Chroniques italiennes web 27 (1/2014)

« SO' TUTTE FAVOLE… »
DEMYTHIFICATION DE L'ACTEUR ET DU CINEMA DANS *BELLISSIMA* DE LUCHINO VISCONTI

À l'occasion de la sortie de *Bellissima,* son troisième long-métrage, Luchino Visconti déclare en décembre 1951 avoir voulu faire « un film sur un personnage » : « Si tratta in sostanza della storia di una donna, o meglio di una crisi : una madre che ha dovuto rinunziare a certe segrete aspirazioni piccolo borghesi, tenta di realizzarle attraverso la figlia »[1]. Maddalena Cecconi aurait voulu dans sa jeunesse devenir actrice de cinéma ; lorsqu'une maison de production organise un concours pour choisir la petite fille qui jouera dans le prochain film d'Alessandro Blasetti, l'occasion se présente à elle, aujourd'hui mariée et mère de famille, de réaliser ce rêve par procuration. À travers l'histoire de cette femme qui découvre, pleine d'espoirs et d'illusions, un univers professionnel, son mode de fonctionnement et ses coulisses, *Bellissima* met en question l'art et l'industrie cinématographiques, au moment même où le néo-réalisme, qui avait souhaité modifier en profondeur le rapport du public au Septième art et la fonction du cinéma, produit ses derniers fruits.

Le discours de Visconti sur le cinéma s'élabore tout au long du film, à l'occasion des rencontres que fait Maddalena dans le cadre du concours, à Cinecittà et dans ses environs. Parmi les figures de professionnels du monde du spectacle avec qui elle entre en contact, le metteur en scène s'attarde sur ceux dont les fonctions ne sont pas clairement définies ou dont la situation

[1] Interview de L. Visconti par Michele Gandin: « Storia di una crisi. In *Bellissima* di Visconti » (in *Cinema*, n°75, 1° dicembre 1951, p.292).

professionnelle est mouvante voire précaire, car ils lui permettent d'entamer un discours de démythification sur Cinecittà et le métier d'acteur. L'analyse du traitement cinématographique de ces personnages et de ces rencontres nous introduira au discours critique que Visconti développe dans *Bellissima* sur la façon de penser le cinéma, d'en faire et de le regarder, en Italie à l'aube des années Cinquante.

Alberto Annovazzi, un *cinematografaro* à Cinecittà

La première séquence de *Bellissima* est consacrée à l'annonce radiophonique d'un concours ouvert aux fillettes de 6 à 8 ans, afin de sélectionner la petite interprète d'un film dont le tournage est imminent[2]. La réactivité de la population féminine romaine à cette annonce et les espoirs qu'elle fait naître sont suggérés par le montage cut qui conduit directement à la deuxième séquence où l'on voit une foule de mères avec leurs filles se pressant déjà devant l'entrée d'un studio de Cinecittà. L'une d'elles, visiblement très énervée, part à la recherche de son enfant qui a échappé à sa vigilance ; la caméra la suit lorsqu'elle s'éloigne du groupe et ne la quittera plus tout au long du film, d'une étape à l'autre de la conquête du rôle. Dès le début Visconti s'attache à la mère la plus motivée dans cette compétition car sa passion pour le cinéma en tant que spectatrice se conjugue à un besoin de revanche sociale[3] qu'elle veut satisfaire en obtenant pour sa fille le rôle qui en fera une star et leur permettra d'échapper à leur condition[4].

---

[2] Le synopsis, signé Cesare Zavattini, s'inspire d'une histoire vraie, celle du casting d'un film récent d'Alessandro Blasetti, *Prima comunione* (1950), pour lequel concoururent des centaines de petites filles, accompagnées de leur mère : « Una sola era stata prescelta, le altre erano ritornate a casa, ma una madre aveva continuato ad aggirarsi sconsolata sul set per tutta la durata della lavorazione del film, con la bambina per mano, mormorando a tutti la stessa frase : 'È bellissima ! Non vedete che è bellissima ?' » (Giancarlo Governi, *Nannarella. Il romanzo di Anna Magnani*, Roma, Ed . minimum fax, 2008, p.149). Ainsi s'explique le nom du concours dans la fiction de Visconti, ainsi que le titre du film qui en dérive par réflexivité.

[3] La Stella Film qui produit – dans la fiction de Visconti – le film de Blasetti et organise le concours joue sur ce sentiment. Le speaker radiophonique, interprété par Corrado Mantoni, qui joue son propre rôle, accompagne en effet l'annonce du concours par cette phrase : « Potrà essere la *vostra* e la *sua* fortuna », en insistant particulièrement sur les deux adjectifs possessifs.

[4] Ce besoin de revanche sociale sera résumé en une phrase par Maddalena lors de la dispute homérique avec son mari : « voglio che mia figlia divenga qualcuno ». C'est un

La chance de Maddalena Cecconi[5], en retrouvant sa fille Maria dans une allée de Cinecittà, est de tomber au même moment sur un beau jeune homme, à l'aise et très affable, qui minimise gentiment l'incident et propose de les ramener jusqu'au studio où les auditions ont commencé[6]. Le premier représentant du monde du cinéma que Maddalena rencontre, dans le lieu métonymique du cinéma italien[7], est donc ce personnage disponible et bienveillant qui s'offre d'emblée à elle comme un guide des lieux[8].

À le voir tout au long du film arpenter les allées extérieures, les couloirs des studios et les bureaux de Cinecittà, le spectateur se demande quel métier Annovazzi y exerce exactement. Il a libre accès partout et peut introduire qui il veut, aussi bien dans un studio que dans une salle de montage où des professionnels sont en train de travailler. Visconti le montre qui assiste avec l'équipe de production à la projection des bouts d'essai des petites candidates au concours, durant laquelle il donne son avis avec assurance. Il sert d'estafette ou de chauffeur avec son scooter. À la fin du récit il reçoit la promesse de travailler sur le film de Blasetti s'il aide à la signature du contrat : avec quelles attributions ? on ne le saura jamais. À aucun moment du film Visconti ne montre une compétence d'Annovazzi liée à un quelconque métier du cinéma, pas plus qu'il ne lui assigne une fonction au

---

thème cher à Visconti : si dans *Bellissima*, en 1951, le cinéma peut apparaître comme l'instrument d'une ascension sociale, en 1960 dans *Rocco e i suoi fratelli*, c'est la boxe qui remplira cette fonction.

[5] Le rôle de Maddalena est interprété par Anna Magnani qui reçut pour ce film, en 1952, le Nastro d'Argento comme meilleure actrice protagoniste. *Bellissima* n'obtint pas d'autres récompenses officielles mais, à la suite de l'appel lancé pendant les Giornate degli autori de la Mostra de Venise de 2006, il fut sélectionné en 2008 parmi les *100 film italiani da salvare* : cent films réalisés entre 1942 et 1978 et considérés comme ayant changé la mémoire collective du Pays.

[6] Walter Chiari est un acteur de théâtre et de cinéma confirmé et très populaire lorsque Visconti lui demande d'incarner ce personnage de prime abord sympathique et séduisant.

[7] Inaugurée en avril 1937, moins d'un an et demi après la pose de la première pierre suite à l'incendie des studios Cines en septembre 1935, Cinecittà a fonctionné jusqu'à la chute du régime fasciste. Pillée par les Allemands à l'automne 43, qui déménagent vers Venise une partie des équipements, occupée par leurs troupes, Cinecittà est bombardée en janvier 1944. L'arrivée des Alliés en juin 44 libère la ville et Cinecittà accueille dans les bâtiments qui n'ont pas été détruits des milliers de réfugiés. À partir de 1947 les studios reprennent timidement leur activité, confortée par la Loi Andreotti (1949) et par l'arrivée des grandes productions américaines qui vont dominer lors de la décennie suivante.

[8] Notons qu'au moment où Maddalena rencontre Annovazzi, Visconti le montre en train de manger un quignon de pain, ce qui apporte au personnage une touche supplémentaire de naturel et de spontanéité. Comment ne pas se fier à lui ?

sein de l'institution ou dans le cadre de la préparation du tournage. Pour les mères et le personnel de Cinecittà Annovazzi est pourtant « un collaboratore di Blasetti », lequel toutefois - autre paradoxe -connaît à peine son nom. L'indétermination professionnelle du personnage ne lui évitera pas d'être brutalement mis à la porte lorsqu'il apparaîtra à la fin du film comme responsable du pitoyable bout d'essai tourné par Maria et donc d'une perte de temps et d'argent pour la production. À travers le personnage d'Annovazzi, Visconti pointe l'ambiguïté du milieu professionnel de Cinecittà, dans lequel une personne sans compétence spécifique apparaît comme intégrée tout en pouvant être renvoyée sans avoir été préalablement engagée…

Ses activités en direction des postulantes et de leurs mères sont plus faciles à cerner : on le voit prodiguer des conseils, donner des adresses afin d'optimiser les chances des candidates. Ce peut être les coordonnées d'un bon coiffeur qui saura mettre en valeur les petits visages, celles d'un photographe expérimenté qui réalisera des photos de la qualité professionnelle nécessaire à la poursuite du concours. Lors de la séquence dans l'atelier du photographe où Maddalena et sa fille se sont rendues après le succès de la première audition, le spectateur comprend que le jeune homme, grâce à ses entrées à Cinecittà, dirige vers ce professionnel une clientèle crédule et un peu captive, celle que le cinéma fait rêver et qu'il recrute à la porte des studios comme on l'a vu faire avec Maddalena. Un arrangement existe manifestement entre les deux hommes, qui alimente une activité professionnelle, elle aussi en relation avec l'image, et assure à Annovazzi un petit gain pour chaque client venant de sa part[9].

Une autre source de revenus pour lui, plus substantielle mais moins avouable encore, est révélée un peu plus tard lors de la séquence dans le parc, *locus amœnus* en littérature, dans les Beaux arts et au cinéma, mais utilisé ici à contre-pied[10]. Dans ce décor, où se déroulent traditionnellement de tendres rencontres, où naissent de nouvelles amours, le réalisateur a situé

[9] Cela n'est pas explicite mais on le comprend en entendant Annovazzi reprendre l'adjectif « un po' bruttine » pour qualifier les photos de Maria que Maddalena lui montre avant la première audition. Cet avis légitime le conseil qu'il lui donne alors de recourir à un professionnel « che sia un artista », en précisant bien : « Se vuole le do un indirizzo… *Lei dà il mio nome* : Alberto Annovazzi » (c'est nous qui soulignons).

[10] C'est symptomatiquement l'une des plus longues séquences du film : 5 mn et 44 s (le minutage est réalisé à partir de l'édition italienne du film en DVD, produite par Warner Home Video, 2012).

la scène la moins sentimentale, la rencontre la plus intéressée du film puisqu'il n'y est question que de « raccomandazione », de sommes à verser et de petits cadeaux à distribuer. La veille, le doute a commencé à circuler parmi les mères que certaines enfants seraient pistonnées pour être de celles autorisées à passer le fameux bout d'essai ; en un premier temps toutes s'en indignent puis chacune cherche très rapidement, et tout à fait ouvertement, qui, parmi ses relations, pourrait l'aider à son tour. Maddalena pense immédiatement à Annovazzi qui s'est déjà montré si gentil et si disponible en lui montrant le chemin du studio et en lui prodiguant des conseils. Elle va toutefois découvrir que cette fois le service se monnaye. En effet, après avoir joué le rôle du beau garçon serviable et enjôleur, à présent, face à Maddalena qui voudrait obtenir son appui en jouant simplement un peu de son charme, l'homme répond par un long discours sur les avantages et les inconvénients d'une recommandation, en fort contraste avec le lieu idyllique de la conversation, dont on retient la répétition de la formule « Dipende da Lei… ». La distorsion entre le *locus amœnus* et le sujet de la discussion est suggérée visuellement dans la composition d'un des plans de cette séquence (**Photogramme n°1**) : la posture d'Annovazzi, penché vers Maddalena qu'il surplombe un peu et enferme partiellement de son bras gauche appuyé contre le tronc, évoque celle d'un félin en attente et en tension au-dessus de sa proie, tandis que l'angle de prise de vue, qui reprend la diagonale du corps masculin en se combinant à une légère contre-plongée, suggère une bascule vers la droite, à peine perceptible, comme un petit déséquilibre du milieu physique altéré par les propos qui y sont tenus[11].

[11] Les lunettes de soleil d'Annovazzi, qui masquent son regard pendant cette conversation, méritent elles aussi un rapide commentaire : si leur port est certes justifié par le lieu du rendez-vous et le moment de la journée, ces lunettes sont en même temps, comme la répétition de la phrase « Dipende da Lei… » et l'angle de prise de vue oblique, un indice de l'ambiguïté de son discours.

Photogr. n°1

Maddalena comprend l'inutilité du badinage et perçoit qu'un nouveau rapport s'instaure entre eux, ce qu'elle exprime en bonne Romaine par le proverbe : « non pij se nun dai… ». Selon Annovazzi, une somme de 50 000 lires est le minimum nécessaire pour cette « raccomandazione » qui, au fil de la conversation, apparaît de plus en plus indispensable pour que Maria puisse tourner un bout d'essai. Or c'est la somme que Maddalena et son mari Spartaco ont sur leur livret de caisse d'épargne et qui devrait servir à payer la dernière traite de leur futur appartement leur permettant ainsi de quitter le sous-sol dans lequel ils vivent en location[12]. Pour convaincre Maddalena, encore réticente à sacrifier le rêve familial pour le sien, l'homme énumère les personnes qui sauront à Cinecittà se souvenir du nom des Cecconi lors des prochaines étapes du concours grâce aux « piccole cortesie » selon l'euphémisme qu'il emploie, que cet argent lui aura permis de leur faire, car cette somme, précise-t-il, n'est évidemment pas pour lui…

Dans cet autre contexte le personnage veut apparaître de nouveau comme un intermédiaire désintéressé. S'il justifie le recours à la « raccomandazione », c'est qu'il s'agit d'une pratique courante dans la société italienne de leur temps, comme il le rappelle avec un cynisme tranquille : « In Italia viviamo di raccomandazioni : 'mi raccomando', 'si

[12] Le rêve d'ascension sociale de Maddalena passe non seulement par le cinéma, mais aussi, très pratiquement, par l'accès à un logement dans les étages supérieurs, ceux qu'habitent les patients chez qui on la voit se rendre tout au long du film dans le cadre de ses activités d'infirmière à domicile.

ricordi', 'le assicuro', 'le prometto'… » ; cette pratique est donc, à ses yeux, naturelle à Cinecittà aussi, et de toutes façons nécessaire. Il dévoile ainsi à la mère de famille femme d'ouvrier, étrangère au milieu du cinéma, son fonctionnement implicite, ses règles indicibles. Par la même occasion Visconti révèle au spectateur que l'usine à rêves n'est pas peuplée seulement de stars et que ses coulisses ne sont pas reluisantes. En réalité l'immoralité du procédé et du personnage est plus grave encore, comme le montre sans équivoque la séquence qui fait suite à celle du parc : on y voit Annovazzi le soir du même jour échanger la liasse de billets remise par Maddalena contre une Lambretta sur laquelle il s'éloigne en pétaradant. Visconti a voulu que les rares paroles de cette brève séquence soient quasiment inaudibles sur fond de brouhaha nocturne : les gestes parlent d'eux-mêmes.

Le premier représentant du monde du cinéma que Maddalena rencontre et qui l'accompagne dans la concrétisation de son rêve n'est donc pas l'homme qu'il semblait être au début du film : ce n'est pas un sympathique professionnel désintéressé. Dès le synopsis Zavattini avait défini ainsi son caractère : « si aggira per Cinecittà in cerca di lavoro […] abituato a farsi pagare il pedaggio da tutte le comparse e le generiche che raccomanda » [13]. Le jeune homme, séduisant et beau parleur, est un parasite sans compétence professionnelle, un bonimenteur sans scrupule qui exploite la crédulité d'autrui. C'est un imposteur qui détourne de l'argent pour satisfaire un caprice : l'achat d'un bien de consommation dont la trivialité contraste avec le projet familial d'acquisition d'un appartement, désormais contrarié[14].

Visconti suggère que, en tolérant en son sein cet élément corrompu, chargé d'incarner dans le film une figure de *cinematografaro* au sens courant et péjoratif du mot[15], Cinecittà se compromet moralement. À travers

---

[13] Cité par Pio Baldelli in *Sociologia del cinema. Pubblico e critica cinematografica*, Roma, Ed. Riuniti, 1963, p.246).

[14] L'absence de scrupules, le cynisme d'Annovazzi, dévoilés pleinement lors de la séquence au bord du Tibre, cohabitent avec une certaine inconscience de sa part, dont témoigne la franche poignée de mains qu'il osera échanger avec le mari de Maddalena dans les dernières minutes du film, alors que celle-ci aura définitivement chassé de sa maison et de sa vie tous les représentants du milieu cinématographique.

[15] Lorsque le terme technique *cinematografaro*, à l'origine propre au jargon romain cinématographique, utilisé pour nommer tout type de professionnels de ce milieu, entre dans la langue commune vers 1910, il prend une connotation négative pour désigner de façon péjorative ou avec ironie « qui s'occupe de cinéma, qui appartient à ce milieu » . Cf. la définition de *cinematografaro* proposée par l'*Enciclopedia italiana Treccani* : « s. m. (f.

Annovazzi le réalisateur dévoile un certain mode de fonctionnement, dénonce une certaine atmosphère propre au milieu cinématographique romain, évidemment contraire à l'expression de la créativité, qu'il critiquait dès 1941 dans un article intitulé « Cadaveri »[16] et que confirmeront dans le film d'autres figures mineures de *cinematografari*[17]. Avec ce personnage Visconti commence à construire une représentation singulière de Cinecittà où se trouvent bafouées un certain nombre de valeurs humaines : la sincérité, le respect de la parole donnée, le sens de l'honneur, ainsi que des valeurs professionnelles comme le sérieux, l'honnêteté, la crédibilité. Il montre que le milieu du cinéma est non seulement corrompu mais aussi corrupteur puisque Maddalena elle-même se corrompt à son contact : emportée par l'espoir de réaliser enfin son rêve, elle dissimule à son mari tout ce qu'elle entreprend pour ce faire, la multiplication des visites chez des malades – pour arrondir leurs fins de mois elle fait des piqûres à domicile –, les dépenses nouvelles engagées pour payer le coiffeur, le photographe, la couturière, les leçons d'art dramatique et celles de danse…, et bien sûr elle déjoue sa confiance.

Mais Annovazzi n'est pas la seule figure de professionnel que Visconti connote négativement dans *Bellissima* : d'autres personnages viennent alimenter la représentation trouble qu'il construit petit à petit de l'univers cinématographique et de ses environs.

-a) [der. (roman.) di cinematografo]. — Chi si occupa della produzione cinematografica o, *in genere, fa parte del mondo cinematografico; è comune solo in senso spreg*. […] », c'est nous qui soulignons.
(http://www.treccani.it/vocabolario/cinematografaro/; dernière consultation : 6 septembre 2014).

[16] Dans cet article publié le 10 juin 1941 dans la revue *Cinema* (vecchia serie, anno VI, n°119), Visconti dénonçait un certain état d'esprit en vigueur à Cinecittà, qu'il mettrait en scène dix ans plus tard dans *Bellissima*, c'est-à-dire dans une œuvre de fiction se déroulant précisément dans la cité romaine du cinéma. La satire de ce milieu est prévue dès le synopsis de Zavattini ; le scénario, rédigé par S. Cecchi d'Amico, F. Rosi et L. Visconti, la développe encore davantage (Pio Baldelli, *Sociologia del cinema, op. cit.,* p.252).

[17] P. Baldelli assimile les *cinematografari* de *Bellissima* à des « animali sciocchi, insidiosi e brutali » dans un chapitre de sa monographie, dont le titre « *Bellissima* e i cadaveri delle case di produzione » s'inspire à l'évidence de celui de l'article de Visconti (Pio Baldelli*, I film di Luchino Visconti*, Manduria, Lacaita Ed., 1965, p.114). La bêtise et la superficialité des *cinematografari* sont pleinement dévoilées à la fin du film lors de la projection des bouts d'essai.

Tilde Sperlanzoni, ou l'acteur vieillissant

Lors de la séquence qui se déroule dans l'appartement des Cecconi après le succès de la première audition, le réalisateur introduit dans le récit une femme qui n'appartient pas aux catégories féminines rencontrées jusque là : ce n'est ni la mère d'une candidate, ni une voisine ou une parente de Maddalena. Sous les yeux interrogateurs de la petite Maria et en l'absence de sa mère en visite chez une voisine, une femme d'âge mûr fouille sans complexe dans les placards de la cuisine, glisse dans son sac à main le pain qu'elle a trouvé puis gobe trois œufs, qu'elle ne peut évidemment emporter comme le pain, avec ce commentaire en guise d'auto-absolution : « Dio vede e provvede ».

Au retour de Maddalena, la femme se présente, avec un art évident de l'emphase : « Io sono Tilde Sperlanzoni… L'attrice… ». Son âge mûr ne lui permet plus manifestement d'exercer son métier, comme elle le dit, à sa façon : « Ora io non recito quasi più… Sono stanca […] ». Ses yeux excessivement fardés, son air las et tragique, ses longs gants blancs la désignent comme une ancienne actrice du temps du muet (**Photog. n°2**).

Photogr. n°2

Elle répond à Maddalena, qui l'interroge sur la raison de sa présence, qu'elle a obtenu le nom des fillettes retenues à l'issue de la première audition, grâce à l'une de ses connaissances qui travaille à Cinecittà ; elle

vient en somme proposer à Maddalena ses services comme professeur d'art dramatique pour la petite Maria. Ce personnage confirme, après celui d'Annovazzi, le fait que Cinecittà génère une série d'activités parallèles, non institutionnelles, reposant sur le bouche à oreille, à la limite parfois de la morale comme on l'a vu avec le *cinematografaro*. En un premier temps Maddalena refuse ses services, parce que, dit-elle, elle n'en a pas les moyens et que les leçons sont inutiles puisque la production recherche avant tout le naturel. Pour la convaincre de son professionnalisme, la vieille actrice improvise une leçon de théâtre dans la courette de l'immeuble, où elle inculque à l'enfant de cinq ans les premiers rudiments de la théorie de « l'immedesimazione »[18], en l'envoyant cueillir des fraises qui n'existent pas sous un chêne qui n'existe pas davantage… sous les yeux de Maddalena stupéfaite qui commente, avec son bon sens populaire : « e quella scema [Maria] che ci va… ».

Avec le personnage de Tilde Sperlanzoni, Visconti va au-delà du simple portrait : à travers son maquillage, son chapeau désuet, ses outrances et sa théâtralité, le jargon qu'elle utilise pour impressionner Maddalena, il brosse une caricature de diva du muet. Le regard qu'il pose sur elle en tant que professionnelle du monde du spectacle est sans indulgence, comme celui qu'il pose sur d'autres professionnels dont les activités – photographie, couture, danse – se nourrissent elles aussi d'un lien avec Cinecittà. Ce sont, comme l'actrice, des figures de second plan dans le film, avec lesquelles Maddalena entre successivement en contact au cours de son itinéraire au royaume des images et qui sont nécessaires à la concrétisation de son projet. Ainsi, après T. Sperlanzoni, Visconti introduit à l'écran la femme du photographe, qui travaille à la retouche des négatifs dans le laboratoire de son mari ; bien que paraplégique, elle exerce sur lui un contrôle permanent par le jeu des miroirs présents dans l'atelier tout en l'accablant d'incessantes critiques[19] (**Photogr. n°3**).

---

[18] Cette théorie renvoie à la « méthode Stanislavski », du nom du metteur en scène et théoricien de théâtre russe, fondateur du Théâtre d'Art de Moscou, Constantin Stanislavski (1863-1938). Selon cette théorie, influencée par les travaux de Freud, l'acteur devait connaître et épouser intimement la psychologie du personnage qu'il incarnait.

[19] Dans la séquence chez le photographe, cette femme, qui tyrannise son conjoint résigné et soumis, s'oppose à l'impatience de Maddalena qui, désormais lancée elle aussi dans une sorte de compétition avec les mères des autres candidates, critique la façon dont le photographe prend ses photo - c'est-à-dire sa façon de faire son métier - et voudrait que les tirages soient disponibles le jour même.

Photogr. n°3

Maddalena rencontre ensuite dans son atelier une couturière à qui elle vient commander un tutu pour Maria, après avoir pourtant refusé chez le photographe d'écouter la mère d'une petite concurrente qui prétendait qu'il faudra danser dans le film de Blasetti. Pour le personnage de la couturière, le réalisateur a imaginé une sorte de sorcière à la crinière grisonnante, tout en os, elle aussi tyrannique (**Photogr. n°4**)[20].

Photogr. n°4

[20] La couturière mène ses employées à la baguette et remet même à sa place Maddalena qui voudrait négocier le tutu contre une série de piqûres.

Dans la séquence suivante, celle de la leçon de danse[21] où l'on reconnaît dans l'assistance quelques mères de candidates au concours, Maddalena entre en conflit avec la directrice de l'école qui s'indigne de ce qu'elle puisse prétendre que la nouvelle élève soit, dès la première leçon, semblable aux danseuses du cours pleines de grâce car plus âgées et plus expérimentées. Visconti fait de l'ancienne danseuse étoile, devenue elle aussi professeur avec l'âge, un personnage arrogant qu'il ridiculise à la fin de la séquence par la démonstration histrionique de quelques pas de danse qu'elle exécute afin d'impressionner Maddalena (**Photogr. n°5**).

Photogr. n°5

Les trois séquences où sont introduits ces nouveaux personnages sont déclinées selon le même schéma : Visconti représente ces professionnels sur leur lieu de travail et dans l'exercice de leur métier ; dans sa relation à chacun d'eux, Maddalena déploie la même énergie aveugle et la même volonté de brûler les étapes ; selon son projet tous doivent contribuer, chacun dans son domaine et selon son art, à la métamorphose de Maria rendue nécessaire par la compétition dans laquelle mère et fille sont

[21] En faisant se succéder immédiatement la séquence chez la couturière et celle du cours de danse, Visconti montre la rapidité du cheminement dans l'esprit de Maddalena du modèle incarné par les concurrentes et son intention d'y conformer sa fille.

engagées. En réalité, dans ces trois situations l'enfant subit la volonté de sa mère : chez le photographe elle finit par fondre en larmes devant l'objectif, chez la couturière elle regarde à peine les tissus qu'on leur présente et la leçon de danse s'avère une torture pour elle qui est trop jeune et maladroite. Ainsi Visconti montre-t-il que Maria est et reste tout au long du film étrangère au projet maternel.

Ces trois professionnels, à l'instar de la vieille actrice, sont traités de façon caricaturale par le réalisateur qui en offre une représentation sarcastique, voire impitoyable – Pio Baldelli parle de « persecuzione del regista »[22] à l'égard de ces personnages. Quelles sont ses motivations, au-delà de l'intention manifeste de faire sourire par l'accumulation de traits ridicules d'un personnage à l'autre, par le recours à un comique de répétition ? Le parti pris de Visconti prend son sens lorsque l'on recourt à la clef de lecture du film offerte par Lino Micciché qui définit *Bellissima* comme « […] la storia di un ordine *interno e soggettivo* – quello di Maddalena e del suo mondo prima della 'pazzia' del cinema – incrinato dal *disordine esterno e oggettivo*, il disordine costituito dagli altri – tutti gli altri, Blasetti e Annovazzi, la Sperlanzoni e la Ruskaia, e per tutti il *cinema* – che mette in discussione e in crisi gli indiscussi equilibri di un tempo »[23]. Cette interprétation du film permet d'identifier les professionnels rencontrés par Maddalena comme des acteurs du grand désordre qui vient perturber son existence à partir du moment où elle se lance dans la réalisation de son rêve, abandonnant petit à petit les principes d'authenticité qui étaient les siens afin que Maria ressemble aux autres concurrentes, plus âgées, plus dégourdies et plus désinvoltes.

Bien que la volonté de Maddalena de l'emporter soit supérieure, comme on l'a dit, à celle des autres mères car l'enjeu est plus important pour elle, Visconti a voulu que les chances de réussite de l'enfant apparaissent faibles dès le début du film en la dotant de deux défauts de prononciation – elle bégaye et zozote légèrement – et d'une petite taille, qui surprend Blasetti à juste titre[24]. Le volontarisme de la mère et la

---

[22] In « *Bellissima* e i cadaveri delle case di produzione », *op. cit*., p.119.

[23] Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio, Venezia, 1990, p.198.

[24] Si Maria est plus petite que les autres concurrentes c'est simplement parce qu'elle est plus jeune. Sa mère n'a pas hésité à tricher sur son âge comme on le comprend durant la leçon de danse où l'on apprend incidemment que l'enfant a à peine 5 ans, alors que le concours s'adresse à des fillettes de 6 à 8 ans.

contribution des professionnels qu'elle a sollicités seront-ils suffisants pour pallier les défauts de l'enfant et son évidente inappétence pour la compétition et le succès dont Maddalena rêve à sa place ? Visconti entretient le doute jusqu'aux dernières minutes du film où l'expérience vécue par Maddalena et sa fille connaîtra, comme nous le verrons plus loin, une issue en deux temps, non prévue dans le synopsis de Cesare Zavattini.

Selon la clef de lecture de Micciché, Tilde Sperlanzoni est bien elle aussi l'un des vecteurs de la confusion qui vient altérer l'équilibre de la vie des Cecconi. Mais les choses sont un peu plus complexes : Visconti montre également dans son film le désordre qui affecte l'existence de l'actrice, lui aussi lié au cinéma. L'appétit vorace de la vieille femme, le vol de nourriture dont le spectateur est témoin sont les manifestations de la faim – littérale et figurée – qui tenaille l'ancienne comédienne désormais sans contrat et qui vit, ou plutôt survit de petits accommodements avec la morale ainsi que d'expédients : des leçons données à des fillettes sans talent, des services rendus sans rapport avec ses compétences professionnelles (aller chercher Maria chez le coiffeur, la ramener chez elle, affronter la colère de Spartaco découvrant ce qui se trame à son insu au sein de sa famille…).

À travers le personnage de T. Sperlanzoni, Visconti montre la précarité d'un métier qui laisse sans protection et sans ressources le professionnel vieillissant et ne correspondant plus aux besoins et critères des nouvelles productions[25]. Il donne à voir la déchéance des acteurs âgés qui n'ont plus de quoi vivre après que le cinéma les a abandonnés au bord de la route, mais qui cherchent encore à grappiller quelque chose autour de Cinecittà. Dans sa monographie sur Visconti, Luciano de Giusti l'exprime en ces termes : « Insieme a miti e miraggi il cinema produce relitti, lasciandosi alle spalle l'umanità ferita : è il caso della figura grottesca dell'anziana ex-attrice Tilde Sperlanzoni »[26]. En somme, le cinéma, comme toute industrie, produit des 'déchets' qui sont écartés du circuit, si ce n'est que, dans l'industrie cinématographique, il s'agit d'êtres humains.

Visconti profite de la rencontre avec la vieille actrice pour tendre à la protagoniste une sorte de miroir où se reflète la condition des acteurs devenus 'inutiles' ; il laisse entrevoir les coulisses de la fabrique à rêves, en général non accessibles au public habitué à n'en voir que les fastes et le

[25] En effet, sa mise à l'écart de la production cinématographique découle de son âge mais aussi de son jeu dramatique suranné dont elle offre un échantillon dans sa façon de se présenter à Maddalena.

[26] Luciano Di Giusti, *I film di Luchino Visconti*, Gremese ed., Roma, 1985, p.55.

devant de la scène. Maddalena reste toutefois imperméable à cette forme d'avertissement : il lui est tout bonnement impossible de voir en T. Sperlanzoni une éventuelle anticipation du destin de sa fille qu'elle n'imagine que glorieux. C'est pourquoi Visconti conçoit, plus loin dans le film, une autre rencontre, dans une salle de montage de Cinecittà, qui est une nouvelle occasion de démythifier le métier d'acteur.

Iris, du set à la moviola

Maria fait finalement partie des heureuses élues qui ont tourné un bout d'essai pour le film de Blasetti. Celui de Visconti touche donc à sa fin puisque le concours, dont l'annonce constituait son incipit, en est à sa dernière étape, celle du choix de la petite interprète par le réalisateur et le producteur, parmi les dernières concurrentes retenues. L'impatience de Maddalena à ce stade ultime du concours la ramène à Cinecittà pour tenter de voir les images de sa fille en salle de montage, c'est-à-dire avant même l'équipe de production. Malgré la bienveillance de la monteuse qui travaille pour Blasetti, ce n'est pas possible car le metteur en scène et son équipe attendent déjà en salle de projection pour visionner les bouts d'essai et arrêter leur choix. Maddalena insiste, comme à son habitude, pour obtenir ce qu'elle veut, jusqu'au moment où elle reconnaît, avec stupeur et enthousiasme, la personne qui lui fait face : c'est la jeune femme qui jouait le rôle d'Iris dans le film de Renato Castellani, *Sotto il sole di Roma*, sorti en 1948[27]. Cette séquence de *Bellissima* est construite autour d'une des nombreuses mises en abyme imaginées par Visconti dans son film pour développer une réflexion sur le cinéma : on y voit l'actrice d'un film de Castellani effectivement tourné quelques années plus tôt jouer dans le film de Visconti le rôle de la monteuse du film de Blasetti en préparation… Les effets de miroir, inhérents au discours méta-cinématographique, sont naturellement présents dans le film de Visconti puisqu'il se propose de suivre une mère et sa fille dans les étapes d'un casting ; au plan du récit, à ce moment-là de la fiction, ils visent à conférer légitimité et autorité aux paroles que la jeune monteuse s'apprête à prononcer.

Comme Maddalena dans le film, les spectateurs de l'époque

[27] *Sotto il sole di Roma* raconte la vie d'une bande d'adolescents romains dans la dernière année de la guerre, entre petits délits, bombardements et histoires d'amour immatures.

reconnaissent dans cette séquence Liliana Mancini dont ils savent histoire : elle fut repérée dans la rue par Castellani qui la choisit pour jouer le rôle de la protagoniste de *Sotto il sole di Roma*. Elle incarne donc littéralement l'expression « attrice presa dalla strada » que le néo-réalisme diffusa dès les films fondateurs du courant. L'utilisation d'acteurs non-professionnels, y compris dans les rôles principaux, devint rapidement l'un des éléments fondamentaux de la poétique du néo-réalisme. À partir de 1945, pour incarner des histoires nouvelles – la lutte pour la liberté pendant la Résistance, puis le quotidien difficile du peuple italien dans l'après-guerre –, en rupture avec le cinéma du *Ventennio*, il fallait des visages banals, inconnus, facilitant l'identification des spectateurs avec les personnages qui arrivaient sur les écrans et qui leur ressemblaient : ouvriers, petits fonctionnaires, retraités, mères de famille, enfants, chômeurs…, confrontés aux problèmes de l'emploi, du logement, de la nourriture. Ces acteurs, recrutés pour un certain rôle auxquels ils correspondaient exactement aux yeux du metteur en scène, n'étaient pas destinés à participer ultérieurement à un autre film. Aucun statut ne les définissait : ils avaient été « pris » par un réalisateur afin de jouer dans un film pour lequel ils avaient signé un contrat ; cette expérience, limitée dans le temps, ne leur avait naturellement pas fait acquérir le statut de professionnels : extraits de la « rue », ils retrouveraient par la suite l'anonymat. De Sica le dit en ces termes dans une interview de 1956 : « l'uomo della strada deve tornare ad essere uomo della strada »[28]. Les acteurs de *La terra trema*, tourné en 1948 par Visconti, en sont la meilleure illustration : les habitants du village d'Aci Trezza furent engagés sur place, au début du tournage, selon un principe énoncé par le réalisateur dès 1943 : l'adéquation entre « l'homme-acteur » et « l'homme-personnage »[29] ; il s'agissait pour chacun d'incarner dans le film un rôle social, professionnel, familial – pêcheur, mareyeur, maçon, femme au foyer… – correspondant au sien dans la vie de tous les jours. Une

[28] Cité dans *Antologia di Cinema Nuovo : 1952-1958*, a cura di G. Aristarco, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975, p.173.

[29] Ces expressions sont utilisées par Visconti dans l'article « Cinema antropomorfico » : « Di tutti i compiti che mi spettano come regista, quello che più mi appassiona è dunque il lavoro con gli attori; materiale umano con il quale si costruiscono questi uomini nuovi, che, chiamati a viverla, generano una nuova realtà, la realtà dell'arte. Perché l'attore è prima di tutto un uomo. Possiede qualità umane-chiave. Su di esse cerco di basarmi, graduandole nella costruzione del personaggio: *al punto che l'uomo-attore e l'uomo-personaggio vengano ad un certo punto ad essere uno solo* » (in *Cinema*, Roma, VII, n°173-174, 25 sett.-25 ott. 1943. C'est nous qui soulignons).

fois le tournage achevé, l'équipe de tournage repartie, ces hommes et ces femmes, acteurs d'un film, reprirent leurs activités et leur existence antérieure.

Mais pour certains acteurs non-professionnels, le succès remporté à leur sortie par plusieurs films néo-réalistes – dont précisément *Sotto il sole di Roma*, sacré meilleur film italien à la Mostra de Venise de 1948 -, un salaire naturellement bien plus élevé que celui de vendeuse ou d'ouvrier, la fascination pour un futur autre alimentent leurs espoirs en un avenir dans le cinéma. Le phénomène n'est pas limité à quelques cas si, en 1956, la revue *Cinema nuovo* mène une enquête, publiée sous ce titre provocateur : « Processo al non attore » ; les journalistes interrogent une série d'acteurs engagés de la sorte pendant la saison du néo-réalisme sur l'impact que cette expérience eut sur leur vie[30].

On voit avec *Bellissima* que la question de l'acteur non-professionnel est posée par Visconti quelques années plus tôt, dans une fiction et donc avec des moyens proprement cinématographiques[31]. Dans l'échange qui suit, en salle de montage, Maddalena commence par se méprendre sur le compte de la jeune femme qu'elle vient de reconnaître : « E mo' che fa, lavora nel film co' a pupa mia? » (ici « lavorare » a le sens de « tourner »). Le personnage de la monteuse la détrompe immédiatement et lui révèle le

[30] « Processo al non attore (inchiesta a cura di Piero Cristofari e Roberto Manetti) », in *Cinema nuovo*, n°79, 25 marzo 1956. Le titre de l'article qui réduit les acteurs non-professionnels à des *non-acteurs* révèle l'orientation de l'article ; les questions formulées par les journalistes présupposent que l'impact fut décidément négatif, chose que démentent ou tout au moins relativisent plusieurs personnes interviewées, dont Liliana Mancini et Lamberto Maggiorani qui interpréta Antonio Ricci dans *Ladri di biciclette*. Tous deux, lors de l'interview, témoignent de l'importance de cette expérience dans leur vie, des rêves qu'ils ont nourris à un moment, mais affirment être satisfaits de la vie qu'ils mènent à présent et du métier qu'ils exercent : Maggiorani a pu acheter un magasin de chaussures à sa femme et d'ouvrier à l'usine il est devenu maçon à son compte ; Liliana Mancini qui exerce désormais le métier de monteuse à Cinecittà commente sa nouvelle situation professionnelle par ces mots : « sono contenta del mio lavoro attuale perché offre una maggiore garanzia di sicurezza e di continuità ».

[31] L'actualité de la « question de l'acteur » est attestée par la réalisation d'autres films autour de ce thème, au cours de ces mêmes années, dont *La signora senza camelie* d'Antonioni (1952) et *La valigia dei sogni* de Comencini (1953). Puisque l'espace nous manque pour entamer une lecture comparée des points de vue des trois réalisateurs réunis par une même préoccupation : celle du statut de l'acteur après l'expérience néo-réaliste et la responsabilité de l'institution, nous renvoyons au volume : AA.VV., *Storia del Cinema Italiano*, volume VIII (1949-1953), Venezia, Marsilio, 2003 ; en particulier le chapitre « I film sul cinema » (p.309 et suivantes).

coût des illusions qu'avait fait naître sa participation au film de Castellani :

> Iris — No signora, non faccio più il cinema… Sono impiegata al montaggio.
> Maddalena — Ah, lei nun li fa più? E perché?
> Iris — Signora mia, io non sono un'attrice, m'hanno preso na' volta, du' volte, così perché ero il tipo che servivo a loro. Francamente m'ero pure un po' illusa. E c'ho rimesso l'impiego col fidanzato che c'avevo.

Liliana Mancini, devenue effectivement monteuse à Cinecittà après avoir joué dans *Sotto il sole di Roma* faute d'autres propositions, est convoquée par Visconti[32] dans *Bellissima* pour témoigner personnellement de la précarité de la condition d'acteur non-professionnel, de la vanité des rêves d'avenir et de gloire forgés après une première expérience et des risques encourus en voulant faire carrière dans le cinéma : dans le cas d'Iris la perte de son emploi et de son fiancé, pour tous de cruelles désillusions[33]. La force de ce témoignage vient de la personne qui le prononce : une victime de ce type d'illusions, dont le regard est à présent critique et qui s'adresse en connaissance de cause à une mère dont le rêve est précisément que sa fille entre dans le métier et devienne la star qu'elle-même aurait voulu être.

Le fait que le metteur en scène ait tenu à appeler la monteuse *Iris*, du nom du personnage de Castellani, et non par son prénom Liliana, alors qu'elle joue son propre rôle dans *Bellissima*, rend manifeste l'intention de délivrer ici un message *sur le cinéma* :

> Iris : — Ma sa che Le dico ? o esse' attori sul serio de professione, o meglio non illudersi pe' niente e avere un mestiere. Me dispiace di' 'ste cose a lei che mo' ce spera. Po' darsi pure che c'ha ragione… io ce credo poco, perché ne' so' venuti tanti de disgraziati co' 'st'illusione del cinema.

---

[32] Ce personnage n'existait pas dans le synopsis de Zavattini. Il fut tardivement introduit dans l'histoire, quand Visconti découvrit à l'intérieur de Cinecittà Liliana Mancini, alias Iris, désormais employée comme monteuse.

[33] Liliana Mancini peut tout de même s'estimer chanceuse puisqu'elle a retrouvé du travail rapidement, et à Cinecittà, même si le montage est évidemment un métier plus humble que celui d'actrice, à l'écart des feux de la rampe et des applaudissements du public. Cinecittà n'est donc plus pour elle un lieu mythique ; c'est un milieu de travail, comme les autres, avec ses exigences et ses rythmes (pendant le dialogue avec Maddalena, un assistant de Blasetti entre en salle de montage et la rabroue car elle fait attendre l'équipe de production déjà installée pour visionner les « provini »).

Le cadrage et la posture d'Iris pendant ce petit monologue (Photogr. n°6) soulignent également cette intention : filmée de ¾, en plan américain, elle se fige, comme si elle posait devant un photographe, ce qui attire immédiatement notre attention.

Photogr. n°6

La bobine qu'elle tient sous son bras droit est redondante puisque l'on sait qu'elle est monteuse ; cette bobine a la même fonction que le prénom Iris : c'est un accessoire-attribut du personnage qui la connote comme faisant partie de ce milieu et ajoute ici de la crédibilité à sa parole. Son visage est tourné vers Maddalena qui est en face d'elle mais hors champ ; il en découle un « regard à la caméra » qui interpelle directement le public de *Bellissima*, qui est bien entendu l'autre destinataire de son discours, pour lui signifier l'importance de ce qui va être dit en dépit de la simplicité des mots employés. En figurant l'échange entre l'espace de la fiction et celui du spectateur, l'adresse à la caméra met à mal le principe de simulacre sur lequel se fonde le cinéma. C'est en effet une infraction au principe de l'illusion diégétique. Dans ses films Visconti y a rarement recours et seulement au moment où il veut délivrer un message ; ainsi, dans *La terra trema*, 'Ntoni évoquait-il sa confiance en un futur de fraternité et de solidarité entre les travailleurs, malgré son propre échec, en regardant droit dans l'objectif de la caméra, c'est-à-dire dans les yeux des spectateurs ; c'est

aussi le cas dans *Bellissima* lors de la rencontre avec Iris.

Discours méta-cinématographique de Visconti

Selon Iris, l'acteur véritable, « sérieux », c'est bien l'acteur professionnel qui a appris le métier, dont c'est *le* métier, et non celui qui a été choisi une fois parce qu'il correspondait à un certain type. À travers les mots de la jeune femme qui lui prête sa voix, le metteur en scène défend le statut d'acteur professionnel, le professionnalisme qui le définit, et donc une certaine façon de faire du cinéma. Le monologue d'Iris exprime la préférence de Visconti, en 1951, pour l'acteur professionnel, ce que confirment du reste les choix de casting faits pour *Bellissima* : le rôle principal est tenu par Anna Magnani, l'une des plus grandes divas de l'époque ; elle est épaulée par Walter Chiari, comédien encore plus populaire qu'elle au début des années Cinquante, et par une foule d'acteurs professionnels qui tiennent les seconds rôles, tandis que les acteurs non-professionnels sont cantonnés aux figures de troisième plan : les commères de l'immeuble[34], qui forment une sorte de chœur indistinct autour de la protagoniste.

Que s'est-il passé depuis les déclarations sur « l'homme-acteur » et « l'homme-personnage » (1943), depuis *La terra trema* (1948) où n'intervenait aucun acteur professionnel ? Il y a eu l'échec commercial retentissant de ce film, défini ultérieurement comme « un parossismo neorealistico », qui n'a pas été compris et n'a pas trouvé son public[35]. Faute de producteurs pour financer ses projets cinématographiques à la suite de cet échec[36], Visconti se consacre à une intense activité théâtrale, couronnée

[34] Le rôle de Spartaco est lui aussi tenu par un non-professionnel. L'un des assistants de Visconti, F. Zeffirelli, se rendit aux abattoirs de Rome, en quête d'un « prolétaire » pour jouer le rôle du mari de Maddalena ; il repéra Gastone Renzelli que le réalisateur et Anna Magnani rencontrèrent ; à l'issue de cette rencontre Renzelli fut engagé sans même avoir tourné un bout d'essai.

[35] La formule choc, qui résume le caractère extrême de ce film, à l'origine de son échec commercial, est de Vittorio Spinazzola (*Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani, 1975, p.37). Le paradoxe le plus douloureux fut sans doute pour Visconti le fait que ce film conçu pour le peuple, mais intellectuellement complexe et d'une compréhension difficile, n'intéressa qu'une élite.

[36] Visconti dut renoncer à porter à l'écran les deux volets qui devaient constituer la suite de *La terra trema* (« l'episodio della solfara » et « l'episodio della terra »), mais aussi

de succès. Mais, en 1951 le réalisateur a envie de revenir au cinéma. Salvo D'Angelo lui propose un synopsis rédigé par Cesare Zavattini, qu'il accepte, essentiellement pour deux raisons : la première tient au sujet qui, centré sur une mère viscéralement attachée à son enfant et à des rêves de réussite sociale, propose un « retour au personnage » – personnage que le néo-réalisme avait sacrifié au nom de la représentation du collectif –, et à partir duquel Visconti pense pouvoir dire certaines choses : « Mi interessava fare una esperienza con un 'personaggio' autentico, col quale si potessero dire certe cose più interiori e significative »[37]. La seconde raison est l'actrice pressentie par la production pour ce rôle : Anna Magnani, avec laquelle le metteur en scène souhaitait travailler depuis *Ossessione*[38].

Le film qui marque son retour au cinéma est par ailleurs l'occasion pour Visconti de prolonger la réflexion théorique menée depuis le début des années Quarante dans des articles comme « Cadaveri », « Cinema antropomorfico » déjà cités, mais à présent dans un contexte sociopolitique et culturel bien différent après l'issue des élections de 1948[39], et avec les moyens du cinéma : une fiction, des images, une bande son. Le sujet de Zavattini lui permet en effet de mettre en scène certaines des dérives qu'il observe dans les productions cinématographiques du moment : la généralisation de l'utilisation d'acteurs non-professionnels, devenue une sorte de formule déconnectée de la poétique et des exigences du néo-

---

Cronache di poveri amanti et *La carrozza del SS. Sacramento*, qui seront finalement réalisés par d'autres.

[37] Visconti cité par Guido Aristarco dans l'article intitulé « Bellissima », in *Cinema*, n°78, 15 gennaio 1952.

[38] Initialement retenue par Visconti pour jouer le rôle de Giovanna, Anna Magnani avait dû céder la place, du fait de sa grossesse, à Clara Calamai.

[39] Précédées de l'expulsion des communistes et des socialistes du gouvernement un an plus tôt, les élections parlementaires d'avril 1948 ont consacré la victoire de la Démocratie chrétienne sur les forces de gauche dont les résultats sont en net recul par rapport aux élections à la Constituante de 1946. Le climat conservateur, libéral, moralisateur et anticommuniste se ressent aussi dans le domaine culturel, en particulier cinématographique : les aides de l'Etat iront désormais aux films exaltant les valeurs traditionnelles, afin d'encourager « una produzione sana, moralissima e nello stesso tempo attraente », selon les mots de Giulio Andreotti alors sous-secrétaire à la Présidence du Conseil. Ainsi, au début des années Cinquante, l'élan initial des « pères » du néo-réalisme - Rossellini, Visconti, De Santis, De Sica - qui avaient ramené le cinéma au contact de la réalité s'essouffle et le courant néo-réaliste est peu à peu asphyxié en tant que tel, tout en nourrissant les diverses expériences qui caractériseront les décennies suivantes, dont la célèbre « comédie à l'italienne ».

réalisme qui fondaient sa légitimité ; l'organisation de concours pour trouver ces acteurs, qui mobilisent la population, créent une attente face au futur film et alimentent ses rêves en un autre avenir – le mécanisme est bien montré dans *Bellissima* qui s'inspire d'une histoire vraie et dont le titre reprend précisément le nom du concours auquel participe la petite Maria[40]– ; des scénarios insipides, sans ancrage dans l'époque ni souci de réalisme, comme le scénario du film *Oggi, domani, mai* adapté d'un roman sentimental, pour lequel la maison de production cherche une petite interprète et dont le point de départ, dévoilé dans la séquence chez le photographe, est le suivant : « Lei dice a lui che lo vuole lasciare ; lui dice che la vuole ammazzare »[41]…

Nous avons vu qu'au niveau du récit les rencontres avec Annovazzi, Tilde Sperlanzoni, Iris mais aussi avec le photographe, la couturière, le professeur de danse, sont des étapes dans l'entreprise de conquête du rôle dans laquelle Maddalena s'est engagée et qu'au sein du discours méta-cinématographique de Visconti les rencontres avec les trois premiers personnages ont une fonction directement démythificatrice du métier d'acteur et du milieu cinématographique. *L'elisir d'amore* utilisé dans la bande son comme une sorte de fil rouge musical contribue également à cette démythification. C'est bien en amont du tournage que Visconti, dont l'amour et la connaissance de la musique, en particulier de l'opéra, sont connus, a choisi chacun des thèmes musicaux de ce charmant opéra bouffe de Gaetano Donizetti destinés à commenter certaines séquences du film ; l'arrangement musical des airs retenus a ensuite été confié à Franco Mannino, chargé d'en faire une paraphrase libre et moderne[42]. L'objectif poursuivi en associant *L'elisir d'amore* à *Bellissima* est d'inviter le public conscient de la référence musicale à établir des parallèles entre le sujet des deux œuvres, c'est-à-dire à lire l'univers du cinéma et les (més)aventures de

[40] On peut considérer que le recrutement des « maggiorate » à la sortie des concours de beauté est un autre avatar de la formule de l'acteur non-professionnel, qui aura une grande fortune dans les années Cinquante.

[41] La femme du photographe l'apprend à Maddalena en ces termes, tandis que la mère d'une concurrente venue se faire photographier en tutu lui annonce que la petite actrice devra aussi savoir danser, même s'il ne s'agit en fait que de danser de joie autour d'un gâteau d'anniversaire…

[42] Le musicien rappelle en ces termes les exigences de Visconti : « […] temi liberamente parafrasati in chiave moderna, quale commento » (Franco Mannino, *Visconti e la musica*, Lucca, Akademos & LIM, 1994, p.21).

Maddalena en ayant à l'esprit les thèmes principaux du mélodrame : le charlatanisme et le pouvoir des illusions[43].

L'effet maximal de citation musicale est obtenu dans le film lors de l'apparition à l'écran du réalisateur Alessandro Blasetti qui joue son propre rôle dans la fiction de Visconti[44]. Au début de la troisième séquence, Blasetti entre dans le studio de Cinecittà bondé de mères et de filles en attente de passer la première audition ; il fend la foule, monte sur l'estrade et prend la parole au micro pour ramener le calme et écouter les prestations des fillettes[45]. Cette entrée en scène est soulignée de façon fracassante par les trompettes de l'arrivée triomphale de Dulcamara, le médecin colporteur de l'opéra donizettien (Acte I, sc.4 et 5) ; mais naturellement seuls les spectateurs goûtent ce soulignement musical et donc l'effet de contamination qui assimile Blasetti à un charlatan d'opéra, pourvoyeur lui aussi de philtres magiques, ceux du cinéma. Il règne à ce moment-là dans le studio une grande confusion résultant de l'agitation des mères qui attendent le metteur en scène avec anxiété et du manque de discipline des *cinematografari* qui l'entourent sur l'estrade (le producteur a même amené son chien qui monte sur la table… **Photogr. n°7**), le désordre des photographes qui se bousculent afin d'immortaliser, pour la promotion du film, ce moment de la production.

---

[43] L'histoire que cet opéra en deux actes met en musique est simple : l'amour de Nemorino pour la belle Adina est contrarié par l'arrivée du fringant sergent Belcore, le bien nommé puisqu'il s'empresse de demander sa main à la jeune femme. Par coquetterie et pour affirmer son pouvoir sur les cœurs masculins, Adina accepte de l'épouser ; Nemorino, désespéré, achète à Dulcamara, bonimenteur et médecin ambulant, un philtre d'amour- qui donne son titre à l'œuvre - qu'il boit pour séduire de nouveau sa belle ; mais cet élixir n'est que du vin de Bordeaux. Malgré cette imposture, après quelques malentendus et diverses péripéties, l'amour des deux jeunes gens finit par triompher. Belcore repart vers de nouveaux combats et d'autres amours, le charlatan vers un nouveau village et de futures et complaisantes victimes.

[44] C'est la première fois que Blasetti est invité par un confrère réalisateur à jouer son propre rôle dans un film, mais pas la dernière : on le retrouve en 1961 dans *Una vita difficile* de Dino Risi et en 1977 dans *Un mistero a Cinecittà* de Mario Ferrero.

[45] Blasetti entre en scène à 5 mn 32 du début du film.

Photogr. n°7

L'apparition de Blasetti au milieu de cette confusion générale dont on se demande ce qui pourra bien en sortir fait sourire irrésistiblement ; le choix de l'air qui l'accompagne y contribue également : joyeux, rapide et enlevé, comme l'arrangement composé par Mannino qui reconnaîtra plus tard « [essersi] lasciato prendere la mano, un po' trasportato dalla musica e un po' volutamente e [aver] *caricato, ancor più che nell'originale*, il tema di Dulcamara »[46]. La drôlerie de l'apparition de Blasetti tient également au rapport original établi entre les images et la bande son : l'Air du charlatan étouffe en effet presque totalement les sons diégétiques qui auraient dû accompagner cette arrivée et s'impose à leur place, en premier plan sonore, ce qui confère à la scène une sorte de comique de cinéma muet, qu'accentuent les mimiques et les gestes un peu saccadés de Blasetti visiblement agacé par l'agitation environnante, ainsi que l'impression de légère accélération du défilement des images tant que cet air se fait entendre.

Le traitement ironique de ce personnage surprend[47] car Blasetti est à l'époque un metteur en scène célèbre, auteur de plusieurs chefs d'œuvre, apprécié du public et respecté de l'ensemble de la profession, y compris de

[46] Franco Mannino, *op. cit.,* p.22. C'est nous qui soulignons.

[47] Pendant le tournage Blasetti ignorait naturellement qu'un arrangement musical accompagnerait sa personne à l'écran, et quel arrangement… Il le découvrit lors de la première projection privée. Mannino raconte sa réaction : « Blasetti scattò in piedi… mi abbracciò con affetto… Aveva capito, dimostrando di avere anche un grande senso dell'umorismo » (*op. cit.,* p.21).

Visconti qui dira, à l'occasion des 75 ans de son confrère : « noi tutti registi italiani gli dobbiamo qualche cosa »[48]. Du reste, une fois que l'Air du charlatan s'est éteint et que la voix de Blasetti s'élève pour donner le signal du début des auditions, la fin de la séquence nuance cette première impression car Blasetti s'y affirme au contraire comme un professionnel sérieux, attentif et compétent, ce que confirme la suite du film[49]. Plus loin, d'autres moments du récit, où Blasetti n'intervient pas, sont accompagnés eux aussi par certains airs de *L'elisir d'amore* qui les connotent de la même ironie, ce qui donne à penser que le discours de démythification de Visconti ne vise pas – ou pas exclusivement – la première cible désignée, mais plus largement le milieu cinématographique, une façon de penser le cinéma et d'en faire. Des extraits du mélodrame de Donizetti, toujours joyeux et rapides, résonnent en effet lorsque Maddalena, de retour de Cinecittà, annonce triomphalement à Spartaco que Maria a été retenue pour le deuxième tour des auditions, lorsqu'elle quitte le photographe après la séance de photo en lui rappelant que leur destin est entre ses mains, lorsqu'elle discute de « raccomandazione » avec Annovazzi durant la séquence du *locus amœnus*… En réalité c'est l'ensemble du film qui est placé sous le signe de *L'elisir d'amore* et de ses thématiques démythificatrices : depuis son ouverture – puisque l'air « Non fate strepito » (Acte II, sc .4), chanté par le Chœur de la RAI pour accompagner l'annonce du concours à la radio retentit sur les images du générique et de la première séquence[50] – jusqu'aux derniers plans de *Bellissima* dont la fermeture

---

[48] Né en 1900, Alessandro Blasetti réalise en 1929 son 1er film, *Sole*, qui participe à la renaissance de la cinématographie italienne. Il devient l'un des pionniers du cinéma sonore en Italie et l'un des premiers critiques de cinéma dans ce pays. Il participe à la fondation de la première école formant des professionnels du cinéma : le Centro sperimentale di cinematografia de Rome, où il enseigne la mise en scène. Auteur à succès sous le fascisme de films historiques et de comédies sentimentales, il est également l'inventeur du genre fantastique en Italie avec *La corona di ferro* (1941) et sera considéré comme l'un des précurseurs du néo-réalisme avec *1860* (1934) et surtout *Quattro passi tra le nuvole* (1942). Il restera actif jusqu'aux années Soixante. En 1951, lorsque Visconti lui demande de jouer dans son film, Blasetti est une très grande figure du cinéma italien.

[49] Il se montre gentil et patient durant les auditions, avec les fillettes comme avec leurs mères. Lors de la projection des bouts d'essai à la fin du film, il est le seul, avec le producteur, à ne pas rire ; il s'agace même des réactions de son équipe. Puis il se montre furieux du temps perdu, car pour lui comme pour la maison de production ces bouts d'essai infructueux sont de l'énergie et de l'argent perdu.

[50] Précisons que l'air « Non fate strepito » est le seul cas d'une utilisation *diégétique* de la musique de Donizetti dans le film de Visconti. Après le montage cut, dès la 2e séquence, cet

sonore est assurée par la cavatine « Quant'è bella, quant'è cara » (Acte I, sc.1) qui berce le sommeil désormais apaisé de Maria.

L'elisir d'amore, leitmotiv musical du film, est donc utilisé par le metteur en scène comme un soulignement de son discours méta-cinématographique. Il dit en musique, et sur un ton ironique, que le cinéma est un élixir d'opéra qui a ses charlatans, comparables à Dulcamara ; c'est un élixir mensonger des temps modernes. Visconti le déclare du reste en ces termes dans la lettre qu'il adresse à Blasetti après la sortie du film pour justifier la référence musicale et s'excuser auprès de lui :

> Siamo tutti dei ciarlatani, noi registi. Siamo noi che mettiamo illusioni nella testa delle madri e delle ragazzine. Noi prendiamo la gente dalla strada e questo è il nostro torto. Vendiamo un elisir d'amore che non è un elisir : come nell'opera, è vino di Bordeaux. Il tema del ciarlatano non l'ho messo per te ma per me stesso.[51]

Par ces mots, il étend la responsabilité de cette situation à toute une profession, qui spécule sur l'ambition des mères et la dimension illusionniste du cinéma. Bien que dans la lettre à Blasetti Visconti s'inclue dans le groupe des « charlatans », il nous semble le faire plus par élégance que du fait d'un *mea culpa* légitimement fondé : le réalisateur dénonce dans *Bellissima* des pratiques et des dérives qu'on ne peut lui attribuer dans ses œuvres, nous l'avons vu précédemment. Il critique dans son film les fausses apparences cultivées par l'industrie cinématographique (l'élixir n'a d'autres vertus que celles du vin : enivrer celui qui le consomme) et montre du doigt les personnes qui gravitent sans véritable légitimité autour de cette industrie et de Cinecittà. Laurence Schifano résume cela efficacement :

> En fait c'est tout le monde du cinéma comme miroir aux alouettes et industrie de l'évasion qui est dénoncé au travers de ses cinéastes mais aussi des coiffeurs, modistes, photographes, donneuses de cours dramatique, de tous les parasites qui s'affairent et bombinent autour de la grande ruche aux

---

air, qui se prolonge tel un pont sonore entre l'annonce du concours et les premières auditions, devient extradiégétique.

Le relevé des séquences accompagnées par un air de *L'elisir d'amore* a été effectué par G. Aristarco qui a également caractérisé chaque citation musicale en fonction du moment et de l'action filmiques où elle intervient (« Bellissima », *Cinema*, n°78, *art. cit.*).

[51] Lettre citée dans *L'avventurosa storia del cinema* : *raccontata dai suoi protagonisti*, 1, 1935-1959, a cura di Franca Faldini e Goffredi Fofi, Milano, Feltrinelli, 1979, p.249.

rêves.[52]

Dans *Bellissima* le discours critique de Visconti ne porte pas seulement sur ceux qui « pensent » et « font » le cinéma, mais aussi sur ses destinataires. Il vise une façon de regarder le cinéma et de le consommer en Italie au début des années Cinquante, que le personnage de Maddalena est chargé d'incarner. Visconti a fait de sa protagoniste une passionnée du Septième Art capable de reconnaître non seulement l'actrice de *Sotto il sole di Roma*, mais aussi les vedettes américaines comme Montgomery Clift et Burt Lancaster (celui-ci à sa seule voix) ; mais il l'a délibérément privée de toute capacité de discerner le pouvoir illusionniste des images en mouvement[53], auquel on la voit totalement s'abandonner dans la séquence XXV du film. Située exactement au milieu du récit, cette séquence qui est l'une des mises en abyme les plus significatives du film est considérée par Lino Micciché comme « il vero epicentro ideologico » du film[54]. Lors d'une séance nocturne de cinéma en plein air, Maddalena et Spartaco, qui depuis leur courette regardent le western projeté[55] (**Photog. n°8**), commentent ce qu'ils voient, chacun selon sa position « idéologique » par rapport à cet art, avec des mots simples mais efficaces.

---

[52] Laurence Schifano, *Visconti. Les feux de la passion*, Paris, Flammarion, 1989, p.282.

[53] Il est significatif que Maddalena soit présente dans la plupart des séquences où retentit *L'elisir d'amore*.

[54] Lino Micciché, *op. cit*, p.202. À la fin du chapitre consacré à *Bellissima*, le critique se livre à une analyse riche et convaincante de cette séquence, à laquelle nous renvoyons le lecteur.

[55] Il s'agit de *Red River / La rivière rouge* réalisé en 1948 par Howard Hawks.

Photogr. n° 8

On voit Maddalena adhérer totalement au spectacle qu'elle regarde de façon acritique, confondant dans son besoin d'évasion la fiction et la réalité : « Quant'è bello… », s'exclame-t-elle à plusieurs reprises, enchantée, en voyant les chevaux et les chariots descendre dans le lit du fleuve – il faut dire qu'à Rome en plein été il fait encore très chaud à cette heure-là… –. Son mari en revanche, pleinement conscient de l'irréalité du spectacle qu'ils ont sous les yeux, manifeste une distance critique qui est celle de Visconti, celle que le réalisateur souhaiterait que le public adopte. Ce regard critique s'exprime dans l'ironie de la réplique de Spartaco : « Beati loro che se fanno il bagno… », tandis que son jugement définitif se trouve laconiquement résumé dans cette phrase : « so' tutte favole… ».

Pour Maddalena, le cinéma est bien un puissant élixir, produisant des fables qui rendent son existence et son quotidien supportables ; elle le dit à travers le parallélisme sommairement établi dans cette autre réplique de la même séquence : « Guarda quei bei posti… e guarda noi dove vivemo… ». Le cinéma américain qui a de nouveau envahi les écrans italiens dans l'après-guerre et dont *Red River* est une synecdoque dans le film de Visconti comble ce besoin d'évasion, cet appétit d'aventures et de grands espaces à l'écran (rappelons que le quotidien de Maddalena est celui d'une famille prolétaire qui vit dans un sous-sol et aspire à autre chose). Le personnage de la mère de famille incarne l'engouement du public italien pour des films à

vocation récréative à la fin des années Quarante et au début des années Cinquante. Tandis que ce type de productions cinématographiques connaît un grand succès populaire, le public, comme on l'a dit, fréquente de moins en moins les salles où sont projetés des films néo-réalistes. Cette réalité sanctionne l'échec de la poétique du néo-réalisme et de ses ambitions : faire du cinéma un instrument de conscience et de connaissance, capable de renouveler son rapport avec le public et de modifier la société. Lino Micciché écrit très justement que le film de Visconti affirme « il tramonto di un'utopia cinematografica che ha visto per qualche stagione il film come uno degli epicentri della lotta sociale e politica tra vecchio e nuovo » ; pour le critique, *Bellissima* dénonce « la trappola di un'illusione che ha creduto il cinema qualcosa di diverso dal regno dell'illusione »[56]. Le fait que ce soit l'icône du cinéma néo-réaliste, Anna Magnani, qui interprète le personnage résumant l'illusion et l'échec de cette utopie à travers une histoire tirée du synopsis du scénariste phare de ce mouvement, Cesare Zavattini, donne au constat de Visconti une résonnance sans pareille[57].

Mais, de son côté le personnage de Maddalena a encore dans le film un peu de chemin à faire. Retrouvons-la dans la séquence avec Iris. À l'occasion de cette rencontre, Visconti a de nouveau tendu un miroir à la protagoniste, où se reflète la condition de l'acteur « pris dans la rue », afin de la mettre une seconde fois en garde. Mais même face à la « réalité » qu'incarne Iris, une réalité plus crédible car plus proche d'elle que celle incarnée par la vieille Sperlanzoni, Maddalena veut croire encore à la puissance du philtre ; elle s'accroche encore à ses rêves, comme on le comprend à sa réponse au discours de la jeune femme : « Mica sarà uguale per tutte, signora mia […] sarebbe un guaio grosso […] senza rimedio. C'ho puntato tutto su di lei ». Sensible à sa soudaine détresse, Iris ne la contredit pas davantage : « Signora, stia tranquilla. Vedrà che tutto andrà bene ». L'issue du film est donc retardée de quelques minutes encore. Pour conclure sa traversée du royaume des images et des illusions et voir le cinéma avec un autre regard, il reste à Maddalena à vivre l'épreuve de la projection des « provini ».

---

[56] Lino Micciché, *op. cit.,* p.194.

[57] Naturellement *Bellissima* est plus que le fruit d'un simple constat, c'est, pour reprendre par exemple l'expression de Giuseppe Cintioli, « un saggio viscontiano sulla propria poetica » (Giuseppe Cintioli, « Visconti e altre ragioni », in *Rivista del cinema italiano*, vol I (1-6), genn.-febbr. 1953, p.46).

L'épreuve de la désillusion

À la fin de leur conversation, Maddalena a en effet obtenu d'Iris ce pourquoi elle était revenue à Cinecittà avec Maria : voir le bout d'essai de sa fille. Comme le temps presse, cela ne se fera pas en salle de montage mais depuis la cabine de projection, alors que Blasetti et son équipe le visionneront depuis la salle de cinéma, en contre-bas. En filmant des personnages qui regardent et commentent un film, Visconti construit de nouveau une séquence en abyme à un moment crucial de *Bellissima* : elle répond manifestement à celle du cinéma en plein air, dont elle constitue le pendant douloureux puisqu'elle dévoile brutalement à la protagoniste les dernières coulisses du spectacle, celles où tombe le jugement des professionnels et se décide le sort des aspirantes à la gloire. Le jeu de miroirs, déjà observé dans plusieurs séquences antérieures, est particulièrement élaboré dans celle-ci où Visconti montre trois champs successivement : le premier est occupé par le couple formé par Maria et Maddalena, le second comprend le groupe de cinéastes et, en face d'eux, il y a le champ occupé par l'écran mural sur lequel le bout d'essai doit être projeté et où tous verront l'enfant réciter son petit texte devant la caméra (**Photog. n°9**), chacun depuis sa place et avec le regard qui est le sien (affectif ou professionnel).

Photogr. n° 9

Lors du visionnement, deux points de vue bien distincts s'expriment,

comme dans la séquence XXV mais avec une intensité bien supérieure car il ne s'agit plus ici d'exposer deux positionnements idéologiques par rapport au cinéma, mais un type de rapport à l'autre : Visconti oppose le point de vue de la mère, admirative puis incrédule dans la cabine de projection, et celui des professionnels du cinéma, cyniques et impitoyables dans la salle de cinéma.

Car il s'avère que l'essai de Maria est un fiasco : devant l'objectif de la caméra de Blasetti, la petite n'a pas réussi à souffler les bougies puis a fondu en larmes, encore une fois. Le spectacle de l'enfant en tutu, de grosses larmes roulant sur ses joues, que tous découvrent en même temps à l'écran, pétrifie sa mère tandis que les hommes, affalés dans les fauteuils de la salle de cinéma, rient à s'en décrocher la mâchoire, à l'exclusion de Blasetti (**Photog. n°10**), et commentent les images avec une cruauté stupide et gratuite, l'un d'eux qualifiant même l'enfant de « naine », sans savoir bien sûr que la mère et la petite entendent leurs rires et leurs paroles depuis la cabine.

Photogr. n°10

Notons que le moment du dévoilement et de l'humiliation est techniquement introduit par le premier gros plan de Maddalena dans le film (**Photogr. n°11**) tandis que l'exclamation qui s'étouffe dans sa gorge : « Carogna… Carogna… » en est le soulignement verbal.

Photogr. n°11

Annovazzi, que l'on voit rire sans retenue au milieu des autres, est renvoyé séance tenante par Blasetti qui le considère comme responsable de ce « provino controproducente », d'une candidate qui n'aurait jamais dû parvenir à ce stade du concours. Immédiatement après le renvoi d'Annovazzi, la mère ulcérée force l'entrée de la salle de projection, faisant une arrivée fracassante. Face à Blasetti et à ses assistants, elle donne libre cours à sa colère et à sa douleur maternelle, tout en le suppliant encore de prendre en considération tous les sacrifices qu'elle a faits – le rêve et les espoirs ont la vie dure…. Les *cinematografari* font sortir Maria et Maddalena quasiment de force : l' « aventure cinématographique » qui avait commencé pour elles dans un studio de Cinecittà prend amèrement fin dans une salle de projection – l'alpha et l'oméga du spectacle cinématographique.

La fin de la séquence, une fois le calme revenu, montre le metteur en scène décidé à revoir les bouts d'essai puisqu'aucune candidate n'est sortie du lot lors de la projection alors que la phase du casting s'achève et que le tournage de *Oggi, domani, mai* devrait commencer. Mais la caméra de Visconti abandonne Blasetti dans la séquence suivante pour suivre Maddalena sur le chemin du retour. Après être sortie de Cinecittà dont on voit une dernière fois à l'écran les grilles et le nom en lettres capitales lumineuses (**Photogr. n°12**), la femme marche dans la nuit, puis s'écroule sur un banc et pleure, sa fille dans les bras ; cette fois ce ne sont pas des pleurs de comédie comme lors de la dispute avec Spartaco, mais de vraies

larmes, d'humiliation et de chagrin. La bande son qui retentit sur ces images, en fort contraste avec cette désolation, est une joyeuse musique de cirque, provenant d'un chapiteau que l'on voit derrière elles, allusion à un autre monde du spectacle, source probable d'autres illusions et d'autres blessures (**Photogr. n°13**).

Photogr. n°12

Photogr. n°13

Elle pleure aussi de honte d'avoir tant espéré du cinéma pour finir par découvrir la vacuité, l'inauthenticité et la cruauté de cet univers auquel elle voulait sacrifier l'innocence de son enfant. Alors que dans le mélodrame de Donizetti, le dévoilement n'avait pas lieu, si bien que le philtre gardait son aura magique, et la fin était heureuse pour tous, dans le film de Visconti la nature de l'élixir est révélée à Maddalena et ses effets trompeurs se dissipent totalement. Le synopsis de Zavattini s'achevait ainsi, c'est-à-dire sur l'échec du « provino », le rejet de l'enfant par Blasetti et l'amère prise de conscience de Maddalena que le cinéma est illusion et manipulation.

Mais Visconti voulut ajouter à ce premier *finale* un dénouement ultérieur, en deux temps, qui ne modifie pas l'esprit de ce qui précède mais attribue à Maddalena une plus grande part de choix et de responsabilité dans l'issue définitive de ce « piccolo romanzo delle illusioni e delusioni quotidiane » comme l'appelle Corrado Alvaro[58]. En arrivant chez elle Maddalena trouve, cordialement installés autour de son mari, les *cinematografari* qui les avaient expulsées de Cinecittà quelques heures plus tôt, accompagnés d'Annovazzi réengagé par la production après que Blasetti eut finalement choisi Maria lors du dernier visionnement, advenu hors

[58] Corrado Alvaro, « Cinema italiano », in *Filmcritica,* a.1956, v. VII, n°59, giugno 1956, p.126.

champ. C'est un premier retournement de situation, improbable peu de temps avant, par lequel Visconti veut peut-être suggérer l'empathie et l'humanité de Blasetti, ou simplement, et moins généreusement, la versatilité des jugements professionnels de ce milieu. Mais, malgré le contrat prêt à être signé, posé en évidence sur la table à côté des plans de la future « casetta » – comme la condition pour la concrétisation du rêve familial – Maddalena refuse l'offre, renonçant consciemment et dignement à ce à quoi elle aspirait jusque là par dessus tout. Ce second retournement signifie la sortie volontaire des illusions et sanctionne la fin de ce qui aura été le parcours initiatique d'une mère rêvant de réussite et de revanche sociale.

La conclusion du récit coïncide donc avec la fin de la crise ouverte avec le concours, si l'on reprend la définition de Visconti rappelée initialement : « Si tratta […] della storia di una donna, o meglio di una crisi ». C'est évidemment une fin en ton mineur, aussi éloignée de l'issue souvent tragique des films néo-réalistes que du « lieto fine » des comédies de l'époque, que L. Micciché commente ainsi : « il finale del film ved[e] la quiete dell'ordine interno ricostituita », un retour à ce Visconti semble vouloir désigner comme les seules valeurs fiables et inébranlables : la famille, l'amour conjugal et maternel. Cela signifie aussi le retour à un quotidien plus banal, mais plus sincère et plus rassurant. La dialectique entre les deux mondes – le monde populaire et intègre des Cecconi et le monde cruel et artificiel de Cinecittà – développée tout au long du film se dissout par leur séparation définitive[59]. Maddalena avait cru pouvoir être un trait d'union entre eux, une passerelle pour sa fille, mais ces deux univers s'avèrent inexorablement inconciliables.

Cependant Visconti a voulu montrer dans les dernières secondes du film que le retour à la réalité ne signifie pas pour autant un renoncement total au cinéma : Maddalena, dans les bras de Spartaco, plaisante sur Burt Lancaster – « quant'è simpatico… » – dont la voix hors champ parvient jusque dans leur chambre depuis le *cinema all'aperto*, convoqué ainsi une dernière fois dans le film. Mais il est désormais certain qu'elle prendra le cinéma pour ce qu'il est : juste un divertissement bien distinct du réel,

[59] L. Micciché parle de « dialettica aspra e frontale fra i due mondi, quello « popolare » e schietto dei Cecconi e quello crudele e artificioso di Cinecittà - due mondi che trovano per qualche tempo, nella mattana di Maddalena, un collegamento e uno scambio - » (*op. cit.*, p.200).

puisque, malgré les ambitions des metteurs en scène néo-réalistes, il n'a pu devenir pour le public un instrument de connaissance et de transformation de la société. Le mot de la fin n'est toutefois pas pour le cinéma, mais pour la famille, comme l'atteste l'ultime plan du film, qui, à la fin d'un lent travelling avant, cadre en plan rapproché le beau visage de Maria paisiblement endormie (**Photogr. n°14**)[60] ; pendant ce temps s'élève en guise de clôture musicale l'air délicieux de *L'elisir d'amor*, « Quant'è bella quant'è cara », qui signifie lui aussi l'apaisement des passions, le retour à la raison et au bonheur. Ainsi Visconti a-t-il voulu que son film s'achève comme il avait commencé : en musique et avec Donizetti, mais cette fois sur une utilisation non ironique de son mélodrame, la seule du film : le chant d'amour de Nemorino pour Aldina transformé en hymne d'amour maternel.

Photogr. n°14

Anne BOULÉ-BASUYAU
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

[60] Ce plan de Maria est le pendant évident de celui de la fin de la séquence XXIV qui montrait, à l'issue d'une journée exténuante, passée à courir dans Rome pour le concours, la petite fille couchée dans ce même lit et pleurant silencieusement après la dispute entre ses parents.