

ENTRELACS

**Entrelacs**

Cinéma et audiovisuel

6 | 2007

L'Arbre

---

## L'arbre et la pierre

Suzanne Liandrat

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/330>

DOI : 10.4000/entrelacs.330

ISSN : 2261-5482

### Éditeur

Éditions Téraèdre

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2007

Pagination : 97-101

ISBN : 978-2-912868-70-1

ISSN : 1266-7188

### Référence électronique

Suzanne Liandrat, « L'arbre et la pierre », *Entrelacs* [En ligne], 6 | 2007, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/330> ; DOI : 10.4000/entrelacs.330

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# L'arbre et la pierre

Suzanne Liandrat

---

- 1 Luchino Visconti n'est pas un cinéaste du paysage et l'arbre est peu présent dans son œuvre. Les rares apparitions du motif attirent l'attention car elles dépendent de la mise en scène viscontienne. Si le cinéaste est réputé pour avoir imaginé des histoires de familles en décomposition, où l'arbre peut coïncider avec une figuration symbolique de la généalogie comme le montrent les premiers exemples que j'ai retenus, on peut douter que cette métaphore éprouvée soit utilisée pour elle-même car elle ne mettrait pas suffisamment en jeu le processus de décomposition. Lorsque Gilles Deleuze avance le concept de l'image-cristal, il considère que chez Visconti on est en présence d'un « cristal en décomposition » auquel s'ajoute « la révélation que *quelque chose* vient trop tard »<sup>1</sup>. Par un jeu d'alliance de contraires, la mise en scène viscontienne du motif de l'arbre entre dans une configuration d'une plus grande complexité dès lors que le végétal se voit associé à un devenir pierre. Si comme le souligne Deleuze, Visconti n'a pas, dès le début de son œuvre, la maîtrise des éléments qui caractérisent sa pensée créatrice, on ne s'étonnera pas que le motif de l'arbre ne trouve sa pleine dimension esthétique qu'à travers un parcours discrètement récurrent et non chronologique.
- 2 Une image de l'arbre apparaît dans *Le Guépard* (1963) où le Prince Salina (Burt Lancaster) doit affronter un tournant historique d'importance avec le débarquement de Garibaldi en Sicile. Toute l'ancienne aristocratie se trouve soumise aux pratiques de la nouvelle bourgeoisie montante et doit pactiser avec elle comme le prouve l'accord que le Prince donne au mariage de son neveu Tancredi (Alain Delon) avec la belle et riche Angelique (Claudia Cardinale), fille du nouveau maire. L'union est décidée au cours d'une partie de chasse matinale du Prince accompagné de son maître-chien, Don Ciccio (Serge Reggiani). Lors d'une halte sous un vieil olivier en pleine campagne, la discussion porte sur les origines plébéiennes de la famille d'Angelique, dans une opposition radicale avec la lignée du Prince. Suscitant l'emportement et la verve du fidèle Don Ciccio, la contradiction s'exprime à l'image par le moyen du vénérable fût se détachant sur le fond de terre sicilienne tout en illustrant la possibilité que la vieille aristocratie y puise de nouvelles forces.



- 3 En 1947, Visconti tourne non loin de Catane, *La Terre tremble*, une histoire de pêcheurs empruntée pour une large part au roman de Giovanni Verga, *Les Malavoglia*. C'est le surnom donné par antiphrase, dans le plus pur style populaire sicilien, à la famille Valastro parce qu'elle subit avec courage des malheurs divers. Elle habite ce que le roman appelle « la maison du néflier ». Sans nul doute, cette mention désigne un esprit de ténacité face aux mauvais coups du sort bien à l'image du grand arbre fiché au centre de la cour de la pauvre demeure de pêcheurs. Visconti ne s'intéresse guère à la représentation de cette idée. Si le nom de la maison est mentionné au début du film par la voix off de commentaire qui occupe la bande-son, c'est à peine si lors d'une vue sur l'enclos, dans l'aube encore obscure, on aperçoit quelques ramures. Les murs de pierre l'emportent sur la représentation du végétal. A la différence de Verga voulant, par le moyen de l'arbre qui tient bon, montrer la permanence cyclique des événements qui font et défont la petite communauté et la rendent aussi immuable que la nature dont elle dépend et sur laquelle elle se modèle, Visconti illustre une autre relation au monde. La part de l'homme y est plus décisive jusque dans ses erreurs. Ntoni Valastro tente courageusement de s'opposer aux grossistes qui exploitent la misère des pêcheurs mais, resté seul dans son entreprise par manque de solidarité des plus pauvres, il échoue par un mauvais calcul et doit se soumettre. Si Verga calquait sa temporalité fataliste sur celle de la nature et de la mer en leurs grandes phases répétitives, Visconti inscrit pour sa part son film dans le contexte d'une Après-guerre dont la question politique n'est pas absente<sup>2</sup> (le nom presque effacé de Mussolini transparait sur un mur du local des grossistes dans l'ultime séquence). A ce temps historique dans lequel le cinéaste semble ainsi inscrire son drame, se juxtapose néanmoins un temps mythique qui n'est cependant ni un archaïsme ni un ornement culturel mais participe du discours du film. En effet, sa méditation fait de Ntoni un Ulysse affrontant les Cyclopes en la personne des grossistes. Mais celui-ci ne disposant pas, à la différence du héros mythique, de l'esprit de ruse, la *métis* grecque<sup>3</sup> (qui définit, entre autres, Ulysse comme y insistent à l'envi les épithètes homériques), il ne peut triompher de ceux qu'il affronte. Ignorant les pouvoirs du courbe et du détour, Ntoni ne peut qu'assister à l'échec de son entreprise demeurée par trop frontale. Le sous-entendu homérique est commandé par la légende locale qui fait des *faraglioni*, les rochers dressés dans la baie du port, la conséquence de la présence, sous l'Etna, des Cyclopes qui n'hésitent pas à écraser leurs ennemis au moyen de blocs de pierre. Ainsi la vision de Visconti ne requiert pas la présence du néflier qui dirait une forme de ténacité autant que de résignation face à des difficultés naturelles vécues par la famille, mais fait davantage référence à la dureté de l'affrontement avec les puissants en multipliant l'image des rochers dont ils peuvent user métaphoriquement pour écraser la révolte de Ntoni. Les *faraglioni* visibles dans la baie, notamment, reviennent à plusieurs reprises dans le film y compris sous forme de photographies dans le local des mareyeurs. Visconti a fait du nom de « Cyclopes » leur enseigne et il a inventé, en outre, ces personnages de grossistes qui sont absents du roman.

- 4 C'est en effet le rapport avec la pierre qui infléchit significativement la pensée de l'arbre chez Visconti comme l'expose également la scène où Sandra et son frère se retrouvent dans le palais familial, dans un autre film.
- 5 En tournant *Vaghe stelle dell'orsa* (Sandra, 1965), Visconti s'inspire à la fois du site fourni par la cité toscane de Volterra et du cadre offert par le roman de D'Annunzio (*Forse che si forse che no*). Il situe certaines scènes dans le palais historique de l'illustre famille Inghirami. Ce palais, déjà décrit par D'Annunzio, contient en son jardin un chêne multi-centenaire. Visconti place au pied de l'arbre la rencontre du frère, Gianni, et de la sœur, Sandra. Ils sont, dans l'Après-guerre, les rejetons d'une lignée dévastée (le père, un savant juif, est mort à Auschwitz), et l'arbre tutélaire qui préside à leurs retrouvailles motivées par une question d'héritage, est fortement secoué cette nuit-là.
- 6 Le vent souffle, en effet, dans ce jardin nocturne et fait jouer l'ombre et la lumière. Les branches agitées trouvent leur pendant dans le mouvement qui anime le voile recouvrant la statue du père qui sera découverte le lendemain au cours de la cérémonie à la mémoire du disparu. Il se produit d'abord une confusion entre la silhouette de la statue voilée et celle de la jeune femme enveloppée d'un châle blanc avant que le vent ne défasse les apparences des jeunes gens, torde les cheveux et les étoffes, affecte les gestes d'embrassement d'un trouble inattendu. C'est l'image d'une généalogie mise à mal en des temps (le récit est contemporain du film) où il n'y a guère de sens à être héritiers d'une vieille famille et de son palais sinon à générer des sentiments de repli quelque peu incestueux. Au tourment passionné qui assaille toute la famille de Sandra à l'instar d'une nouvelle Electre, succèdera la pétrification dont la métamorphose s'achève dans la scène finale où la statue du père est dévoilée sous l'ombrage du grand chêne tandis que retentit la prière du rabbin (prière en hébreu qui parle du jardin d'Abraham puis en italien qui évoque le retour à la poussière selon la double configuration de la méditation viscontienne). Un même remuement d'étoffes et de branches font s'unir l'arbre et la pierre en un mouvement métamorphique.
- 7 Dans l'admirable ouverture du *Guépard* triomphe ce tremblement des apparences. Le film débute sur des frondaisons abondantes au-dessus d'une large grille, puis c'est un ensemble de vues alternées d'arbres et de statues composant le parc au fond duquel se détache, au bout d'une allée rectiligne, la façade de la Villa du prince Salina. Ces plans sont accompagnés par les mesures d'un adagio d'une symphonie écrite par Nino Rota. La musique enveloppante, le soleil, la terre ocrée, la blancheur de la pierre, la végétation se conjuguent dans une vision éclatante. Dans le roman homonyme de Giuseppe Tomasi di Lampedusa dont le film est l'adaptation, on ne trouve nulle trace de statues de pierre ni de minéral. La description de l'écrivain confère en effet un tout autre aspect au parc : chargé de lourds parfums dus à la floraison des tubéreuses, il y règne une sensation d'humidité pourrissante. A rebours de cette vision, Visconti a privilégié le sec, l'érosion et le poudreux, comme en témoignent les plans de statues de pierre érodées parmi la végétation. Dans cette composition grandiose, on décèle une vision de l'arbre quelque peu inattendue lorsque les mouvements ascendants de caméra sur la végétation s'enchaînent avec l'apparition des têtes de statues qui semblent en constituer la cime en un prolongement paradoxal qui tient lieu de métamorphose.
- 8 Visconti oppose l'organisation verticale qui illustre exemplairement la généalogie d'une grande famille, à un autre agencement où trouvent place l'usure minérale et le devenir poussière. Il propose une union contradictoire de ce qui désigne la lignée et définit la Maison au sens aristocratique, avec ce qui s'éboule, se ruine et s'effrite comme la roche.

La pierre sculptée est assurément plus viscontienne que l'arbre car son érection se double d'une imperceptible décomposition. Ce rythme naturel est plus sourd puisqu'il se donne comme le clivage temporel propre au minéral (il a à voir avec la pensée du « trop tard » analysée par Gilles Deleuze). Cette évolution singulière se joue à travers les mouvements de caméra qui suggèrent une sorte de délitage. En effet, contrairement à une interprétation hâtive, nous n'avançons pas franchement vers la Villa malgré la présence de l'allée centrale qui désigne cette possibilité refusée. Visconti choisit de procéder par lents balayages latéraux ascendants ou par panoramiques transversaux, au besoin corrigés par un zoom arrière, alternant avec des plans fixes. La distance qui diminue le doit ainsi, nous invite-t-on peut-être à penser, non tant à une traversée de l'espace qu'à cette découpe progressive de strates dans l'épaisseur du temps. Si bien que la Villa qui barre toujours l'horizon visible redoublant la chaîne de montagne qui ferme la profondeur du champ, est bien la seule perspective *minérale* offerte. Lorsque le générique introductif s'achève, l'image mentale qu'il aura ainsi générée est celle là-même illustrée par la façade du palais dont nous avons vu deux plans successifs plus rapprochés : une architecture ancienne aux murs écaillés qui tombent, couche après couche, au rythme lent qui a fait discrètement se relever les stores<sup>4</sup> des fenêtres. Il s'agit de faire advenir une matière-effritement qu'un regard ordinaire ne saurait percevoir, alors que la caméra peut l'atteindre au moyen d'un travail quasi géologique de montage. La pierre prolifère non seulement par la présence visible des statues érodées ou de la Villa abîmée, mais par ce sourd effondrement qui affecte, en retour, la végétation qui lui est associée.

- 9 La métaphore généalogique de l'arbre étendant, des racines au faite, ses ramifications dans le temps, est contrariée par le processus de montage adopté qui, à l'instar d'une érosion universelle, imprime un devenir minéral à toute la figuration. La ruine d'une famille dont le film se fait l'écho échappe à la figure de la disparition qu'illustre le roman au moyen de matières putrides à l'odeur entêtante. Si le devenir poussière n'est pas habituel à la pensée de l'arbre, en unissant néanmoins les deux termes de ce chiasme, Visconti nous invite à une méditation où le modèle de l'arbre, sous l'effet de la pierre, fait appel au thème de la Vanité à laquelle s'adjoint une corrosion annoncée dans les termes de L'Écclésiaste. Sous la profusion visuelle et sonore de cette somptueuse ouverture se devinent alors, autre retournement, la sécheresse et la déréliction d'un austère *memento mori*. La scène finale de *Sandra* comme l'ouverture du *Guépard* culminent dans la récitation des prières, et tout particulièrement celle du rosaire qu'on entend à la fin du générique du *Guépard*, qui suppose d'égrener le chapelet.

---

## NOTES

1. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, « Les cristaux de temps », Editions de Minuit, 1985, p. 124-128.
2. A l'origine, ce film qui montre la condition des pêcheurs siciliens, est une commande du PCI.
3. Voir sur ce point ce que Marcel Détienné et Jean-Pierre Vernant appellent « une catégorie de l'intelligence » in *Les Ruses de l'intelligence, La métis des Grecs*, Flammarion, 1974.
4. Dans *Kaléidoscope*, Jean-Louis Leutrat est le premier à avoir relevé ce détail que les stores de la façade de la Villa n'occupent pas les mêmes positions au fil des plans. Il indique que nous ne

sommes pas installés dans un temps unique (celui d'une histoire qui va commencer, fût-elle celle du débarquement de Garibaldi), mais que nous sommes bien devant une « image-temps ». Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 62.

---

## AUTEUR

**SUZANNE LIANDRAT**

Professeur,  
Université de Lille III