimento* l'unité nationale italienne va se forger. Du coup, le trop bel équilibre féodal se rompt : une fissure menace l'édifice. L'Histoire des hommes redevient accidentelle, livrée aux risques d'une liberté toujours prête à redevenir sauvage malgré les garde-fous de la religion et de la culture. Les civilisations sont fragiles ! Tel pourrait être le premier thème de ce film.

La nouvelle situation entraîne la promotion d'une nouvelle classe : la bourgeoisie. Que cherche-t-elle ? A supprimer les privilèges ? Non. Elle veut seulement avoir droit à leur partage ; immédiatement, Don Fabrizio comprend que pour la neutraliser il faut s'y allier et non s'y opposer. Son neveu, le jeune Tancredi, le comprend également. « Si nous voulons que tout reste pareil, dit-il, il faut que nous changions tout ! » Il s'engage dans les partisans. Cependant,



dès que l'objectif est atteint, il devient défenseur du régime afin d'éviter que la revendication dépasse les limites d'une réadaptation réformiste et qu'elle s'attaque aux structures profondes. Après avoir combattu du côté des patriotes loqueteux, il rentre chez lui en uniforme de gala. Au matin du bal fastueux offert par Don Diego, Tancredi comme les autres, entend les coups de feu de l'exécution de trois soldats condamnés à mort pour avoir voulu, contrairement à lui, continuer la lutte. Ces détonations, pour lui comme pour les autres, sont rassurantes ; elles marquent l'installation d'un pouvoir, le retour à l'ordre et à la tradition. Homme sans envergure mais riche, Don Calogero a donné la main de sa fille à Tancredi. La noblesse ébranlée un instant et le gros propriétaire terrien flatté d'avoir pour gendre le neveu du prince, se retrouvent dans le même camp. L'injustice, une fois de plus, a gagné la partie et chacun va considérer que cette nouvelle société appuyée sur l'armée et l'Église est un don du ciel : « Il en faudra des révolutions pour détruire ce philtre magique qu'on nous verse de là-haut depuis toujours » déclare Fabrizio. Peut-être parle-t-il du soleil, d'une sorte de grâce cosmique, mais il l'identifie aussi un peu confusément au Dieu des chrétiens.

De cet ensemble d'êtres opportunistes, le prince est le seul qui soit capable de juger, de comprendre la mutation. Attaché à quelques valeurs primordiales, discutables certes mais précises, il est le seul à savoir les intégrer à la vie. Les raisons de sa nostalgie relèvent d'abord de cette conviction désenchantée : l'humanisme disparaît. Qui sont-ils ces nouveaux représentants du pouvoir ? Le colonel qui raconte avec complaisance des souvenirs et qui aligne les lieux communs ; Calogero qui devant un magnifique chandelier rapporté d'Espagne ne trouve pas autre chose à dire que « ça doit valoir le prix de plusieurs hectares », bref des gens sans envergure, sans densité spirituelle, sans conscience ni sensibilité, des rustres qui miment la

noblesse et qui sous quelques frauduleux prétextes de libéralisme seront demain beaucoup moins libéraux et d'une influence beaucoup moins féconde qu'elle. Au cours de sa capitale conversation avec Chevalley, Don Fabrizio se définit mieux encore que ne pourraient le faire, à sa place, les psychanalystes ou les sociologues. Il explique sa tristesse face à son avenir et à celui de l'humanité : « Je suis d'une génération malheureuse et sans illusions. Nous sommes vieux et fatigués. Le sommeil, c'est tout ce que souhaitent les Siciliens et ils haïront ceux qui voudront les réveiller... » Ce discours est repris visuellement et approfondi par Visconti durant la partie du bal. Devant la jeunesse d'Angelica et devant un tableau figurant l'agonie d'un vieillard, Don Fabrizio doit se résoudre à l'évidence de sa solitude ; son corps glisse vers la mort et le passé s'éteint. Le miroir lui renvoie l'image d'un regard embué par les larmes tandis que dans le salon voisin la fête continue et que jusqu'à l'aube les jeunes couples dansent avec insouciance.



Le prince nous révèle ainsi à travers une dignité pathétique les contradictions d'une société en position de déséquilibre et de désespoir : c'est trop tard pour qu'elle liquide définitivement les anciennes routines, trop tard pour qu'elle ose inventer audacieusement un avenir dégagé des aliénations en chaîne qui la menacent. Cette Sicile de 1860, Visconti insinue qu'après un siècle elle rejoint nos propres problèmes. Il ne nous offre pas de solution car il sait qu'à certains moments poser les vraies questions est plus urgent que d'y répondre.

On a mal approché la souveraine beauté de ce film sublime tant qu'on n'a pas effleuré ce qui constitue l'harmonie déflagrante de son style, l'admirable architecture de ses rythmes à la fois amples et incisifs, de ce somptueux brassage de couleurs, de mouvements, d'individus, de paysages, d'intérieurs, dominé toujours par la volonté de concentrer le récit sur les idées, sur les conversations intellectuelles afin que la phrase la plus banale, le baiser le plus romanesque, le regard le plus anodin, la scène la moins apparemment signifiante se reconvertissent continuellement – parfois de manière imprévisible – en un développement toujours mieux explicite de la maturation du sens général de l'œuvre.

La majeure incompréhension à son égard serait d'y voir une composition décorative alors qu'il s'agit d'une convergence des moyens en vue de réaliser la synthèse du didactisme et de l'émoi dans une création à la fois de cristal et de flamme, de culture et de nature, de géométrie et de sang. Dès lors, le mauve fané d'une robe, la dorure d'un bibelot, le laqué d'un meuble, le moelleux d'une tenture de velours, les pierres d'un mur, la poussière des galetas abandonnés, tout porte signe aussi violemment qu'un geste ou que les paroles.



Créateur de la Renaissance, Luchino Visconti incarne un génie lucide qui ne procède point d'une inspiration jaillissante mais qui domine son sujet et sa technique, laissant surgir l'inspiration au terme de sa passion, comme un couronnement. Il signe avec *Le Guépard* un chef-d'œuvre intelligent et populaire qui peut nous redonner confiance dans le destin du septième art. La prodigieuse utilisation de l'espace (portes en enfilade, couloirs, champs en profondeur, expressivité des panoramiques et direction des protagonistes) devrait à elle seule faire l'objet d'une étude. Certaines séquences, celle de l'arrivée à Donnafugata par exemple, de la descente des calèches jusqu'à la fin de la

messe à l'église, déployée sur le tissu musical de l'orphéon et de l'orgue, est un haut moment, une séquence grandiose, fulgurante et admirable comme le meilleur passage d'un Eisenstein ou d'un Stroheim.

Freddy Buache, *Le cinéma italien, 1945-1979*, éditions L'Âge d'Homme, 1979.

SENSO

par Giulio Cesare Castello

Pour définir l'art de Visconti et son développement vers le réalisme, il faut accorder une place de choix à *Senso*, qui applique les méthodes réalistes à un monde trop souvent abandonné aux tableaux de genre : le monde de notre *Risorgimento*. Le fond de *Senso* est historique, et aussi le point de vue de l'auteur : mais l'intrigue, librement tirée d'un long récit du romantique bohème Camillo Boito était entièrement romanesque. D'une psychologie détachée jusqu'à la froideur, lucide jusqu'au cynisme, l'histoire d'amour que raconte Boito met en scène une noble Italienne, follement amoureuse d'un bel officier habsbourgeois, jouisseur et immoral, dépourvu de tout sens de l'honneur. Après l'échec de plusieurs autres projets, Visconti s'intéressa à ces personnages parce qu'ils lui semblaient susceptibles d'assumer des significations bien plus riches que celles que leur attribue le parfait récit de Boito. La noble dame de Visconti est autrement complexe que celle de Boito, qui n'est caractérisée que par la passion sensuelle ; elle a adhéré au mouvement patriote, elle est consciente des temps nouveaux, même si elle est prête à trahir sa cause sous la morsure du désir. De même, l'officier, dans son irrémédiable misère morale, est toutefois conscient du fait que ce monde s'en va en ruine ; il y participe et y assiste avec une volonté sombre et quasi-masochiste. Il ne peut être sauvé : le réalisateur souligne la signification allégorique de



l'exécution finale, où le protagoniste meurt en lâche, fusillé pour désertion, sur dénonciation de sa maîtresse elle-même, exaspérée par sa trahison et son indifférence. La condamnation de la femme n'est pas moins sévère, puisqu'elle n'a pas hésité à sacrifier un idéal élevé à un égoïsme particulier. Pourtant la comtesse est le symbole d'une inquiétude, d'une crise obscure, irrésolue, qui travaille l'intérieur de la classe dominante. L'homme, Franz, se contente de prévoir rationnellement le déclin, et de le contempler ; la femme, Livia, participe au développement des temps nouveaux de tout son instinct, de tout son sentiment, mais elle est trahie par sa nature même. Le symbole des temps nouveaux est son cousin, le marquis Ussoni, en qui se réunissent le peuple et les éléments

les plus conscients de la haute classe. Pourtant sa figure, ainsi que d'autres, non secondaires, du récit, sont à peine ébauchées, restent inachevées. En effet le réalisateur, qui croyait, au départ, pouvoir donner au film une dimension romanesque non assujettie à des limites extérieures, dut au dernier moment, à cause des exigences de la production, tailler, émonder, renoncer.

Le résultat est clair : souvent le rapport entre l'aventure individuelle de Livia et de Franz, et le fond choral, épique, sur quoi elle se détache, est resté au niveau des intentions. Dans le tableau de la bataille de Custoza, décrite, peut-être un peu trop sommairement, en deux séquences d'une stupéfiante beauté et d'un



~~~~~  
1. Mouvement pictural né en toscane et à Florence au XIX<sup>e</sup> siècle, lié au Risorgimento et proche du courant réaliste tout comme de l'impressionnisme, qu'il précède.

ample souffle lyrique, le contraste entre les forces régulières et les forces patriotes italiennes aurait dû, selon les intentions du metteur en scène, ressortir avec un tout autre relief (sur ce point surtout ont porté les coups de la censure, qui est intervenue, une seconde fois, et plus sévèrement, après la présentation du film à Venise). En somme, c'est un manque de liberté qui a amoindri une œuvre d'aussi vaste allure, au souffle si ample, à l'élan aussi réfléchi, qui a fêlé sa structure compacte, qui a rendu obscurs certains détours du récit, certains retournements psychologiques.

Pourtant l'importance de *Senso* reste incalculable, et sa beauté durable. Ce film ouvre de nouvelles perspectives réalistes au film historique ; autant que de son intensité psychologique, la richesse de son évocation, sa beauté tient à la stupéfiante virtuosité avec laquelle la couleur (Technicolor) est employée, de manière réaliste : cette rare conscience chromatique résultait de l'étude et de l'assimilation attentive d'une certaine peinture romantique (Hayez, etc.) et réaliste, italienne (les « Macchiaioli<sup>1</sup> » florentins) ou non. Venise, et la changeante physionomie de ses rues et de ses canaux, la Fenice avec la splendeur de ses galas, la douce campagne vénitienne verdoyante, parsemée de villas patri-ciennes, la bataille de Custoza avec l'élan brillant de l'attaque et la chevauchée sanglante de la retraite, autant d'occasions pour d'éblouissantes réussites de couleur (opérateurs Aldo et Krasker) de fonction tantôt psychologique, tantôt épique, tantôt purement descriptive.

Le mari de *Ossessione* avait la manie du *bel canto* ; le commentaire musical de *Bellissima* était, de manière intellectuellement ironique, brodé sur le thème de *Elixir d'amour*, de Donizetti. Dans *Senso*, comme l'exigent le goût et l'empreinte du siècle



# LES RAISONS D'UN GOÛT

*Entretien avec Luchino Visconti*

romantique, l'amour revêt les aspects du drame lyrique. Ce caractère est marqué dès le prologue, pendant la représentation du *Trovatore* à la Fenice (un de ses plus proches collaborateurs a révélé comment l'idée de cette ouverture pour *Senso* était venue à Visconti pendant une représentation de cet opéra à la Scala) et pour souligner cet aspect lyrique, le commentaire musical reprend les thèmes de la *Septième Symphonie* de Bruckner, débordante de romantisme. A ces rencontres, ajoutons une déclaration fort nette du réalisateur, qui fit, en ses jeunes ans, des études poussées de violoncelle : « ... (Visconti) admit de manière inattendue que la musique était son amour véritable et secret, la chose qui l'intéressait le plus. Il était donc inévitable qu'il en arrive au drame lyrique ; et de fait il me dit que son grand regret était de n'avoir jamais pu en monter un, « comme je l'entends, je veux dire<sup>1</sup> ».

1. Entretien avec Vittorio Bonicelli, *Attori professionisti per i « Poveri amanti »*, in *Cinema*, nouv. série, n°42, 15 juillet 1950.

**Giulio Cesare Castello, *Premier Plan* n° 17, mai 1961.**

**D'où vient votre préférence pour le mélodrame ?**

—  
Le mélodrame a une mauvaise réputation depuis que ses défenseurs l'ont abandonné à des interprétations schématiques et conventionnelles. En Italie, ce genre rencontre une prédisposition naturelle du peuple, mais il convient aussi à un public européen du fait de sa structure même, si unitaire et si directe. J'aime le mélodrame parce qu'il se situe justement aux confins de la vie et du théâtre. J'ai tenté de rendre cette prédilection qui est la mienne dans les premières séquences du film *Senso*. Le théâtre et l'opéra, le monde du baroque : ce sont là les motifs qui me lient au mélodrame. Ce qui me fascine le plus est le personnage de la « diva », cet être insolite dont le rôle dans le

spectacle mériterait d'être aujourd'hui réévalué. Dans la mythologie moderne, la diva incarne le rare, l'extravagant, l'exceptionnel.

**Avez-vous mis en scène *La Somnambule* [opéra de Bellini mis en scène en 1955 par Visconti à la Scala avec Maria Callas, ndlr] pour cette raison également ?**

—  
Oui, bien sûr, mais aussi pour la musique, élément qu'il ne faut pas sous-évaluer dans la mise en scène d'un opéra. Mon choix du répertoire lyrique s'explique encore une fois par mon goût pour le mélodrame : c'est Verdi en effet que je préfère et qui offre la possibilité d'un spectacle complet où tout s'exprime dans une parfaite esthétique théâtrale. Il faut dépoussiérer ces œuvres de

tout ce qui les encroûte, de ce qui est traditionnel et affecté, et rendre au mélodrame son essence profonde, capable encore de nous émouvoir. Faire sortir de ces schémas *Macbeth* par exemple, c'est ce que je me propose de faire ces prochains jours [Visconti a dirigé la mise en scène de *Macbeth* de Giuseppe Verdi au Festival des deux mondes à Spolète en 1958, *ndlr*].

**Comment conciliez-vous votre sympathie pour le baroque (cf. *Senso*) avec vos idées sociales ?**

—  
C'est l'éternel problème. Je ne sais pas pourquoi la critique ne veut pas encore me reconnaître ma liberté. Tantôt on m'enferme à gauche et on me trouve mille intentions sociales, tantôt c'est l'esthétique pure de l'art pour l'art qui me réclame. Je voudrais dissiper cette équivoque qui m'humilie. Je ne vois pas pourquoi des opinions étrangères au théâtre devraient interférer avec mon travail. Je revendique ma liberté qui n'est pas limitée. Considérons ainsi *L'Impresario de Smyrne* [opéra de Carlo Goldoni redécouvert et mis en scène par Visconti en 1957 au Théâtre des Nations à Paris, *ndlr*]. Si je souligne les aspects

réalistes du texte, on me reproche d'avoir « socialisé » l'intrigue ; les partisans de l'art me harcèlent avec des rappels à l'ordre continuels. La vérité est que je n'obéis qu'à trois seules directives. Établir une vérité philosophique, historique, et dramatique, et chercher à atteindre cet idéal de spectacle complet qui est justement le mélodrame, image-synthèse de ce qu'est la vie. L'art se pose par-delà les coteries que les amateurs d'écoles pré-établissent arbitrairement. Il ne s'agit pas de neutralité, mais d'une indépendance artistique véritable et complète.

**Entretien avec Henry Chapier, *Arts*, n°76, 1958, in Lothar Schirmer, Marianne Schneider (trad. Yseult Pelloso, Dorian Astor), *Visconti*, Actes Sud, 2010.**

“

*Cette société aristocratique ou militaire se comporte naturellement avec la dignité dramatique et spectaculaire du spectacle lyrique. Mais ils en meurent vraiment, et Visconti a su nous rendre évidente, irréfutable et présente cette aventure qui n'a de théâtral que son harmonie et sa beauté plastique, mais qui pèse en même temps de tout le poids de la réalité. Cette conciliation du réalisme et du style est le secret de Visconti. Senso est à la fois une haute leçon de morale, une magnifique histoire d'amour et un des spectacles les plus raffinés que le cinéma nous ait donné. »*

”

André Bazin, *Le Parisien libéré*,  
7 février 1956

# LUDWIG

par Youssef Ishaghpour

Wagner a reconnu, proclamé la fonction idéologique de l'opéra : il espérait sauver le monde désenchanté par l'art et le mythe. Mais Visconti ne métamorphose pas l'Histoire en mythe, c'est le mythe qui se dégrade, dans *Ludwig*, en historicité. La distance entre l'actualité de l'image et le roi Louis II de Bavière historique est du même ordre que la distance qui séparait ce roi historique de la mythologie wagnérienne. L'existence de Ludwig devient l'expérience vécue, impossible, de la religion de l'art. En tant que tout autre, en tant que réalité différente, l'art exige – il est le produit de – la forme de la vie bourgeoise : celle de Wagner. Visconti en a éliminé le moment de jeunesse révolutionnaire : on ne voit plus que l'histoire d'adultère, les robes de chambre, le chien, l'arbre de Noël et surtout les intrigues pour obtenir de l'argent. Seul, Ludwig, nouveau Don Quichotte, croit à la réalité effective de Parsifal et de Tristan. Il les vit affectivement et les bourgeois en habit noir qui ont inventé la religion de l'art, la politique et l'internement, viennent l'arrêter pour folie. La réalité de l'art ne peut être vécue que comme son inversion, dégradée par la prose du monde.

Cette positivité n'est pas annulée esthétiquement : elle triomphe et ne se transcende pas en « mélo-drame », mais devient aspiration, musique, paysage. À la différence de *Senso*, toute

architectonique reste absente de la constitution formelle de *Ludwig* : et cette différence tient aussi aux modèles musicaux, la passion et le pathos, Verdi et Wagner, dont s'inspirent les films. Il n'y a plus la même intensité du geste passionné que dans Verdi : non l'espoir révolutionnaire, mais le pessimisme qui l'a trahi. Wagner suspend l'action en tant que processus vital de la société, il l'immobilise pour la conduire dans le royaume de la mort (Adorno). Chez lui, le rythme cède, disait Nietzsche, à « la rumeur des marais ». De *Senso* à *Ludwig*, il y a la différence entre l'immanence de la passion active et la passivité contemplative de l'aspiration, une proximité plus grande de *Senso* par rapport à l'opéra, et de *Ludwig* à l'égard du roman. C'est même, grâce à sa forme biographique, l'un des seuls romans cinématographiques, la longueur démesurée du film permettant l'accumulation narrative des faits, l'analyse psychologique, la description et la durée



spécifiquement romanesque, la plus haute discordance entre l'Idée et le temps. Le Roi est lui-même une Image ; le film ne produit donc jamais d'Image, la référence à l'opéra étant devenue à la fois plus consciente et plus lointaine. C'est l'Image qui, par l'analyse, perd ses contours précis, sa force prégnante. Ludwig n'a rien d'un roi antique, dont la vie restait dépourvue de détails empiriques, parce que plus chargée de sens : ce sont ces détails, les intrigues politiques, la nécessité de suivre l'évolution du frère – qui n'a pas voulu être lui-même comme Ludwig et sombre dans la folie – ou les rapports d'Elisabeth avec Sophie, sa sœur, c'est la logique des séquences qui doivent expliciter le personnage. Mais par son désir



démonique, il leur échappe. A la différence de *Senso*, il n'y a donc pas d'affrontement avec l'extérieur ; c'est l'extérieur qui cherche des conflits que Ludwig voudrait esquiver : l'intériorité riche de contenu ne pouvant recevoir d'autre contenu qu'elle-même. Car le monde extérieur n'a même plus ce côté positif illusoire d'une révolution et d'une guerre de partisans que Livia trahissait : c'est un monde de convention – famille, religion, politique, une structure sociale privée d'Idée, et des hommes qui la représentent –, un ensemble de règles, étranger au sens, un monde au sein duquel on ne saurait trouver aucune relation avec l'âme. Voilà l'écueil formel insurmontable : d'un côté, l'intériorité retirée en elle-même,

sans autres manifestations extérieures que les châteaux silencieux ; de l'autre, pléthore d'objets et d'hommes qui ne font qu'exister simplement.

Cette plus grande intériorisation fait de l'opéra un autre lieu où se projeter, car l'intérieur, dans son essentialité, n'a plus d'autre espace, d'autre domaine que l'art. Si, au départ, Elisabeth et la musique wagnérienne sont indistinctes – tel baiser dans la forêt au clair de lune sur un air de *Tristan* – Elisabeth s'oppose à Wagner, comme la musique de Wagner à sa vie. Elisabeth, qui incarne pour Ludwig l'irréel des héroïnes de Wagner, refuse de



jouer son rôle. Elle lui offre sa sœur et Ludwig s'en contenterait si, à défaut d'incarner les héroïnes wagnériennes, Sophie pouvait les chanter, mais c'est une cantatrice sans voix et sans talent, et Ludwig lui fera honte devant Wagner. Seul l'acteur peut, en restant acteur, prolonger la scène au dehors : « C'est Roméo que le roi attendait, dit-on, et non M. Kainz », que Ludwig a reçu avec mépris, sans lui adresser la parole. L'acteur est un irréel capable d'actualiser l'irréalité de l'art. Or, l'acteur ne peut engendrer l'irréel que sur l'autre scène, et le théâtre ne peut se prolonger dans la vie : le monde des œuvres est loin de l'existence purement humaine. La distance entre la réalité de l'art et la réalité augmente ; la partie mortelle, le corps, la fatigue réapparaissent et détruisent l'irréalité. C'est pourquoi Ludwig n'aura laissé que des châteaux qui ne servent qu'à la mise en scène de son arrestation.

*Ludwig* : « le roman du sentiment romantique de la vie est celui de la poésie de la désillusion » (Lukacs). Démesurément, le royaume du pur psychisme tend à s'ériger en une seule et unique réalité : amour, plainte, désolation, solitude, la musique et la clairvoyance désespérées. Car l'échec est prévisible, prédéterminé, recherché ; c'est l'unique réalité éthique, le droit absolu de l'individu à la souveraineté. Et c'est là, dans la marche vers soi de Ludwig, la plus haute grâce qui lui soit accordée, que devient possible la saisie du sens, non atteint et non exprimable, qu'on appellera folie : « La vérité, dont les hommes sont frappés dès qu'ils ne veulent pas y renoncer au milieu du non-vrai, dès qu'ils refusent que le monde perde toutes couleurs, dès qu'ils disent que tout n'est pas seulement rien, pâle, incolore, indifférent » (Adorno). Luchino Visconti, qui a réalisé la parade du couronnement comme en aurait rêvé Méliès, retrouve le sens des mises en scène d'opéra avec la séquence de l'arrestation. Les couloirs, les colonnes, les escaliers, les fresques et les pénombres de l'escalier ; le côté Ivan le Terrible de Ludwig et les ministres dehors, sous la pluie, avec leur imperméable et leur parapluie ; les gardes qui surgissent du noir, pour entourer Ludwig ; et la descente des escaliers d'apparat, la peur, le respect des ministres et la grandeur sarcastique de Ludwig ; ensuite, dans les couloirs d'un autre château, ce long cortège funèbre qui suit le roi qu'on va enfermer. L'enfance retrouvée : Ludwig est prisonnier dans sa chambre transformée en cellule. Si le soi est source de l'utopie, Visconti évite le risque d'une adoration de soi et la fantasmagorie d'une image hagiographique. C'est pourquoi on avait parlé du « regard de poisson mort de Visconti sur Ludwig », car la souveraineté de l'état d'âme correspond, pour lui, à un monde précis, qu'il décrit, devant lequel l'intériorité reste impuissante. Dans ce rapport hétérogène entre l'intériorité, le monde des objets et l'enquête,



on ne peut trouver aucun motif dramatique interne capable de tout relier et mettre l'intrigue en marche : chaque séquence tend à devenir autonome, malgré la double articulation des séquences par rapport à la sexualité et à la réalité de l'art. C'est sans doute le film de Visconti où le principe d'indépendance romanesque des chapitres est poussé le plus loin. Il n'est d'autre continuité dans le film que la durée et la mélancolie qui s'en dégage. Le temps, différence entre l'Idée et la vie, acquiert une existence impitoyable, comme nécessité historique qui détruit tout. Mais il s'agit aussi pour Visconti de résister, dans *Ludwig* comme dans *Le Guépard*, à la fuite du temps au moyen de ce qui a droit à la durée : déployer une patience sans réserve pour nous rappeler

que, dans notre monde industriel, nous avons perdu le temps. La dissolution de la forme a pour but aussi de protester contre la forme intégrale de notre monde administré.

Dans *Le Guépard*, déjà, bien qu'il s'agisse de la même époque historique que dans *Senso*, et dans *Ludwig*, et de la prise du pouvoir par la bourgeoisie, l'action et la passion sont absentes ; l'élément romanesque seul prédomine : la description et la durée, la contemplation, la métamorphose de l'immanence en aspiration. En effet, l'opposition du drame et du roman, de l'intensité et de l'extension, qui est constitutive de certains films de Visconti, départage aussi ses films dans leur suite : l'élément purement épique, le monde des objets, l'écran large, la durée vont caractériser ses films historiques, la concentration dramatique et l'allégorie, les films plus directement liés à l'actualité.

**Youssef Ishaghpour, *Visconti : Le sens et l'image*,  
Éditions de la Différence, 2006.**

# L'INNOCENT OU LE DERNIER BAL

par *Alexandre Piletitch*

3 Avril 1975. Luchino Visconti chute. Sa jambe droite se brise et laisse son corps fragile en charpie. L'hôpital, à nouveau. Les blouses blanches. Le défilé des bouquets et des vœux de convalescence... Presque trois ans ont passé depuis son accident vasculaire cérébral, à Rome, sur la terrasse de l'hôtel Éden. Trois ans de souffrances et de lutte contre un Mal maudit qui entrave lourdement le cinéaste, désormais enfermé dans une enveloppe charnelle qui ne lui obéit plus. C'est un long chemin de croix, une volonté inaltérable de recouvrer l'autonomie de ses mouvements, qui se fracassent dans l'indifférence cruelle d'une journée de printemps. Visconti répète, alors, comme un comédien consciencieux, son pas assuré, libéré depuis peu de l'humiliant support d'une canne. L'espérance se brise dans le cri des sirènes d'ambulance, à la veille d'un tournage longtemps médité et attendu, repoussé *sine die*.

*L'Innocent* est le fruit blet de cette chute. La dernière chute. Et lorsque paraît le réalisateur quelques longues semaines plus tard sur le plateau de tournage, en Toscane près de Lucques, pas un des membres fidèles de son équipe ; le chef-opérateur Pasqualino De Santis, le costumier Piero Tosi, le chef décorateur



Mario Garbuglia ou Suso Cecchi D'Amico, scénariste et amie de toujours, ne parvient à réprimer un serrement de cœur face à la silhouette décharnée et vieillie, enfoncée dans son fauteuil roulant, qui s'installe derrière la caméra.

C'est elle, cette silhouette fébrile, que l'on aperçoit au générique, filmée en plongée, de dos, tournant les pages d'un livre sur fond grenat. Visconti tenait à ouvrir son film ainsi : sur ses propres mains blanches et soignées suivant d'une caresse les lignes de caractères imprimés sur le papier jauni, trahissant le passage du temps qui affecte – sans qu'on le voit à l'image – son propre corps à bout de forces. Lorsque Lucio Trentini, chargé de production, lui donne à voir la maquette de la séquence de générique, le cinéaste, paraît-il, n'ordonne qu'un changement. Il raye d'un trait de plume les premiers mots : « c'est un film de Luchino Visconti », pour écrire à la place : « c'était un film de Luchino Visconti ».

## Retour au pays natal

*L'Innocent* est, depuis le premier jour, un film habité par la conscience *brûlante* d'une disparition prochaine. Brûlante, oui, car le film l'est : irradiant un halo d'érotisme et de Mort inextricablement mêlés, achevant dans le silence dépeuplé des villas de la côte ligurienne, cette ultime plongée vers les sources du décadentisme européen. Inaugurés par *Le Guépard* (1963 – bien que *Senso* n'y fut pas tout à fait étranger) ces voyages au long cours dans la mémoire d'un siècle agonisant dans le berceau d'un autre, avaient trouvé avec *Les Damnés* (1969), *Mort à Venise* (1971) et *Ludwig* (1973), leur expression la plus monumentale et définitive. Des espoirs trahis du *Risorgimento* à l'internement du roi fou de Bavière ; du kitsch des châteaux de Linderhof et de Neuschwanstein au *Crépuscule des dieux*



1. Le spectateur attentif remarque que le personnage du nazi corrupteur des *Damnés* porte le même nom, Aschenbach, que celui de Dirk Bogarde dans l'adaptation du livre de Thomas Mann par Visconti.

2. La « trilogie germanique » viscontienne comprend *Les Damnés* (1969), *Mort à Venise* (1971) et *Ludwig, le crépuscule des Dieux* (1973).

wagnérien; de l'errance fascinée du compositeur Aschenbach sur le Lido contaminé par le choléra à la corruption sanglante et généralisée de la Nuit des Longs Couteaux<sup>1</sup>, Visconti aura traqué tous les symptômes avant-coureurs de ce Mal inauguré en 1922 par le fascisme, et dont il est le contemporain absolu. Cette Peste noire qui ne fut pas éradiquée – loin de là – par la défaite hitlérienne, continuant de gangrener l'âme de la vieille Europe, par des voies anciennes et sinueuses, qui se mêlent incestueusement avec l'Histoire de son grand Art.

À ce titre, *L'Innocent* marque un retour du réalisateur milanais dans le giron de la haute culture italienne. Après trois films souvent regroupés en « trilogie germanique<sup>2</sup> », réalisés sous le

haut patronage – qu'il soit direct ou plus lointain – de Thomas Mann, Visconti adapte un auteur bien étranger à l'écorce grise et lisse du hêtre de Lübeck, et au calme sentencieux des sanatoriums suisses ; un écrivain jouisseur, cabotin et sulfureux, assez largement moqué ou jugé infrequentable en ce milieu des années 1970 : Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Figure baroque et proluxe ayant embrassé tous les styles et mouvements littéraires de son temps. Homme du monde et amant volcanique de la Duse et d'Ida Rubinstein. Nationaliste

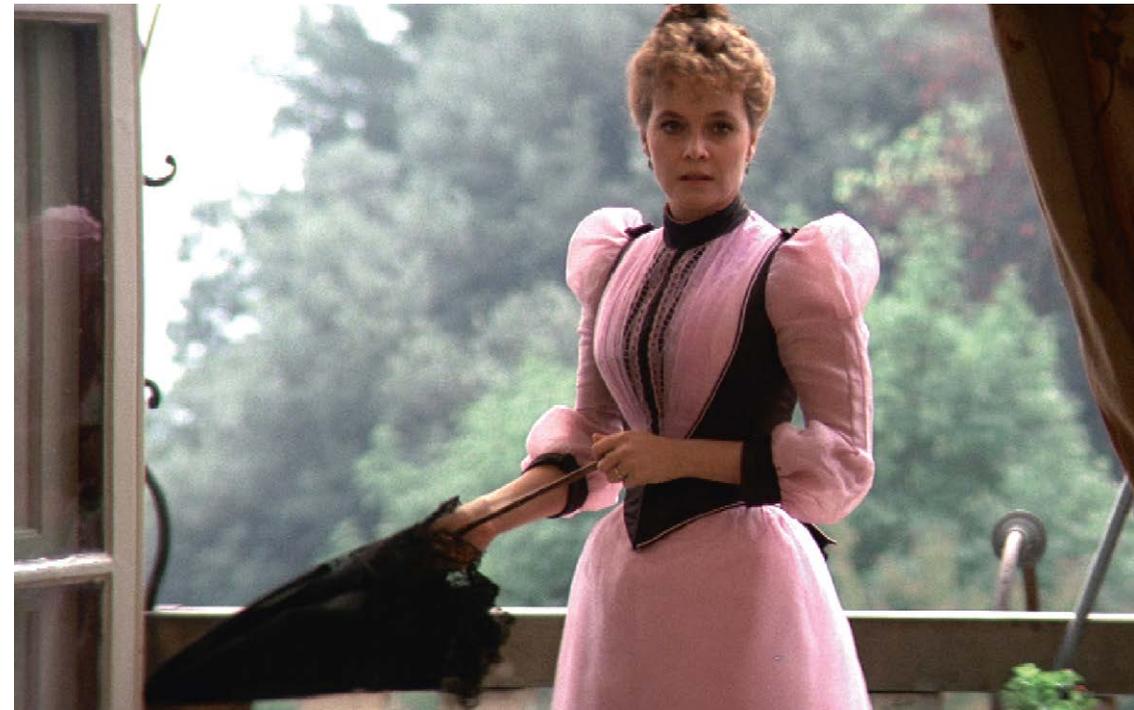
pulsionnel, fasciné par la figure du Surhomme nietzschéen. Aventurier idéaliste, enfin, qui conduit après la Grande Guerre une marche guerrière sur les terres irrédentes de Fiume (actuelle Rijeka, dans la baie croate de Kvarner), y instaurant l'utopie fugace d'un territoire libre : étrange et trouble laboratoire politique mêlant aspirations socialisantes et exaltations de pureté raciale, qui mèneront in fine le poète dans les bras des chemises noires mussoliniennes, grandement inspirées en retour par la virilité astrale de ses vers.

### Trouble hommage

Que signifie ce dialogue sépulcral lancé par Visconti à l'adresse de D'Annunzio, dont le cinéaste ne craint pas d'encenser le style au risque de la controverse – apostrophant Moravia et Pasolini qui « ont écrit sur lui des choses ignobles » ; « si seulement », tance-t-il, « ils étaient capables d'écrire les choses que D'Annunzio a écrites<sup>3</sup>... » – ? D'aucuns y voient la rêverie d'un vieil homme se lovant dans la volupté d'une prose plus chatoyante et colorée que la réalité laide et sans espérance de son époque qu'il n'aime guère. Le cinéaste lui-même a pu prêter le flanc à de telles suppositions, déclarant avoir, avec les réalisateurs de sa génération, accompli son devoir politique de dire sur l'écran ce qu'il avait à dire, laissant aux plus jeunes le soin de prendre le relais, et s'octroyant le droit de mettre en images des visions plus intimes et secrètes.

Ainsi *L'Innocent* serait-il pur plaisir d'esthète ; écrin délicatement suranné. Il serait faux toutefois de n'y voir que cela, comme de voir dans la figure du héros viscontien tel qu'il nous apparaît depuis *Mort à Venise*, dans *Ludwig* très explicitement, puis dans *Violence et Passion* (1974), un simple autoportrait angoissé du cinéaste,

reclus dans une même luxure étouffante de boudoirs fin de siècle et noyé dans la fascination autistique de l'Art et du Beau. S'il est vrai que ces films traduisent une désillusion, voire un dégoût de Visconti à l'égard de ses contemporains, au point que Rome et ses bandes de jeunes hippies agglutinés au pied des églises ou du Colisée lui étaient devenues insupportables, ceux-ci ne sombrent jamais cependant dans l'aveuglement, ou la surdité au monde, qui est celle de leurs personnages. Demeure toujours chez Visconti une distance critique ; un pas de côté qui sauve certaines scènes du trop-plein (*Les Damnés*) ou même du kitsch (*Ludwig*), et fait tout le prix de sa mise en scène – notamment de son usage hypnotique et tout à fait singulier du zoom.



3. Laurence Schifano, *Visconti, une vie exposée*, Gallimard, 2009.

Aussi faut-il sans doute appréhender son retour vers D'Annunzio sous cette ornière. D'autant que *L'Innocent* est un roman de jeunesse, et loin d'être l'œuvre la plus accomplie de l'écrivain, ou celle que le réalisateur affectionnait le plus. Visconti y aura trouvé cependant, plus encore que chez Camillo Boito (*Senso*) et le prince de Lampedusa (*Le Guépard*), une matière proustienne nourrissant ses propres souvenirs familiaux ; ce temps perdu des ombrelles et

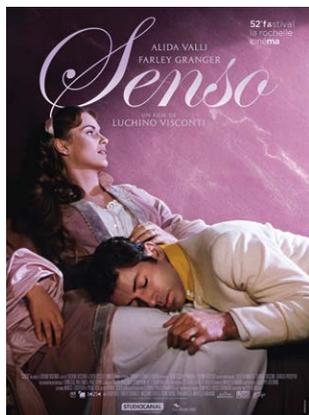
des voiles jetés sur le visage de sa mère, que le cinéaste fait porter à son actrice Laura Antonelli, dissimulant ses traits dans une brume de tissu opaque rappelant le flou d'une photographie ancienne ou l'esquisse d'une silhouette des Macchiaioli. D'Annunzio représentait tout cela, comme il représentait l'enfance du cinéma italien, lui qui avait signé pour plusieurs milliers de lires le script de *Cabiria* (1914), inventant à cette occasion le personnage immensément populaire de Maciste.

Mais il était aussi, dans le même mouvement, la caricature la plus éclatante qui soit, d'une aristocratie sentencieuse et parfois grotesque, sur le déclin, dont les compromissions morales et politiques avaient livré le pays au pire. Par sa sensualité intense et froide et ses éclats mêlés de tendresse et de cruauté ; cette douceur du souvenir inextricable du jugement devant l'Histoire ; cette



tragédie antique qui avoisine le fait divers macabre, *L'Innocent* achève de la plus émouvante et secrète des manières, la grande fresque viscontienne qui se clôt par une aube blanche et un coup de revolver. Et la fuite d'une silhouette féminine fuyant l'ombre maléfique d'une villa, rappelant étrangement celle d'un film à venir que s'apprête alors à tourner un jeune cinéaste visionnaire : Dario Argento et son *Suspiria* (1977) – que D'Annunzio peut-être, aurait préféré à l'hommage trouble du film de Visconti.

**Article à retrouver sur le site Internet de *Revus & Corrigés***  
**[www.revusetcorrignes.com/chroniques](http://www.revusetcorrignes.com/chroniques)**



## SENSO

1954 • Italie • 2h03 • couleur • 1.37

**SCÉNARIO** Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, avec la collaboration de Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi, d'après le roman de Camillo Boito **COLLABORATION AUX DIALOGUES** Tennessee Williams, Paul Bowles **IMAGES** G.R. Aldo, Robert Krasker **DÉCORS** Ottavio Scotti **MONTAGE** Mario Serandrei **MUSIQUE** Anton Bruckner (Symphonie N°7 en Mi majeur) **COSTUMES** Marcel Escoffier, Piero Tosi **PRODUCTEUR** Domenico Forges Davanzati **SOCIÉTÉ DE PRODUCTION** Lux Film S.P.A. **AVEC** Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog, Rina Morelli, Christian Marquand.

*Restauration de 2009 par Studiocanal, Centro Sperimentale di Cinematografia / Cineteca Nazionale, Cineteca di Bologna, avec l'aide de GUCCI, The Film Foundation et Comitato Italia 150. Laboratoire : L'Immagine Ritrovata.*

© 1954 STUDIOCANAL – CRISTALDIFILM. Tous Droits Réservés.



## LE GUÉPARD

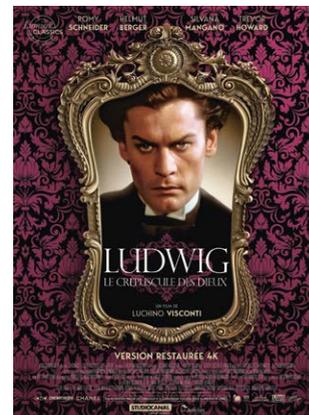
1963 • Italie / France • 3h06 • couleur • 2.35

**SCÉNARIO** Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa, d'après le roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa **MUSIQUE** Nino Rota **IMAGES** Giuseppe Rotunno **MONTAGE** Mario Serandrei **DÉCORS** Mario Garbuglia **COSTUMES** Piero Tosi **DIRECTEURS DE PRODUCTION** Enzo Provenzale, Giorgio Adriani **PRODUCTEUR** Goffredo Lombardo **SOCIÉTÉS DE PRODUCTION** Titanus, Société Nouvelle Pathé Cinéma, Société Générale de Cinématographie **AVEC** Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Romolo Valli.

*Palme d'Or Festival de Cannes 1963.*

*Une restauration en association avec la Cineteca di Bologna, L'Immagine Ritrovata, The Film Foundation, Pathé, la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, la Twentieth Century Fox et le Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale. Restauration financée par Gucci et The Film Foundation.*

© 1962 - PATHE FILMS - TITANUS



## LUDWIG

### LE CRÉPUSCULE DES DIEUX

1972 • Italie / France / République fédérale d'Allemagne • 3h58 • couleur • 2.35

**SCÉNARIO** Luchino Visconti, Enrico Medioli, Suso Cecchi d'Amico **IMAGES** Armando Nannuzzi **DÉCORS** Mario Chiari, Mario Scisci **MONTAGE** Ruggero Mastroianni **MUSIQUE** Richard Wagner, Robert Schumann, Jacques Offenbach **COSTUMES** Piero Tosi **PRODUCTEUR** Ugo Santalucia **SOCIÉTÉS DE PRODUCTION** Mega Film, Cinétel, Dieter Geissler Filmproduktion, Divina Film **AVEC** Helmut Berger, Romy Schneider, Trevor Howard, Silvana Mangano, Gert Fröhe, Helmut Griem.

*Une restauration 4K réalisée en 2022 par Studiocanal, la Cinémathèque Française et la Fondazione Cineteca di Bologna, en collaboration avec Compass Film et Ohonte Film, avec le soutien de Chanel et du Centre National du Cinéma et de l'Image animée. En 1973, les producteurs imposent à Luchino Visconti des coupes drastiques. Malgré l'opposition du réalisateur, le film sort avec un montage différent, amputé de 22 minutes. En 1978, créée pour l'occasion et regroupant les principaux collaborateurs du réalisateur, la société Ohonte Film réussit à racheter aux enchères les droits et le matériel du film après la faillite de la société de production. Un long travail*

*commence alors pour la reconstruction du film et, en septembre 1980, le film sort enfin dans sa version originale telle que Luchino Visconti l'avait conçue. Les travaux de restauration image et son ont été réalisés au laboratoire L'Image Retrouvée (Paris - Bologna) à partir du négatif original 35mm. L'étalonnage a été supervisé par Daniele Nannuzzi.*

© 1973 STUDIOCANAL – MEGA FILM SPA – DIETER GEISSLER FILMPRODUKTION. Tous Droits Réservés.



## L'INNOCENT

1976 • Italie / France • 2h09 • couleur • 2.35

**SCÉNARIO** Luchino Visconti, Enrico Medioli, Suso Cecchi d'Amico d'après le roman de Gabriele d'Annunzio **IMAGES** Pasqualino de Santis **MONTAGE** Ruggero Mastroianni **MUSIQUE** Franco Mannino **PRODUCTEUR** Giovanni Bertolucci **SOCIÉTÉS DE PRODUCTION** Rizzoli Film, Les Films Jacques Leitiene, Société Imp. Ex. Ci., Francoriz Production S.A. **AVEC** Giancarlo Giannini, Laura Antonelli, Jennifer O'Neill, Rina Morelli, Marie Dubois, Marc Porel, Massimo Girotti

© 1976 STUDIOCANAL - RIZZOLI FILM S.P.A. Tous Droits Réservés.



Luchino Visconti (au centre) tournant la scène de fin du *Guépard*, avec Burt Lancaster (à gauche).

**Remerciements** : Studiocanal (Juliette Hochart, Sophie Boyer, Céline Defremery, Raphaël Joachim), Pathé Films (Nicolas Le Gall, Zoé Tripard), Revus & Corrigés (Eugénie Filho, Alexandre Piletitch)

Livret coordonné par Marc Moquin (Revus & Corrigés) et Nadine Méla (Les Acacias)

Conception graphique du livret : Morgane Flodrops

Conception graphique des affiches : Alain Baron

Imprimé en France en juin 2024 sur les presses de Chirat

**DISTRIBUTION LES ACACIAS**

[www.acaciasfilms.com](http://www.acaciasfilms.com)





*Les Acacias*