

LES NUITS BLANCHES AU CINÉMA : DOSTOÏEVSKI ET VISCONTI

RICCARDO PINERI

Les liens entre la littérature du jeune Dostoïevski et le cinéma de Visconti résident assurément dans la thématique religieuse abordée sur le mode esthétique. Chez Visconti, l'engagement social et politique de ses premiers films répond essentiellement à une religion de la beauté, en filigrane dans *Ossessione* (1942), beaucoup plus visible dans *La terra trema* (1948). Le trait commun entre Dostoïevski et Visconti est la confrontation avec un christianisme tragique, vécu sous le mode de l'interrogation sur l'existence du mal et le sens du monde, hanté par le sentiment de l'irréalité et de la fuite du divin, qui inscrit l'œuvre du romancier et du cinéaste dans l'horizon du « nihilisme européen » (Nietzsche). Avec *Bellissima* (1951) Visconti prend ses distances avec le néo-réalisme, énonçant le leit-motiv de tout son cinéma que nous trouverons repris dans son dernier film *L'Innocente* : « Les paysans aiment voir leurs maîtres bien habillés » ; il montre une fascination plébéienne pour le réel résolu en images, en même temps que le jeu de masques comme loi du monde plutôt que l'unité enfin conquise du savoir et de la vérité, du réel et de son image comme le prétend le mythe moderne de la Révolution.

La dialectique que Dostoïevski met en application dans la nouvelle *Les Nuits blanches*, l'impossible réconciliation du rêve et de la réalité, du désir d'amour et de l'amour effectif, ne peut qu'être familière à Visconti qui, depuis *Ossessione*, interroge les formes du sensible et leurs déterminations historiques, qui essaie de penser l'image de la beauté dans ses rapports à la dégradation du temps et aux formes du pouvoir, comme dans *Senso* (1954). Le modèle de

l'Opéra dans ce dernier film et le modèle théâtral dans *Les Nuits blanches* (1957) jouent le rôle de dispositif d'irréalité, où l'existence est résolue en procédé artistique, selon la loi de l'*ostranenie* (Victor Chlovski) ou de la « distanciation » brechtienne. La caverne platonicienne est transposée dans la ville entièrement reconstituée à Cinecittà, image tautologique avec des passerelles qui ne conduisent nulle part sinon dans les volutes de l'illusion cinématographique. Entre *Les Nuits blanches*, « souvenirs d'un rêveur », comme Dostoïevski définit sa nouvelle, le rêve avec la conscience de rêver, et l'image du film *Bellissima* que le couple prolétarien voit à l'envers sur l'écran du cinéma en plein air près duquel ils habitent, se dessine l'aventure du regard tragique chez Visconti. Le cinéaste situe les *Nuits blanches* dans les brumes de la ville reconstituée en studio, dans une Italie « hors d'image » parce qu'entièrement artificielle et s'affichant comme telle, plus proche des canaux aux miroirs défunts de Bruges ou de Nemours que des nuits d'été de Saint-Pétersbourg, comme chez Dostoïevski : « On aurait dit que tout à coup j'étais transporté en Italie, tant la nature m'avait frappé, demi-malade de citadin, à moitié asphyxié entre ses quatre murs. Il y a un je ne sais quoi d'inexprimablement émouvant dans notre nature pétersbourgeoise quand à l'approche du printemps elle manifeste soudain toute sa puissance, toutes les forces qu'elle a reçues du Ciel, se couvre de jeune verdure, se pare, se colore de fleurs » (*Les Nuits blanches*, Première nuit). Visconti opère une transposition qui ne concerne pas uniquement la géographie urbaine mais implique une relecture totale de la nouvelle.

Comme le faisait remarquer Jacques Mitry dans son *Esthétique et psychologie du cinéma*, les valeurs esthétiques d'une œuvre sont liées étroitement aux moyen expressifs employés, et il est hautement improbable de pouvoir transférer une forme du sens à un autre forme du sens, à cause de l'inévitable perte d'énergie signifiante que cela implique. L'écart de l'écriture romanesque et de l'écriture cinématographique est à l'œuvre dans tout le cinéma de Visconti et aboutit souvent à un splendide ratage comme lorsque Visconti lit *L'Étranger* (1967) de Camus avec le filtre des catégories littéraires « fin-de-siècle », plus proche de D'Annunzio et de Thomas Mann que du « regard de l'étrangeté » de Camus. Le « dialogisme » que Baktine reconnaît comme composante essentielle de l'écriture de Dostoïevski, la polyphonie comme caractéristique de tout discours, conduisent dans le film les *Nuits blanches* à une instance subjective affaiblie, à l'étiollement de la conscience. La caverne du sous-sol dostoïevskien fait surface chez Visconti, son cinéma étant pris dans

« la tension du platonisme et de la passion de l'immanence, comme deux opposés complémentaires » (Y. Ishagapour, *D'une image à l'autre*, p. 107). La relecture de la nouvelle de Dostoïevski comme rêve qui se sait, aboutit à la conception que la culture est un masque déposé sur la réalité, un voile sur un cercle vide que depuis la fin de *Senso* hante le cinéma de Visconti comme sa propre métaphore et qui mine de l'intérieur le rêve humaniste de sauver l'image du monde dans ses réalisations culturelles.

Dostoïevski avait comme projet de débarrasser la littérature du mensonge de « l'homme bon », dévoilé dans dans ses projections qui le rassurent, amoureux des chaînes qui l'exaltent. Dans sa lettre à Gogol, Belinski écrit : « Regardez-y d'un peu plus près et vous verrez qu'en son essence, le peuple russe est profondément athée. » Rien à voir dans cette phrase avec l'athéisme de masse contemporain, avec l'ironie post-moderne d'un Woody Allen qui semble l'unique issue de la culture aujourd'hui, il s'agit ici de la tragédie de la liberté, de la figure du « deus absconditus » qui hante la culture européenne. C'est ici que nous pouvons trouver la relation du monde slave et de l'Italie, deux formes-monde, l'une féodale aux portes du XX^e siècle, l'autre qui a contribué depuis bientôt sept siècles à la destruction du féodalisme et a jeté les bases du monde dans lequel nous vivons. La culture italienne ne s'est pas constituée comme oubli du tragique mais comme tentative permanente pour le surmonter. Nietzsche ne s'est pas trompé dans l'élection de sa patrie de l'Esprit vivifié par l'air frais de Turin, en opposition au « christianisme homéopathique » germanique. C'est pour cela que le cinéma italien ne cesse d'interroger le rapport du visible et de la réalité, dans une permanente tension entre la passion des images et leur rejet. Visconti retrouve encore Dostoïevski et ses portraits tragiques dans *Rocco et ses frères* (1960). Le croisement de la littérature de Dostoïevski et de la culture italienne se fait autour du christianisme, de cette « tragédie de la tragédie » qu'est la mort du Christ. À la dernière image de *Mort à Venise* (1971) dans laquelle Tazio montre l'écran vide comme vérité de toute réalité possible, répond la lumière dans la nuit de la bougie chez Tarkovski. Deux images de la question du cinéma aujourd'hui : l'une affirmant qu'il n'y a pas de mort puisque les images ne cessent de revenir, l'autre suggérant que la mort n'a d'emprise que sur les images. Dans cette duplicité entre une « physique » des images et l'incarnation à chaque fois unique de l'événement dans l'icone, se joue la passion occidentale d'où le cinéma est issu.

Université de la Polynésie française, IRIDIP