



Le Guépard

Un film italien

de Luchino Visconti

(*Il gattopardo*, 1963),

d'après le roman de Giuseppe

Tomasi di Lampedusa,

avec

Burt Lancaster (le prince Salina),

Claudia Cardinale (Angelica), Alain

Delon (Tancredi), Paolo Stoppa

(don Calogero), Serge Reggiani

(don Ciccio).

2 h 41 min

Adapté du roman à succès de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, et avec en toile de fond l'histoire de l'unification de l'Italie, le film de Visconti évoque le crépuscule d'un aristocrate qui voit le monde se reconstruire autour de lui, et bientôt sans lui.

D'un monde à l'autre

Éducation au cinéma, italien, histoire, lycée

1860: Garibaldi et ses chemises rouges débarquent en Sicile. Le prince Salina regarde de haut ces bouleversements politiques, mais vient en aide à son jeune neveu, Tancredi, qui, pour l'aventure, décide de rejoindre le camp de Garibaldi. Le prince s'installe avec sa famille dans sa résidence secondaire de Donnafugata. Malgré son mépris évident pour le maire de la ville, un propriétaire foncier dont le pouvoir financier et politique va grandissant, il accueille ce dernier sous son toit, séduit par la beauté de sa fille, Angelica. Il destine celle-ci à Tancredi, sans tenir compte de l'amour et des espoirs que sa propre fille entretenait à l'égard de son neveu favori. Tancredi rejoint bientôt les forces royalistes du nouveau régime tandis que le prince Salina refuse un poste de sénateur. Le grand bal auquel il assiste en compagnie de sa famille sonne le glas de cet aristocrate qui pressent, en même temps que sa mort prochaine, la fin d'une époque.

L'Italie se fait, une famille se défait

> Étudier le décalage et les parallélismes qui existent entre l'évolution de la situation du pays d'un côté et celle de la famille du prince de l'autre.

«L'expédition des mille» (l'expression correspond au nombre approximatif de volontaires ayant suivi Garibaldi pour débarquer en Sicile) et les luttes armées qui forment la toile de fond historique du film correspondent à une période d'importants bouleversements politiques: l'unité italienne se constitue peu à peu, au gré des luttes contre les influences étrangères et des renversements de pouvoir. En 1861, le premier Parlement italien se réunit à Turin et Victor Emmanuel II est proclamé roi d'Italie. Cette unification de l'Italie a d'importantes conséquences sociales qui apparaissent dans le film: le régime libéral qui se met en place favorise en partie la bourgeoisie montante (représentée notamment par le maire de Donnafugata). Malgré le faste dans lequel vivent encore les grands aristocrates auxquels il appartient, le prince Salina pressent le relatif déclin de sa classe. Certes, la famille du prince Salina continue à jouir de ses privilèges, mais l'on sent qu'une page se tourne. Lui-même regarde avec mépris le monde qui se constitue et refuse d'y jouer un rôle politique; avec lui, c'est toute sa famille qui semble descendre du train de l'histoire. Le long travelling qui montre les différents membres de la famille, sur leur banc d'honneur à l'église de Donnafugata, est particulièrement révélateur de cet état de fait. Alignés les uns à côté des autres, immobiles, le regard fixe, couverts de poussière et aperçus à travers les fumées d'encens, ils semblent figés dans un monde passé dont il leur serait impossible de s'extirper. Les vues des pièces abandonnées du palais où flirtent Tancredi et Angelica sont de même nature: ce décor est comme une préfiguration du déclin de la famille, pièces vides et inhabitées, qui laissent une impression d'abandon et de ruine.



À cette sensation de déclin du pouvoir et du prestige, s'ajoutent les déchirements de la famille. Le prince Salina néglige l'amour de sa fille pour Tancredi, s'oppose à sa femme et choisit contre tous de favoriser le mariage de son neveu avec la fille du bourgeois local.

Un homme meurt, un autre naît

> Analyser le déclin du prince et l'ascension de Tancredi. Mettre en évidence les relations ambiguës qui existent entre les deux hommes.

Ce déclin d'une famille et d'une classe se voit surtout à travers le parcours d'un homme, le prince Salina. La structure du film révèle ce déclin de façon implacable. *Pater familias*, figure d'une autorité dominatrice et sûre d'elle-même dans la première séquence, il apparaît comme un homme fatigué, défait, seul et n'ayant d'autre perspective que la mort dans la dernière séquence. La première séquence montre un homme debout, vif, tonitruant, que toute la famille suit dans ses déambulations et ses décisions. La dernière séquence montre un homme assis ou lent dans ses mouvements, dont la voix même semble s'être adoucie.

À ce lent déclin s'oppose la montée en puissance du personnage de Tancredi. Le jeune homme rejoint Garibaldi puis l'armée du roi, montant sans cesse en grade, et finissant par accepter une charge politique dans le nouveau régime.

Il faut remarquer que cette ascension se fait en grande partie au détriment du prince Salina, comme s'il prenait sa place: Tancredi accepte la charge politique que le prince avait refusée, et devient rapidement le centre de toutes les préoccupations familiales. C'est particulièrement notable dans la séquence où il rejoint la famille un soir d'orage. Alors que le prince occupait toutes les attentions en lisant un livre à la famille réunie dans un salon, l'arrivée inopinée de Tancredi change la donne et crée une émulation qui place ce dernier au centre de toutes les attentions, y compris celle du prince. Car c'est là ce qui fait l'ambiguïté et la force du film: l'ascension de Tancredi est particulièrement favorisée par celui-là même qui voit son influence diminuer, le prince Salina en personne. Il y a dans la relation entre les deux hommes une complexité et une ambiguïté remarquables. On sent chez le prince une véritable fascination pour son neveu, qui le pousse à agir contre ses intérêts ou ses convictions premières. Il lui pardonne tout, passe sur ses contradictions; malgré son mépris pour les chemises rouges, il soutient son aventure, et malgré

Rédaction Benjamin Delmotte
Crédit photo 1962/Pathé Renn Production
Édition Anne Peeters et Émilie Nicot
Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de Télédoc.

www.cndp.fr/tice/teledoc/

son mépris évident pour don Calogero, il n'hésite pas à tout mettre en œuvre pour favoriser le mariage de Tancredi avec la fille du maire, quitte d'ailleurs à provoquer le désarroi de sa propre fille et à contrarier sa femme.

Tancredi semble être tout à la fois : le fils qu'il aurait voulu, la figure de sa propre jeunesse disparue, le jeune homme qu'il a été ou qu'il aurait aimé être. Le regard qu'il pose sur lui apparaît même comme un regard d'amour et cet aspect passionnel rejailit dans leur désir commun pour la jeune et belle Angelica. Le passage de la séquence du bal où tous trois devisent dans la bibliothèque est ainsi remarquable de sensualité et d'ambivalence. Objet du désir entre Tancredi et le prince, Angelica suscite la jalousie de Tancredi et fascine le prince. Celui-ci se retire néanmoins, et remet Angelica à son neveu, entérinant un peu plus son retrait du monde.

Pour finir, on peut remarquer que la première apparition de Tancredi signale d'emblée la proximité étrange et ambiguë qui existe entre lui et le prince : c'est en reflet, dans le miroir devant lequel le prince se rase, que Tancredi apparaît pour la première fois, comme si les deux personnages étaient d'emblée associés pour ne former qu'une seule personne.

Le bal

> **Analyser les multiples ambiguïtés suggérées par la séquence.**

Point d'orgue du film, cette séquence se distingue par sa longueur, son faste et sa virtuosité. Mais au-delà du brio technique, la séquence se révèle remarquable dans sa capacité à condenser toutes les ambiguïtés qui caractérisent le film. Derrière les apparences fastueuses, légères et joyeuses se devinent les barrières sociales, les tensions politiques, les misères corporelles et la certitude de la mort.

Le raffinement de l'étiquette et de la politesse masque ainsi les tensions politiques et sociales de l'époque, qui transparaissent d'une part dans la conversation tendue qu'ont le prince et le colonel, et d'autre part dans le mépris que le prince et Tancredi adressent à don Calogero, le père d'Angelica.

Par ailleurs, derrière la sophistication sociale, l'élégance des costumes et le luxe presque irréel du palais, Visconti, d'un plan, rappelle de façon cinglante les réalités physiques de l'humanité : les multiples pots de chambre censés permettre aux

invités de satisfaire leurs besoins forment une composition étrange, qui contraste violemment avec le reste de la séquence.

Le fait que ces pots de chambre soient aperçus par le prince n'est pas anodin. Car le corps humain, ses besoins et sa décrépitude sont au cœur de la séquence et de la perception du prince. D'abord, tous les personnages, engoncés dans leurs costumes, souffrent de la chaleur et s'épongent abondamment. Mais à la suite de son malaise, le prince, plus que tout autre, semble prendre conscience de façon aiguë de sa corporéité et de sa mortalité. La réalisation suggère cette prise de conscience de façon remarquable (voir Plans rapprochés, p.4) : le prince semble seul au milieu de la foule, immobile au milieu du mouvement, silencieux au milieu des conversations, malade et certain de la mort au milieu de la vie. Toute la séquence se construit autour de cette position du prince, qui semble se retirer de la foule, de la vie et de son mouvement. Seul dans la bibliothèque, il est ainsi fasciné par un tableau funèbre, avant d'évoquer son propre décès comme une préoccupation subitement essentielle. Avec ce retrait du prince, c'est tout un univers qui vacille peut-être, le bal devenant alors une vaste danse macabre. Sur ce point néanmoins, le film demeure aussi profond qu'il est ambigu : est-ce le monde dont il était le centre (par son influence dominante) qui s'écroule tout entier avec le prince ? Le bal serait alors le lieu d'un naufrage généralisé dont personne ne voudrait se rendre compte, trop occupés qu'ils sont tous à danser et à jouir de leurs privilèges. Ou faut-il simplement dire que le prince est un homme dépassé, qui passe ici le relais à d'autres représentants de sa classe (Tancredi notamment) ? En d'autres termes, on hésite à dire que tout « valse » avec le prince ou que seul celui-ci perd son pouvoir et sa prééminence sociale. Comme dans la fameuse phrase prononcée par Tancredi, il semblerait que cette séquence du bal montre un monde où tout change et où tout se maintient en même temps : victime d'un malaise, le prince s'affaisse, mais la danse continue. ■

Pour en savoir plus

- LAMPEDUSA Giuseppe Tomasi (di), *Le Guépard*, Seuil, coll. « Points », 2006.
- SCHIFANO Laurence, *Visconti, les feux de la passion*, Nathan, coll. « Synopsis », 1991.
- — *Le Guépard*, Luchino Visconti, *ibid.*

L'adaptation du roman de Lampedusa, publié en 1958, fut confiée par Visconti à la scénariste Suso Cecchi d'Amico, avec laquelle il avait déjà collaboré à de nombreuses reprises (pour *Senso*, *Les Nuits blanches*, *Rocco et ses frères*). Le film lui permit également de retrouver Alain Delon et Claudia Cardinale, qui apparaissaient déjà dans *Rocco et ses frères*. Burt Lancaster était en revanche un nouveau venu dans l'univers du réalisateur, qui dut l'imposer face à son producteur. La reconstitution maniaque de la Sicile de la fin du XIX^e siècle mobilisa une équipe nombreuse et un budget très important. Le film obtint un grand succès public et critique, récompensé notamment par une Palme d'or au festival de Cannes en 1963. Certains critiques reprochèrent néanmoins à Visconti, dont les premières réalisations étaient à l'origine du nouveau réalisme, un classicisme rétrograde.

Seul dans la foule

Plans rapprochés



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]

Comment Visconti donne-t-il à voir l'isolement et le déclin du prince Salina ? Le court extrait de la séquence du bal que l'on analysera ici permet d'envisager la façon dont la mise en scène suggère ce retrait du personnage.

Le prince apparaît d'abord comme un invité affable et mondain, très à l'aise au milieu de ses semblables [1]. Le plan débute en effet sur une large vision du salon et de ses invités, le prince rayonnant en son centre. Mais très vite un panoramique provoque un décentrement du personnage : toujours souriant, le prince se place néanmoins à l'écart des autres invités et s'appuie sur la cheminée. Avant ce mouvement, un même plan permettait d'inscrire le personnage au milieu des autres invités ; dorénavant, il faut passer par un jeu de champs/contrechamps pour montrer le prince et le reste des invités. Le prince n'est donc plus un invité parmi d'autres, pris dans l'action générale ; il devient un spectateur isolé de cette même action, dont il semble s'exclure.

Par la suite, le malaise du personnage accentue cet isolement : la caméra de Visconti se remet en effet en mouvement pour se rapprocher davantage de lui et mieux l'isoler de la foule. La bande-son confirme cette sensation d'isolement : les sons d'ambiance s'estompent légèrement, tout se recentre sur la perception intérieure du personnage, qu'un malaise physique vient arracher à la situation. Enfin, le regard interrogatif qu'il adresse à son propre reflet [2] renforce cette impression générale : le prince se retrouve « face à lui-même », entièrement tourné sur son malaise et l'appréhension qui en découle.

Dans la suite de la séquence, la caméra retrouve un plan large sur le salon qui rassemble le prince et les autres invités. Mais la composition du plan est telle que la sensation d'isolement du prince ne fait que perdurer sinon s'accroître [3]. D'abord, la fixité du plan permet de concentrer le regard du spectateur sur les moindres faits et gestes du personnage et ainsi de mieux faire ressortir sa fatigue et son abattement. Surtout, un violent contraste existe entre le premier plan (les discussions vives et enjouées du groupe de jeunes femmes) et l'arrière-plan (le prince Salina, seul, debout puis assis, à l'entrée du salon). Cette composition, qui utilise une diagonale de l'image, fait paradoxalement ressortir le silence et la douleur derrière la cacophonie joyeuse des discussions féminines. Là encore, Visconti parvient donc à nous faire accéder à la perception intérieure du personnage (que son malaise fait se replier sur lui-même) alors même qu'il donne à voir une scène de foule.

Le contraste entre le groupe de jeunes femmes et le prince est encore accentué dans le champ/contre-champ suivant. Un plan nous montre d'abord le groupe de jeunes femmes tel qu'il est vu par le prince : l'espace est comme saturé de personnages, de lumière, de voix et de sons [4]. Là encore, Visconti suggère la perception intérieure du personnage et nous fait ressentir l'angoisse et la sensation d'étouffement qui sont les siennes. Le contrechamp nous montre ensuite le prince : Visconti utilise un gros plan qui achève de l'isoler de ses semblables [5]. Son visage occupe presque tout l'écran, les autres ont presque entièrement disparu, et même le bruit des conversations semble s'être évanoui. Ne reste qu'une sensation : celle d'une solitude perdue dans la multitude.