



# Bellissima

Luchino Visconti / Fiction / Italie / 1951 / 1h53 / noir et blanc / VOSTF

À partir de **9** ans

Un concours est organisé à Cinecitta pour trouver une enfant qui pourrait être l'héroïne du nouveau film du réalisateur Blasetti. Toutes les mères, en quête de gloire et d'argent, se présentent le jour J avec leurs fillettes. Par son naturel, la petite Maria séduit le jury et fait partie du lot d'enfants retenus pour la finale. Sa mère, Maddalena, découvre que tout va alors se jouer sur les recommandations. Aussi n'hésite-t-elle pas à donner toutes ses économies à Annovazi, l'assistant du réalisateur, pour obtenir son appui.

Scénario :  
Suso Cecchi d'Amico,  
Francesco Rosi,  
Luchino Visconti  
Directeur  
de la photographie :  
Piero Portalupi,  
Paul Ronald  
Montage :  
Mario Serandrei  
Musique :  
Franco Mannino  
Interprètes :  
Anna Magnani,  
Walter Chiari,  
Tina Apicella.



Issu d'une grande famille de Lombardie, **Luchino Visconti** (1906 – 1976) grandit en fréquentant assidûment l'opéra et en s'occupant d'une écurie de chevaux. Sa famille, constituée de

très influents mécènes, reçoit régulièrement les acteurs du monde de la culture. C'est en 1936 que sa carrière cinématographique commence, lorsqu'il est engagé comme assistant réalisateur et costumier sur deux films de Jean Renoir. D'abord influencé par un cinéma vériste, Visconti dirige son premier long métrage, *Les Amants diaboliques* (1942). L'un de ses plus célèbres films est *Rocco et ses frères* (1960), qui obtient le Prix spécial de la Mostra de Venise. *Le Guépard* (1963), éblouissant film d'époque, va lui apporter une reconnaissance unanime et la Palme d'or au Festival de Cannes. Précurseur du néoréalisme, Visconti laisse derrière lui une œuvre foisonnante, qui fait de lui un cinéaste majeur de l'après-guerre.

## Point de vue

« *Saleté de cinéma* » s'écrie le père à la fin du film alors qu'une projection en plein air débute dans la cour de l'immeuble où habite cette famille des milieux populaires de la capitale italienne. *Bellissima* serait-il une charge contre l'artifice cinématographique ? La réponse est plus complexe dans un film qui fait aussi figure de déclaration d'amour au 7<sup>e</sup> art, celle-ci étant portée par l'abattage impressionnant d'Anna Magnani en plébéienne passionnée. Maddalena Cecconi est cette mère courage qui présente sa fille au casting d'une production des célèbres studios Cinecitta. Signalons qu'Alessandro Blasetti – réalisateur du film en question — n'a rien de fictif, il lança notamment des figures aussi importantes que Sophia Loren ou Marcello Mastroianni dans les années 1950. Maria, la fillette en question, ne présente pas tous les atouts : gauche et timorée, de petite taille, elle zozote et bégaie. Mais qu'à cela ne tienne, sa mère, modeste infirmière, est prête à tous les sacrifices pour assurer un avenir radieux à sa fille, y compris en mettant en danger le

fiche réalisée par  
**Arnaud Hée**,  
enseignant  
et critique



périlleux équilibre financier du ménage, ce qui ne manque pas d'apporter son lot de disputes entre les époux.

Pour le cinéma italien comme celui de Visconti, *Bellissima* témoigne d'un moment particulier au début des années 1950. Dans la filmographie de l'auteur de *Mort à Venise* (1971), on pressent ici

– relativement – une tournure davantage marquée par l'artifice, annonçant la dimension baroque de son cinéma qui s'affirme définitivement après *Rocco et ses frères* (1960), à partir du *Guépard* (1963). Avant cela, Visconti s'est situé dans le geste néo-réaliste dominant le cinéma italien de cette époque ; on considère d'ailleurs *Les Amants diaboliques* (1943) comme le premier film de cette veine fortement ancrée dans le réel – *La Terre tremble* (1950), son second long métrage, y étant également fidèle. On sait que le néo-réalisme a émergé en raison de la destruction des studios Cinecittà à la suite du second conflit mondial. À cette époque, Roberto Rossellini prend acte de cette situation de ruine et décide de sortir la caméra des studios pour la confronter à la crise d'un réel exsangue. Il en résultera l'emblématique trilogie néo-réaliste : *Rome, ville ouverte* (1945), *Païsa* (1946) et *Allemagne année zéro* (1948). Le début de *Bellissima* documente une sorte de trajet inverse, celui du retour du cinéma au sein de studios désormais impeccablement reconstruits. Alors que le 7<sup>e</sup> art est allé à la rencontre du réel après-guerre, on note que la réalité se répand au sein de ce temple de l'artifice, par le biais de cette foule populaire venant se présenter à l'audition. La mise en scène souligne très bien – notamment par l'usage de plans d'ensemble – cette idée de déferlement du petit peuple au sein du studio, alors que des plans plus rapprochés permettent d'individualiser une galerie de trognes ne répondant point, à l'image de Maria, aux canons du cinéma.

Partant de cette situation, *Bellissima* n'a de cesse de mettre en tension le réel et l'artifice, introduisant une forme de

réversibilité en chaque chose et situation ; si bien que tout est marqué du sceau de l'ambiguïté. L'immeuble et son environnement sont marqués par un usage très théâtral de l'espace, qui semble illustrer le célèbre adage shakespearien : « Le monde entier est une scène. » La cour fait en effet largement figure de scène, les fenêtres s'apparentent bien souvent à des gradins, tandis que, dans l'espace attenant, l'on s'agit sur des planches et que des films sont projetés. Sort-on - ne serait-ce qu'une fois - du studio ou bien est-ce que tout le film s'y déroule ? Ainsi largement basé sur la mise en abyme, *Bellissima* introduit un questionnement assez passionnant à ce sujet. L'illusion figure parmi les motifs récurrents de la mise en scène, comme en témoigne la multiplication de plans intégrant le reflet d'un miroir, avec des compositions parfois très complexes, comme pour souligner que tout est gagné par la réversibilité et le faux-semblant. On peut aussi noter sur ce point que lorsque Maria et sa mère se rendent au studio photographique, un plan est énoncé depuis l'intérieur de la chambre noire et la fillette apparaît à l'image la tête en bas. Culmine ainsi l'idée de représentation, éloignant considérablement le film du registre d'une réalité par ailleurs soutenue par l'évocation vériste de la condition de ces gens modestes. On remarque aussi que la caméra semble parfois un véritable personnage ; à plusieurs reprises, Maddalena s'adresse presque directement à l'appareil en frôlant le regard caméra, ce qui tend à rompre avec l'illusion de la représentation cinématographique.

Luchino Visconti compose une fable cruelle sur le cinéma, notamment par le biais du personnage trouble d'Annovazzi, qui abuse de l'aveuglement de Maddalena face aux lumières du 7<sup>e</sup> art. Défile aussi une figure pathétique en la personne de cette actrice déchue, ajoutons aussi la mélancolie d'une ex-starlette désormais reléguée loin des projecteurs puisqu'elle œuvre en tant que monteuse. Au cours du film, la trajectoire du personnage interprété par Anna Magnani chemine ainsi du rêve à son envers, et c'est en assistant aux sarcasmes de l'assemblée depuis la cabine de projection - lieu éminemment symbolique - que la vérité éclate et s'impose à elle. Elle prend alors le parti de la réalité, repasse de l'autre côté du miroir, choisit la droiture et la dignité plutôt que l'instrumentalisation de sa fille par le cinéma.

## Pistes pédagogiques



### Intimité, point de vue et spectacle

On peut constater que Visconti organise un jeu perpétuel entre le dedans et le dehors, aussi bien des studios Cinecittà, de l'appartement – le voisinage vient assister aux disputes du couple comme à un spectacle – que de l'immeuble. Pour ce dernier, on peut citer la séquence où les regards se projettent des fenêtres vers la cour, lorsque Maria est dirigée par l'actrice déchue qui lui demande de ramasser des fraises tout à fait fictives.

### Mise en abyme

*Bellissima* insiste ainsi sur le principe d'une perpétuelle mise en abyme entre fidélité à la réalité et reconstitution de celle-ci. Alors que l'immeuble et la cour renvoient autant à la réalité qu'au spectacle et à la représentation – particulièrement la scène de théâtre et le cinéma en

plein air jouxtant les habitations –, les studios, lieu de l'artifice par excellence, contiennent de nombreux éléments renvoyant à cette même réalité. Sur ce point, on peut être particulièrement attentif aux détails architecturaux.

### Références

Le cinéma aime se prendre pour sujet et objet, prenons par exemple des films aussi différents que *Salam Cinema* (1995) de Mohsen Makhmalbaf ou *La Nuit américaine* (1973) de François Truffaut. La scène d'ouverture de *Salam Cinema* – un documentaire qui se remplit de fictions – s'apparente largement à celle de *Bellissima* ; alors que Mohsen Makhmalbaf a passé une annonce dans un journal, une foule impressionnante d'anonymes se presse aux portes d'un studio pour être auditionnée par le réalisateur.