



HAL
open science

Le conformiste de Bernado Bertoluci et le mythe de la caverne de Platon

Frédérique Devaux

► **To cite this version:**

Frédérique Devaux. Le conformiste de Bernado Bertoluci et le mythe de la caverne de Platon. CinémaAction, 2000. hal-01782269

HAL Id: hal-01782269

<https://hal.science/hal-01782269>

Submitted on 1 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le conformiste
de Bernardo Bertolucci
et le mythe de la caverne de Platon

Voir ou ne pas voir, telle pourrait être une des questions centrales posées par Bernardo Bertolucci dans son film *Le Conformiste* adapté en 1970 du roman éponyme de Alberto Moravia, paru en 1951.

Si Moravia a souffert du fascisme qui l'a acculé à la fuite ¹, Bertolucci, né en 1941 à Parme, est plus indirectement concerné par les affres d'un régime qu'il n'a pas eu à subir. De fait, le second s'autorise une distance que le premier n'a pas pu -ou pas su- prendre, au-delà de quelques lourdeurs de style et d'idées ²et diverses récurrences.

Bertolucci évite ces écueils en traçant sa voix dans le sillon du cinéma.

Le fil rouge de son interrogation renvoie tout d'abord à la représentation dans la représentation, c'est-à-dire au cinéma dans le cinéma. Cela suppose un cortège de questions, de mises en abyme et de mises en demeure du spectateur, converti en un vis-à-vis de lui-même, fasciné par le rappel incessant du pouvoir et des limites de son propre regard par lequel il lui est tellement aisé de se laisser leurrer.

Cette problématique rejoint également la trame centrale du film, le mythe des prisonniers de la caverne de Platon, ancêtre de tout discours extérieur sur le cinéma et de cet art sur lui-même. Et si finalement nous n'en étions encore qu'à ce stade -considéré par beaucoup comme la première forme d'écoulement des images animées-, fondant et confondant encore et toujours projections et réalités, incapables de discerner ombres et proies ? Cette interrogation conduit à dénoncer les hommes aveuglés qui suivirent le temps d'un règne, Mussolini et ses séides dans l'Italie fasciste.

"Au temps de son enfance, Marcel était fasciné par les objets comme une pie" ³. Ainsi débute l'ouvrage de Moravia qui nous décrit dans le menu et de manière linéaire et chronologique l'errance et les doutes répétés d'un homme qui, enfant est "fasciné par les objets" puis est très vite tenaillé par le désir de posséder un pistolet. C'est ainsi que le jeune Marcel que ses camarades de classe surnomment Marceline, rencontre Lino (diminutif de Pasqualino) qu'il "tue" ⁴ alors que celui-ci lui a fait des propositions. A partir de cet "accident", Marcel Clerici éprouve le besoin impérieux de se prouver qu'il est comme tout le monde, conforme à l'idée qu'il se fait des autres après être malencontreusement sorti du lot.

Par "amour de la symétrie" il défend les idées de Franco pendant la guerre d'Espagne. Pour se libérer d'une mère qui se pique et qui collectionne les amants et d'un père enfermé à l'asile -qui se prend pour un des ministres de Mussolini-, Marcel âgé de trente ans, accepte une mission du ministère du Duce. Lors de son voyage de noces à Paris avec sa femme Julie, il rencontrera Quadri son ancien professeur de philosophie qui a dû s'exiler en France en raison du nouveau régime italien pour passer "de la pensée à l'action". Auparavant il fera halte à Vintimille où l'attendra l'agent Orlando, l'"ange gardien" auquel il doit désigner Quadri.

¹ Deux ans après avoir épousé Elsa Morante en 1941, Moravia, recherché par les fascistes est obligé de s'enfuir de Rome. Il se réfugie avec sa femme dans les montagnes de la Ciociaria, au nord de Naples où il passe neuf mois.

² A sa sortie, le roman jugé lourd et laborieux, a été mal accueilli.

³ *Le Conformiste*, Garnier Flammarion, traduction Claude Poncet.

Dans le train, Julie avoue à son mari avoir été pendant six ans la maîtresse d'un ami de la famille, un avocat de soixante ans. A Ventimille, Marcel apprend que Quadri sera tué après qu'il l'ait reconnu. Il n'éprouve alors pour sa tâche de Judas "aucune véritable répugnance" ; lui vient "simplement une impression de résignation obstinée et mélancolique".

Chez le bossu Edmond Quadri, il fait la connaissance de sa femme Lina ⁵ qui éprouve pour lui autant d'attrait que de répulsion, car elle sait que c'est un mouchard. Lina est également attirée par Julie. Au restaurant, Marcel sert la main de Quadri pour le désigner à Orlando. Les deux couples finissent la soirée dans une boîte. Quadri prévoit de partir le lendemain en Savoie sans sa femme. Le matin suivant une lettre glissée sous la porte de la chambre de Marcel et Julie informe le couple du départ de Lina avec son mari. Six jours plus tard, dans son bureau romain, Marcel prend connaissance par les journaux, de la découverte des corps du couple Quadri, deux jours après qu'ils aient été tués l'un à l'arme blanche l'autre au revolver, dans la forêt de Gévaudan. Selon Orlando, un contre-ordre aurait été envoyé -qui ne leur est jamais arrivé- pour suspendre ce crime.

Six ans après cet assassinat, le soir de la chute de Mussolini, aux alentours de la villa Borghese, Marcel retrouve Lino et réalise soudain qu'il a saccagé sa vie pour un meurtre qu'il n'a en fait jamais accompli.

Le lendemain, la guerre étant finie, Marcel, sa femme et sa fille Lucile partent chez la mère de Julie. En cours de route, lors d'une attaque aérienne, Julie et Lucile sont tuées.

Bernardo Bertolucci traite l'histoire en partant du moment où Marcel (joué par Jean-Louis Trintignant), conduit par Manganiello ⁶, poursuit Luca Quadri (Enzo Tarascio) et sa femme Ana (Dominique Sanda) ⁷ pour les sauver du meurtre. Il existe de très nombreuses différences entre les deux récits. Comme nous ne pouvons les traiter toutes ici, signalons simplement celles qui interfèrent avec nos préoccupations du moment, à savoir le rapport de Bertolucci au cinéma et au pré-cinéma (le mythe de la caverne de Platon).

Dans cette séquence principale -comme on parle de proposition principale- qui sert de repère au milieu de la narration morcelée, il enchâsse des séquences subordonnées, dans d'incessants *flashs back* eux-mêmes inclus dans d'autres *flashs back*. Cette succession de retours en arrière plus ou moins longs, extraite de toute chronologie, est générée par le souhait de reproduire le mécanisme de la pensée et du souvenir dans des moments d'intense émotion. Marcel assiste sans broncher au meurtre du couple qui nous est longuement décrit dans le film. Dans le roman il lui est suggéré par une photo dans un journal, qu'il va analyser à la loupe. Au moment où l'ancien étudiant retrouve son professeur de philosophie qui a choisi l'action, Bertolucci invente une scène en rapport avec le mythe de la caverne de Platon qui constituait justement le thème de la thèse de Marcel - abandonnée pour un autre sujet en cours de route.

⁵ A noter ici la symétrie entre le diminutif "Lino" et le prénom de "Lina" : "Soudain la coïncidence des deux noms s'imposa à lui : Lino qui lui avait appris le frisson du dégoût pour la première fois ; Lina qui l'en délivrait" (p. 248)

⁶ Orlando devient Manganiello dans le film ce qui signifie matraque en italien. Quant au nom de Clerici, il pourrait avoir quelque chose à voir avec le clergé.

⁷ Edmond Quadri devient Luca Quadri. Lina Quadri est appelée Ana Quadri dans le film.

*“Si donc ils pouvaient s’entretenir ensemble ne penses-tu pas qu’ils prendraient pour des objets réels les ombres qu’ils verraient. (...) si, enfin, en lui montrant chacune des choses qui passent, on l’oblige, à force de questions, à dire ce que c’est ? Ne penses-tu pas qu’il sera embarrassé, et que les ombres qu’il voyait tout à l’heure lui paraîtront plus vraies que les objets qu’on lui montre maintenant ?”*⁸

Le premier plan du film, une enseigne de cinéma qui clignote sur les mots “la vie est à nous”, peut être analysé comme un hommage au film éponyme de Renoir⁹. Beaucoup plus loin, lors de la scène du bal, dernier moment où Quadri et sa femme Ana paraissent insouciantes, alors que Marcel n’a déjà plus la conscience propre, la caméra cadre plein champ une image de Laurel et Hardy collée sur la vitre du lieu.

Nous pouvons également nous arrêter rapidement au catalogue d’effets judicieusement parsemés dans le corps du film visant à désacraliser ce jeu de dupes que l’on appelle cinéma.

Dans la rue, les adultes comme au spectacle, regardent la mêlée des garnements autour de Marcel alors que nous saurons par le raccord suivant que l’enfant vient de se faire humilier par ses pairs. En arrivant dans le bureau du fonctionnaire -occupé avec une femme assise sur son bureau-, Marcel soulève le rideau comme au théâtre. Puis la caméra effectue un brusque mouvement de recul et le rideau retombe inerte.

Julie (Stefania Sandrelli) et Marcel partent en train en voyage de noces. Alors que la jeune femme entreprend de confesser sa liaison avec l’avocat, le train passe probablement dans un tunnel, ce qui crée d’extraordinaires effets de flickers -clignotements provoqués par la succession de ronds de lumière blanche entrecoupés de fragments d’“amorces” sombres qui ne sont pas sans rappeler l’esthétique du cinéma “underground” des années 60¹⁰ - pour aboutir à un “écran” complètement bleu¹¹, sur lequel “dansent” les deux pieds de Julie tentant de se défaire de ses chaussures. Ces effets font allusion à la tromperie du cinéma. Ils l’interrogent dans ses fondements pratiques pour déconstruire, en montrant les soubassements, l’illusion qu’il soutend et entretient.

Le spectateur est également sans cesse confronté aux faux semblants du décor : au début du film, initialement sur un fond noir, Italo - face à Marcel, sur un fond blanc devant lequel s’agitent les chanteuses- se retrouve sur un décor “coupé en deux” et que seul le mouvement arrière suivant de la caméra découvrira dans sa vraie perspective. Ce plan est alors identique à celui de Marcel au confessionnal profil gauche vers nous. Seul là aussi, un mouvement de caméra permet de détacher les deux parties de l’image en recréant leur perspective.

De même, les décors (d)énoncés comme tels expriment le faux semblant. Nous pouvons citer en particulier le trompe-l’œil de la toile derrière laquelle s’engouffre Marcel en arrivant à Ventimille. Le “vrai” décor le remplace par un subtil et discret fondu enchaîné, figure de liaison qui insiste sur la facilité de passer du faux au “vrai”, sachant que ce “vrai”-là est encore une illusion pour nous, spectateur.

⁸ Platon, *La République*, Garnier Flammarion. Traduction Robert Baccou. Les citations mises en exergue dans la suite de l’article en sont également extraites.

⁹ Bertolucci est influencé en particulier, par la démarche politique de Renoir. *La vie est à nous* est un film à sketches, commandité par le Parti Communiste en 1936 pour être montré pendant sa campagne électorale.

¹⁰ “ (...) un feu semblable à une fleur rouge brillait maintenant dans le noir. Marcel baissa la vitre. (...) Le miroitement de la vitre une fois disparu, le vent froid de la course lui souffla au visage, mais la fleur rouge demeura, loin ou près, en l’air ou au niveau du sol, on ne savait, mais en tous cas, mystérieusement suspendue dans les ténèbres. Marcel regarda longuement ces quatre ou cinq pétales de feu qui semblaient s’agiter et palpiter ; puis ses yeux se fixèrent sur le talus du chemin de fer où se projetait, en même temps que son ombre et celle de Julie, le faible éclairage du train et il éprouva brusquement une sensation aiguë d’égarement” (p. 195). On voit que ce changement n’est en rien hasardeux. Là où Maravia fait peut-être des allusions indirectes à l’évènement sexuel qui vient de lier Marcel à sa femme, Bertolucci ponctue son film d’effets non narratifs et n’entretenant aucun rapport direct avec le thème.

¹¹ Bleu comme les vitraux de l’appartement du couple à la fin du film.

Dans l'appartement de la mère de Marcel et dans les pièces de la femme de Quadri, la caméra traverse les murs à son aise. Le cinéaste transgresse ostensiblement les règles primaires de raccord (en particulier les 180 ° au moment où la mère s'habille) pour susciter des changements radicaux d'axe qui nous déstabilisent en nous désignant la supercherie du décor et de toute action dans son ensemble.

La construction en tiroir du film et la confusion des temps ¹²et des espaces sert également à briser l'identification, à nous laisser à distance.

Nous assistons à de fréquentes modifications de la mise au point et du cadre dans un même plan, qui efface ou déplace un protagoniste ou au contraire le mue de façon abrupte en sujet principal agissant. Ce changement peut suggérer une vision subjective (Marcel guette les deux femmes ensemble) ou au contraire accentuer le flou de la pensée du personnage (Marcel est rejeté dans son égarement moral après avoir raconté son rêve d'aveugle opéré à Manganiello)

Il est évident à travers ces quelques exemples, que la technique ne supporte plus discrètement l'esthétique mais devient un élément explicite de celle-ci, presque un personnage de l'action. C'est sans doute là une façon de démonter les rouages -donc le comment- de la conversion au fascisme assimilé par extension aux fausses icônes, de violenter le spectateur et de le mettre en danger pour l'alerter sur les tentations néfastes de l'illusion et du pseudo- "conformisme" ¹³. Lorsque Marcel est poursuivi enfant par Lino, adulte par Manganiello, les plans cassés -comme plus tard la caméra portée au moment du meurtre des Quadri- nous font partager son insécurité et la situation de déséquilibre intérieur dans laquelle il se trouve. Ces divers procédés nous éloignent affectivement du personnage tout le rendant objectivement plus présent, exactement comme le montage fragmenté des séquences nous évite une trop rapide identification tout en nous rendant familiers du personnage et en créant un suspens. Ces mécanismes dévoilent ce qu'ils tendent habituellement à voiler en le faisant passer comme naturel. En énonçant les outils de construction de l'image et du récit (caméra, objectifs, lumière...), ils en dénoncent les effets, c'est-à-dire ces ombres ayant l'apparence du réel qui font écran à la réalité et nous subjuguent.

"Figure-toi maintenant le long de ce petit mur des hommes portant des objets de toute sorte, qui dépassent le mur, et des statuettes d'hommes et d'animaux, en pierre, en bois, et en toute espèce de matière (...) Assurément, repris-je, de tels hommes n'attribueront de réalité qu'aux ombres des objets fabriqués"

La séquence centrale que nous appellerons la "séquence de la caverne de Platon" irradie par son plein de sens tout le film et conforte une lecture à travers le prisme de l'aveuglement des hommes en quête de vérité.

Des implants divers de situation nous conduisent peu à peu à cette situation centrale. Citons en particulier le fait que, au début du film, Marcel est séparé par un muret ¹⁴, de la scène sur laquelle des jeunes femmes, accompagnées d'un orchestre chantent "Qui est plus heureux que moi" de Cesare Bixio.

¹² Dans la séquence de la confession, un travelling arrière découvre la présence de Julie près de Marcel, hors de toute "chrono-logie".

¹³ Un an avant, en 1969, Bertolucci a réalisé *La stratégie de l'araignée*, dans lequel se trouvent certains procédés techniques mis également en évidence (par exemple, surcadrages, changement de mises au point au cours du plan...)

¹⁴ Marcel récitera à Quadri : "entre les hommes et le feu un mur bas pareil à la petite scène où jouent les marionnettes".

Plus tard Marcel citera un passage des prisonniers enchaînés de Platon "maintenant imaginez des hommes passant derrière le muret, en portant des statues en bois et en pierre. Elles dépassent le mur" à quoi Quadri lui répondra : "Vous m'apportez de Rome le plus beau des souvenirs... Les prisonniers enchaînés de Platon".

Marcel vient d'arriver chez son ancien professeur qu'il n'a pas revu depuis neuf ans. Contre toute vraisemblance, l'invité ferme les volets du bureau de Quadri en précisant : "Vous vous souvenez Professeur ? Dès que vous entriez, il fallait fermer les fenêtres. Vous craigniez le bruit et la lumière. J'ai compris pourquoi plus tard". Ainsi, une grande partie de la séquence se déroule dans une demi-pénombre, les deux hommes étant au départ dans le noir -d'où émerge une fumée de cigarette- donc non visibles. Quadri est ensuite souvent posté en contre-jour devant la seule fenêtre qui laisse filtrer quelques rayons. L'ombre de Clerici est quant à elle de plus en plus nette sur le mur au point qu'il se tourne vers elle comme vers son double, en particulier quand il énonce : "ils voient des ombres créées par le feu sur le mur qu'ils regardent". Les grosseurs de plan sont décroissantes c'est à dire que depuis le début de la séquence, nous sommes passés du plan de demi-ensemble par le plan moyen, au plan rapproché de chacun des deux hommes. Cet énoncé est suivi de gros plans des visages, celui de Quadri en contre-jour, celui de Clerici en pleine lumière, avant de revenir à des grosseurs moins intimes. De la confiance, nous voilà revenus à la prise de distance, chacun étant pris par son rôle social et dans l'impossibilité d'accepter les options de l'autre. Tout d'abord, les personnages sont statiques puis en mouvement comme deux convictions puis deux actions en marche qui se font face. Quadri affirme : "Je croyais vraiment beaucoup en vous", il marche : "en vous tous". Clerici lui barre la route et rétorque : "Je ne pense pas, sinon vous ne seriez pas parti". Chacun met en doute les déclarations de l'autre. Le scepticisme de Quadri -"Excusez Clerici, mais un vrai fasciste ne parle pas ainsi"- a pour corollaire visuel la disparition de l'ombre de Clerici projetée sur le mur qui lui servait d'écran.

Tout comme la séquence du muret nous pré-dispose à la rencontre des deux hommes, le dernier plan nous offre une réponse sur l'issue de la lutte entre les ombres et le réel : Clerici est assis, de dos puis de profil, derrière des barreaux, un feu à ses côtés, dans l'obscurité de ce soir de victoire pour les combattants du fascisme, cependant qu'un gramophone hors champ égrène une chanson sentimentale débordant d'amertume.

"D'abord, ce seront les ombres qu'il distinguera le plus facilement, puis les images des hommes et des autres objets qui se reflètent dans les eaux, ensuite les objets eux-mêmes."

Les nombreuses surimpressions préparent puis rappellent enfin valident cette scène centrale dans la philosophie de Bertolucci. Elles contribuent entre autres à suggérer la vue déficiente de Marcel ou tout au moins son difficile choix entre deux points de vue, son indécision puis son égarement sur la voie du fascisme. Ces sur-impressions surajoutent au trouble de la vue et de l'esprit et composent un discours implicite sur le rapport ambigu entre les individus.

La première d'entre elles concerne Italo aveugle qui lit à travers la vitre, un texte en braille à la radio. Son reflet se surimpressionne sur Clerici qui est, nous a dit Italo, son "meilleur ami". Il y a là pressentiment de la future personnalité de Marcel prêt à tous les compromis -compromis affectif¹⁵, comme politique-. Cette surimpression suit un changement de mise au point qui relègue Italo de face dans le flou pour privilégier Clerici de dos en le rendant net. C'est à la fois une vision subjective et la vision objective d'un homme qui n'ose pas encore nous fixer¹⁶. Une surimpression intervient également au moment où Italo lit son propre texte sur les possibles rapprochements entre l'Italie et l'Allemagne, intitulé "Mystique d'une alliance¹⁷". Lorsque Clerici fait face au fonctionnaire, le reflet d'Italo, projeté sur les deux hommes¹⁸, compose le sommet

¹⁵ Dans la chanson de Bixio, on peut entendre en particulier "ne marchande pas avec le cœur" alors que nous savons que Marcel n'aime pas sa future femme Julie.

¹⁶ Voir à ce sujet le dernier plan du film.

¹⁷ Alors que Italo égrène les avantages à un rapprochement profond avec l'Allemagne - "Ce que Goebbels nomme l'aspect prussien de Mussolini est pour nous l'aspect latin de Hitler"- plus avant dans le film, Marcel insistera auprès de sa future belle-mère, pour passer certains examens médicaux avant le mariage sous prétexte qu'ils sont obligatoires en Allemagne

¹⁸ On note également une rapide surimpression des voix de Marcel et du fonctionnaire sur celle d'Italo.

d'un triangle. Nous retrouverons cette figure géométrique lorsque Marcel suivra les deux fonctionnaires. Il, c'est-à-dire le spectateur, composera le sommet de ce second triangle grâce à une caméra portée et subjective qui a pris la place de Marcel. Il en ira de même lorsqu'après la mort de Quadri et de Ana, la caméra portée suivra les meurtriers, accentuant notre identification puisque nous savons que cette fois nous ne sommes même plus à la place de Marcel resté dans la voiture. Nous sommes partie prenante et au minimum témoin conscient et agissant (la caméra portée conforte ce sentiment) de ce meurtre, voire complice. Lors du voyage en train, aux moments où la caméra est placée à l'extérieur du compartiment, le paysage se surimpressionne sur les vitres, alors qu'à diverses reprises le reflet de Marcel est projeté sur le carreau.

Enfin, le corps d'Ana se reflète dans la glace du vestiaire de danse au moment où elle accuse Marcel de lâcheté comme si Bertolucci faisait procès à cette ombre aveuglée et sans consistance, ce double de lui-même qui cherche depuis toujours à être "conforme" précisément à une image, à un reflet.

"Un homme sensé se rappellera que les yeux peuvent être troublés de deux manières et par deux causes opposées : par le passage de la lumière à l'obscurité et par celui de l'obscurité à la lumière"

Dès l'arrivée de Marcel dans l'appartement de sa future belle-mère, sa fiancée déclare qu'elle veut aller voir une voyante pour tout savoir de lui. Marcel, de son côté, est plus souvent qu'à son tour aveuglé tant au sens physique que moral.

Au tout début du film Marcel a les poings sur les yeux. Puis, assis sur son lit, il ferme les yeux. A la fin du film, il marche sur le pont, aveuglé par les lumières de la fête et met la main en visière avant de rejoindre Italo physiquement aveugle. Alors que Marcel vient juste de sortir pour "voir tomber une dictature", la lumière de l'appartement dans lequel Julie est restée avec leur fille, s'éteint puis se rallume. A l'extérieur, dans la nuit aveuglée par les lumières de toutes sortes, Marcel renie le cadavre encore fumant du fascisme sous les traits de son deuxième père spirituel Italo. Marcel n'est pas le seul à ne pas vouloir ou pouvoir voir clair : Italo nous l'avons dit est aveugle. Le père de sang de Marcel a perdu l'esprit, sa mère porte un bandeau noir sur les yeux pour dormir¹⁹, sa fiancée s'enferme avec sa mère derrière des persiennes qui filtrent la lumière et strient l'espace. Ces raies lumineuses font écho aux rayures des robes de la jeune fille la première et la dernière fois que nous la voyons²⁰. Enfin, Marcel fait un rêve dans lequel aveugle, il est opéré par Quadri. Il recouvre la vue et part avec la femme de son bienfaiteur qui est amoureuse de lui. Mais très vite, une mise au point sur les essuie-glaces évacue Clerici du plan -il devient complètement flou- et gomme cette solution pour ce qu'elle est : un rêve.

"A la fin, j'imagine, ce sera le soleil -non ses vaines images réfléchies dans les eaux ou en quelque autre endroit- mais le soleil lui-même à sa vraie place, qu'il pourra voir et contempler tel qu'il est. »

La lumière est davantage qu'un élément du décor. C'est un véritable personnage.

La première fois qu'Ana apparaît chez elle, sa tête est en quelque sorte coiffée d'une lumière, suspendue au-dessus de son visage.

La lumière se balance comme une hésitation entre Clerici et Manganiello au moment où ce dernier ayant rejoint Clerici dans l'arrière-salle du restaurant, l'agent Clerici veut lui remettre son pistolet²¹ pour signifier son refus de poursuivre la mission.

Marcel secoue Lino en pleine lumière. L'ancien agent du régime lui crie qu'il "doit savoir" sans que l'éclairage brutal et cru sur Lino soit justifié, ni dans le plan précédent ni dans le plan suivant, même si nous avons croisé précédemment la cohorte des motos de la victoire et les cercles lumineux de leurs phares.

¹⁹ Ana porte elle aussi un bandeau qui est blanc, sur le front. Sa présence est justifiée par le fait qu'Ana est professeur de danse.

²⁰ Rayures noires et blanches au début du film puis noires, blanches et dorées- jaunes à la fin.

²¹ Le pistolet ne constitue pas le même enjeu que dans le livre. Mais il est un peu le relais, l'objet offert à Marcel par ses divers "pères".

Quadri et sa femme meurt dans une forêt silencieuse ²², au milieu d'une cathédrale de rayons. La lumière réelle filtre au travers des arbres comme si la grâce affleurait entre chaque tronc pour souligner et approuver leur dernière lutte.

Le fait d'être aveugle n'empêche pourtant pas d'exister à sa manière, bien au contraire. Italo aveugle, est un homme de voix puisqu'il travaille à la radio et c'est justement par la voix ²³ que Marcel, accompagné d'Italo qu'il va bientôt trahir, reconnaîtra Lino sans l'avoir vu. Marcel est d'autant plus sensible à la voix, qu'il a avoué précédemment à Quadri que ce qui l'avait le plus marqué est la voix de cet ancien professeur ²⁴.

“Ne t'étonne plus que ceux qui se sont élevés à ces hauteurs ne veuillent plus s'occuper de affaires humaines, et que leurs âmes aspirent sans cesse à demeurer là-haut.”

Mais la lumière ne va pas plus sans l'obscurité que le blanc sans le noir et le noir sans le blanc. C'est ainsi que ces oppositions clair/foncé sont fortement marquées dans diverses scènes et soulignées par les surexpositions. Ainsi en va-t-il du blanc cru de la scène de chanson à la radio qui fait écho à la salle surexposée de l'hôpital où le père survit avec ses fantasmes et également au blanc de la neige dans laquelle s'effondrera le corps habillé de beige de Lina - l'habit ne sera pas maculé ; seul le visage est ensanglanté-.

Italo apparaît au début du film sur un décor noir et Marcel sur un fond blanc.

La disposition sera identique quand Marcel se confessera au prêtre qui se mue, dans l'obscurité du confessionnal, en une figure grotesque de stalles.

Au bal les deux femmes s'opposent et se complètent par le coloris de leur vêtement : Julie est vêtue d'une robe noire avec un haut et une fourrure blancs et Ana est habillée d'une robe blanche et d'une fourrure noire. Les trois femmes chantant pour la radio la chanson de Bixio sont vêtues de robes noires à pois et à cols blancs. Enfin, au moment où Italo va lire avec ses doigts le texte concernant l'alliance entre l'Allemagne et l'Italie, la lumière change en même temps que la mise au point pour que l'homme, brusquement net, se fonde à une ambiance grise, entre-deux, de la couleur d'un compromis.

“Et si, repris-je, on l'arrache de sa caverne par force, qu'on lui fasse gravir la montée rude et escarpée, et qu'on ne le lâche pas avant de l'avoir traîné jusqu'à la lumière du soleil, ne souffrira-t-il pas vivement, et ne se plaindra-t-il pas de ces violences ? Et lorsqu'il sera parvenu à la lumière, pourra-t-il, les yeux tout éblouis par son éclat, distinguer une seule des choses que maintenant nous appelons vraies ?”

Si pour Julie, la fourrure fait provisoirement la femme petite bourgeoise -Ana lui prête sa fourrure - l'habit plus précisément les loques, les défroques et les habits sont omniprésents pour nous rappeler probablement que le vêtement ne fait pas le moine et nous prévenir de la confusion des ombres et des corps, de la vérité et de son apparence. Tant dans le dialogue que dans l'image, l'accent est fréquemment mis sur les fourrures et les peluches.

Les personnages passent souvent derrière des rideaux comme s'ils traversaient des lieux vers d'autres lieux bien séparés les uns des autres et pourtant étanches pour ceux qui se donnent la peine de les traverser. Marcel a soulevé une première fois un rideau quand il est allé rejoindre un fonctionnaire occupé avec une fille. Il entraîne à son tour Ana dans le vestiaire à travers un rideau. Plus tard il traverse un autre rideau pour atteindre l'arrière salle du restaurant où le rejoindra Manganiello. Des draps pendent dans la maison de Lino juste avant le viol et

²² Avec un peu plus tard le bruit du vent qui n'est pas sans faire rappel avec divers autres moments dans le film ; en particulier le départ et l'arrivée pour visiter le père “fou” à l'hôpital.

²³ C'est précisément l'expression “Madame Butterfly” qui lui confirme, sans aucun doute possible, qu'il s'agit bien de Lino.

²⁴ Sa voix était un atout pour Mussolini. Voir le film *Une journée particulière* de Ettore Scola.

l'“assassinat”. Au-dessus de la tête d'Ana pend une sorte de défroque lorsqu'elle se confronte à Marcel dans la chambre où quelques secondes plus tard, il chipera dans un chausson l'adresse de son école de danse. Ce serait donc là des formes sans contenu, disons des dépouilles alors que les corps sans habits, les corps dévêtus sont peu probables en raison de l'éthique et de la prudence de Marcel, homme à principe bien que sans scrupule.

“ L'éducation est donc l'art qui se propose (...) la conversion de l'âme, et qui recherche les moyens les plus aisés et les plus efficaces de l'opérer ; elle ne consiste pas à donner la vue à l'organe de l'âme, puisqu'il l'a déjà ; mais comme il est mal tourné et ne regarde pas où il faudrait, elle s'efforce de l'amener dans la bonne direction.”

Dans l'une des dernières séquences, Marcel fait réciter ses prières à sa fille devant un papier peint représentant des nuages, comme s'il avait gagné enfin le ciel des innocents (aux innocents qui ont été aveuglés les mains pleines !)

Moravia conclut son texte sur une note hautement moraliste et pour cela il doit sacrifier deux personnages. La morale est sauvée grâce à la mort de deux innocentes, Julie et sa fille.

Dans le film de Bertolucci, il n'est pas question de punition. Dans le dernier plan, Marcel est à nouveau enchaîné par le doute derrière des barreaux, malgré son profil droit tourné vers nous. Il veille aux côtés d'un feu qui pourrait très vite lui projeter de nouvelles ombres à la place de la réalité. La chanson sur le dernier plan puis sur le générique de fin, explicite les sentiments intérieurs de Marcel : “Tu vas sur le chemin (...) et le chemin ne brille pas de petites lumières Des ombres vont disparaître dans le soleil et t'obscurcir le cœur ...” peut-on entendre. Est-ce à dire que ces “ombres qui s'éloignent (...)” lui “manquent”... Très probablement. Marcel demeure envers et contre tous le prisonnier enchaîné derrière ces barreaux dans la nuit, ce conformiste qui n'empruntera probablement jamais le chemin tracé par Platon vers la lumière et la connaissance -il aurait même régressé. Pourtant nous dit Platon “chacun possède la faculté d'apprendre” à condition d'avoir le regard bien tourné et de regarder “où il faudrait”. Dans le dernier plan, Marcel nous fixe, d'un air interrogateur, aussi désespéré que hagard et défiant. Ce regard caméra nous interpelle et dit peut-être l'impossibilité de se dépasser, de sortir du cadre restreint de la représentation et du narcissisme qui lui est associé car Marcel fait définitivement corps avec son monde d'ombres et de leurres.

Frédérique Devaux

Ce texte est paru en 2000 dans CinémaAction n° 94 consacré à « Philosophie et cinéma »

