



Véronique
Bergen

**PORTIER
DE NUIT**
Liliana Cavani

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

Portier de nuit

Ouvrage publié avec l'aide
de la Fédération Wallonie-Bruxelles



Couverture : Liliana Cavani, *Il Portiere di notte* (1974)
© Italoneglio Cinematografico / Lotar Film Productions / Ronald
Grant Archive / Alamy Stock Photo
Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2021
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

Véronique Bergen

PORTIER DE NUIT

Liliana Cavani

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

*Pour Charlotte Rampling qui,
par son jeu dans Portier de nuit,
dans l'ensemble de sa filmographie,
a éveillé en moi le désir d'écrire cet essai.*

PROLOGUE

Il est des livres que l'on porte en soi. Longtemps. Intensément. Des livres que l'on hésite à écrire tant leur présence muette nous tient compagnie. Cet essai consacré au film de Liliana Cavani, *Portier de nuit*, fait partie de cette confrérie. C'est le séisme provoqué par ma découverte du film à l'adolescence qui a, des décennies durant, différé l'écriture. Les éblouissements esthétiques, métaphysiques, émotionnels, pulsionnels rechignent à être analysés, mis en mots. Parfois, advient le jour où l'on cesse de veiller jalousement sur un trésor intime, celé dans un imaginaire privé. Où l'on ouvre, ausculte et rend hommage à ce qui nous a déracinés.

Tout en se concentrant sur *Portier de nuit*, film qui a suscité bien des controverses à sa sortie en 1974 et en soulève encore aujourd'hui, l'essai revisitera par la bande le cinéma de Liliana Cavani, injustement oublié. La logique qui a présidé à ma démarche est celle des affects. Celle de la mémoire aussi, de ses zones de contiguïté si bien que mon propos se situe dans le prolongement de mon essai sur Luchino Visconti, *Luchino Visconti. Les promesses du crépuscule*¹. Si Liliana Cavani a réfuté toute proximité étroite entre son esthétique et celle de Visconti, de nombreux jeux d'échos relient leurs univers. Un premier parallèle, d'apparence extérieure et fortuite, se dessine au niveau

1. *Luchino Visconti. Les promesses du crépuscule*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017.

des acteurs, Dirk Bogarde et Charlotte Rampling qui ont joué dans *Les Damnés* (sorti cinq ans plus tôt, en 1969) avant de se retrouver dans *Il Portiere di notte*. Lorsque le film de Liliana Cavani fut censuré en Italie, c'est Visconti qui prendra sa défense. Visconti, mais aussi Antonioni, Pasolini, Bertolucci, Bellocchio, Bolognini, Lizzani et l'écrivain Alberto Moravia envoyèrent à la Commission de censure italienne une lettre de protestation en soutien au film de la réalisatrice. Tant de lectures, de débats épidermiques, de violentes polémiques ou de grilles d'analyses prises dans une sur-théorisation parfois stérile ont gâché l'œuvre qu'ils ont interdit d'accéder à ce qu'elle nous propose et recouvert son noyau irradiant. Un noyau au cœur du film que les acteurs principaux ont révélé. Une vérité que les critiques ont forclosé dès lors qu'elle dérange leur confort et bouscule leurs certitudes. Dans son livre *Charlotte Rampling, With compliments*, l'actrice évoque ce feu central qui a pour nom la force de l'amour entre Lucia et Max : « J'aime bien, dans mes films, abandonner le quotidien. Ce qui se passe dans l'ombre m'a toujours plus intéressée que ce que la lumière montre si crûment. Aimer quelqu'un ne signifie pas nécessairement que l'on instaure avec lui un état idéal. La femme qui se remet entre les mains du portier de nuit sait que personne ne l'aimera autant que lui. Cet amour la détruit. Mais elle le veut ainsi². » Tout est dit par Charlotte Rampling. Surtout le non-dit, le non-vu, l'impossible à voir et entendre.

2. *Charlotte Rampling, With compliments*, préface de Dirk Bogarde, texte de Mareike Boom, épilogue de Nagisa Oshima, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Éditions 5 continents/Hatier, 1987, p. 12.

PROLOGUE

Pour incarner Maximilian Theo Aldorfer, dit Max, un ancien officier nazi devenu portier de nuit dans un hôtel à Vienne, et Lucia Atherton, une déportée qui fut sa victime et son amante durant la guerre, Liliana Cavani a choisi Dirk Bogarde qui l'avait impressionnée dans *The Servant* de Losey et la jeune actrice Charlotte Rampling qui, depuis ses premiers pas au cinéma en 1964 dans *Le Knack... ou comment l'avoir*, avait entre autres joué dans *Corky*, *Sequestro di persona*, *Les Damnés*, *Three* et *Addio fratello crudele*, une adaptation de la pièce de John Ford, *Dommage qu'elle soit une putain*. À l'époque du tournage, Dirk Bogarde a déjà une immense carrière derrière lui – *Dancing with crime* en 1947, *La Bête s'éveille*, *Le Bal des adieux*, *La Victime*, *Justine*, *Les Damnés*, *Mort à Venise*, *Le Serpent*...

Portier de nuit se déroule à Vienne, en 1957, peu après que les troupes soviétiques ont quitté la capitale. À la fin de la Deuxième Guerre mondiale, l'Autriche fut occupée par des armées alliées et le pays ne recouvra sa souveraineté qu'en 1955. Douze ans après la fin de la guerre, Lucia accompagnée de son mari, un chef d'orchestre américain, descend à l'hôtel de l'Opéra où travaille Max. Dans le décor Art nouveau du hall de l'hôtel, au premier échange de regards, Max reconnaît la déportée à qui le lia un amour sadomasochiste, Lucia reconnaît son ancien bureau-amant. Après plus d'une décennie de séparation, une passion aussi trouble qu'intense embrase à nouveau le couple.

Premier chapitre

SOPHISTICATION ET HYPNOSE

LE CINÉMA COMME « FORME DE CONNAISSANCE ». TRANSGRESSION ET TRAGICISME

C'est peut-être Pier Paolo Pasolini qui a le mieux condensé la singularité de Liliana Cavani, la décrivant comme « une jeune idéaliste, un croisement entre Jeanne d'Arc et Pisacane, une hérétique et une révolutionnaire qui révèle les signes de son temps¹ ». À la figure hérétique, corsaire, de Pasolini dans le cinéma italien d'après-guerre répond sa sœur en hérésie, Liliana Cavani. Développées avec des moyens et une philosophie de la création qui leur sont propres, les préoccupations politiques et esthétiques des deux cinéastes se rejoignent : donner à voir l'irreprésentable, l'infigurabilité des pulsions, l'antagonisme entre ces dernières et les normes, leur récupération fasciste (dans *Salò ou les 120 Journées de Sodome*, dans *Pétrole*, le roman posthume de Pasolini, dans *Portier de nuit*).

Née à Carpi en 1933, Liliana Cavani s'affirme dès les années 1960 comme l'une des rares femmes réalisatrices dans un milieu quasi exclusivement masculin à l'époque. À l'instar de nombreux grands cinéastes de sa génération

1. Cité par Gaetana Marrone dans *The Gaze and the Labyrinth. The cinema of Liliana Cavani*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p.7. Carlo Pisacane (1818-1857) est un écrivain et un patriote napolitain qui trouva la mort en combattant les Bourbons.

(Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio) ou de la génération précédente (Michelangelo Antonioni, Pasolini), elle est originaire d'Émilie-Romagne². Issue d'une famille lui laissant en héritage l'expérience de la résistance anti-fasciste du côté de sa mère, la haute bourgeoisie du côté de son père, marquée par l'esprit insurrectionnel qui souffla sur Mai 1968, dès ses premiers films elle place son cinéma sous le signe de la contestation et de l'analyse critique de la société actuelle. Dès le début des années 1960, elle réalise pour la télévision italienne, la RAI, des documentaires sur la Seconde Guerre mondiale, tournant entre 1961 et 1962 une histoire critique du III^e Reich (*Storia del terzo Reich*), premier film italien qui s'empare de la question, et par la suite, des documentaires sur Staline (*Età di Stalin*, 1962), sur les femmes dans la Résistance (*La donna nella resistenza*, 1965), sur Pétain (*Philippe Pétain. Processo a Vichy*, 1965, récompensé par le Lion d'or de la Mostra de Venise).

Arrivant après le néoréalisme, elle appartient à la génération de Bernardo Bertolucci, Marco Ferreri, Marco Bellocchio. Dès son premier court-métrage *Incontro di notte* (1961) et ses premiers longs-métrages, *François d'Assise* (1966), *Galilée* (1968), *Les Cannibales* (1969), elle entend élever le cinéma au rang de révélateur des pulsions, donnant à voir les mécanismes psychiques à l'origine des folies individuelles et collectives. Dans son essai sur Liliana Cavani, Gaetana Marrone mentionne un entretien donné par la réalisatrice en 1974, dans lequel elle définit son idée du cinéma comme un « instrument d'exploration », « une

2. Cf. Giacomo Martini, Piera Raimondi Cominesi, Davide Zanza, Liliana Cavani, *Una regione piena di cinema*, Regione Emilia-Romagna, Edizioni Falsopiano, 2008.

forme de connaissance» permettant de mettre en forme des pensées, des obsessions personnelles.

La critique a vu en elle une cinéaste de la transgression, de l'outrance, une créatrice fascinée par les situations de crise, par les paroxysmes des sentiments, de la passion, qui traduit les zones d'ombre de la psyché dans une esthétique placée sous le signe du tragique. L'espace de pensée sur lequel la tragédie classique repose articule deux catégories de conflit qui, par leur rencontre, exacerbent leurs tensions jusqu'à la crise, la dissolution de la structure et la résolution (réussie ou impossible) du déséquilibre. Sur un premier plan, les conflits se logent à l'intérieur des êtres, tiraillant chaque dispositif vivant en des directions antagonistes, en des élans incompatibles. Sur un second plan, la cité au sein de laquelle les êtres évoluent est traversée par des mutations, des grondements de nature politique, économique, sociale et soulevée par les grandes orgues de l'Histoire. Logé dans chacun des plans (individuel et collectif), le tragique ne libère tous ses feux que lorsque les deux dimensions se heurtent, exacerbant leurs dissonances respectives. Ce noyau de la tragédie classique forme un invariant qui se décline sous diverses formes selon les époques. C'est sur ce noyau tragique, actif à travers le temps, de la Grèce antique au ^{xxi}^e siècle, que Liliana Cavani se penche. Cinéaste de l'inconscient individuel et de l'inconscient collectif, de leurs nouages, de leurs zones de rencontre, elle interroge les collisions atomiques entre les psychés singulières et l'espace de la cité qui soumet celles-ci à ses propres règles, elle ausculte les frottements, les ratés, les débandades sans retour que ces collisions induisent. Personnages tragiques marqués par leur complexité psychique, Max et Lucia évoluent dans un monde qui signera leur perte. Alors que leur théâtre

intime entend se tenir à l'écart de la société, jouir de et dans sa sécession, la grande scène mondaine les persécutera jusqu'à ce que le couple se fracasse contre elle.

Au fil d'entretiens, dans sa préface au texte *Il Portiere di notte*, Liliana Cavani a dressé la généalogie de l'idée qui sous-tend le film. À l'issue de son travail documentaire sur les femmes de la Résistance, elle a désiré questionner, sous l'angle de la fiction, les rapports ambigus entre bourreaux et victimes, le sentiment de culpabilité éprouvé par les survivants, la difficulté à construire un maintenant et un après qui ne soient pas phagocytés par l'avant. Évoquant les quatre mille cinq cents femmes résistantes qui furent arrêtées en Italie durant la Deuxième Guerre mondiale, les trois mille qui furent déportées dans des camps de concentration dont seule une minorité revint, elle est ébranlée par deux témoignages qui la déconcertent.

L'une, une partisane ayant été déportée durant trois années au camp de Dachau, lui confie que lorsque la guerre fut finie, qu'elle fut libérée et dut réapprendre à vivre, elle éprouva le besoin de retourner chaque année sur le lieu de l'horreur, de l'extermination. Elle s'imposait un pèlerinage de deux semaines, un rituel mémoriel, un retour annuel dans le Lager afin de ne pas oublier l'industrie de la mort, de regarder encore et encore un des sites nazis où s'est accompli le génocide. Cette compulsion de répétition est une reconnexion avec ce qui a existé, un déni de l'Irretrouvable. Ce refus ou plutôt cette impossibilité de tirer un trait sur le passé compose la lame de fond de *Portier de nuit*, essentiellement dans le chef des protagonistes principaux, Max et Lucia. Ce que nous dit cette résistante, c'est qu'Auschwitz, les camps, sont une page qui ne se tourne jamais. Une page composée des cendres de millions de victimes juives et non-juives, une page qui a la

lourdeur du plomb des livres-sculptures d'Anselm Kiefer mettant en scène la Shoah. Si, dans l'imaginaire collectif, c'est l'assassin qui retourne sur les lieux du crime, poussé par une pulsion incontrôlable qui le contraint à revoir la scène du meurtre dont il est l'auteur, dans le cas présent, c'est la victime qui revient hanter les lieux infernaux, s'imposant un devoir de mémoire des décennies avant que ce dernier ne devienne un concept, un impératif tout à la fois éthique, politique et pédagogique.

Venant de Milan, d'origine bourgeoise, non-juive, ayant survécu à Auschwitz, la deuxième femme fit part à Cavani de son incapacité à retrouver à la fin de la guerre un contact avec les siens, avec ses camarades. Traumatisée de voir que le monde avait repris son rythme habituel comme si rien ne s'était passé, perturbée de constater que la société tentait d'oublier, de refouler ce qui avait eu lieu quelques années auparavant, la résistante s'alarmait de ce désir d'amnésie, d'occultation de la barbarie. Éprouvant un vif sentiment de culpabilité d'avoir survécu là où la majorité des déportés périrent, elle se devait d'être la dépositaire d'une mémoire collective sur une période de l'histoire dont la société actuelle n'entendait rien savoir. La réalisatrice lui demandant quels étaient ses souvenirs les plus traumatisants, elle répondit qu'elle n'était pas hantée par la mémoire d'un épisode particulier mais par le fait, que dans l'enceinte du camp de concentration, les déportés et les bourreaux faisaient l'épreuve d'une condition humaine plongée dans l'inhumain. Ce qu'elle ne pardonnait pas aux nazis, c'est d'avoir contraint des hommes et des femmes à faire l'épreuve de ce dont ils sont capables, en bien comme en mal, d'avoir révélé en elle des zones troubles qu'elle ne connaissait pas. Bref, d'avoir ouvert les portes des pulsions abyssales, archaïques, d'avoir soulevé

le couvercle de la boîte de Pandore que chacun porte en soi.

**LE CINÉMA ITALIEN DANS LES ANNÉES 1970.
RELECTURE ET RÉAPPROPRIATION DU NAZISME ET
DU FASCISME ITALIEN**

Portier de nuit naît dans le cône d'ombre des documentaires de la cinéaste sur les femmes de la Résistance, sur l'Histoire du III^e Reich. Liliana Cavani choisit de descendre à l'intérieur du trou noir en privilégiant une approche psychologique de personnages plongés dans la machine totalitaire du nazisme. D'une part, la lecture et la réception du film doivent être intégrées dans l'œuvre engagée de la cinéaste afin d'en comprendre la genèse, de suivre la maturation de l'idée et les enjeux qu'elle dessine. D'autre part, elles doivent être éclairées par le contexte dans lequel *Portier de nuit* voit le jour, celui de l'Italie des années 1970, marquées par les « années de plomb ». Après le cinéma de propagande au service de Mussolini, la naissance des studios Cinecittà, la période dite des « téléphones blancs » entre 1937 et 1941, dominée par des films de divertissement, après le néoréalisme, le cinéma d'auteur avec Antonioni, Fellini, Visconti, Zeffirelli, Pasolini... à côté du cinéma populaire italien – comédies, péplums, westerns spaghettis, mélodrames, policiers, films d'horreur, de guerre, de SF, érotiques, pornos... –, la fin des années 1960 et les années 1970 sont marquées par l'avènement d'un cinéma politique, engagé, porté par l'esprit de contestation qui souffla en Mai 1968 (Francesco Rosi, Elio Petri, Gillo Pontecorvo, l'inclassable Pasolini...). Au nombre des films marquants des années 1970, *La Trilogie de la vie* (*Le Décaméron*, *Les Contes de Canterbury*, *Les Mille*

et une nuits), *Salò ou les 120 Journées de Sodome* de Pasolini, *Le Conformiste*, *Le Dernier Tango à Paris, 1900* de Bertolucci, *Mort à Venise*, *Ludwig ou Le Crépuscule des dieux*, *Violence et passion* de Visconti, *Fellini Roma*, *Amarcord*, *Le Casanova de Fellini* de Fellini, *Profession reporter* d'Antonioni, *Une journée particulière* d'Ettore Scola, *Sacco et Vanzetti* de Giuliano Montaldo, *Le Jardin des Finzi-Contini* de Vittorio De Sica, *L'Affaire Mattéi*, *Cadavres exquis*, *Le Christ s'est arrêté à Eboli* de Francesco Rosi, *L'Audience*, *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri, *Pain et chocolat* de Franco Brusati, *L'Arbre aux sabots* d'Ermanno Olmi, *Padre padrone* de Paolo et Vittorio Taviani...

Portier de nuit ne s'inscrit pas dans la catégorie molle et caricaturale de la vague rétro, une catégorie fourre-tout forgée par Pascal Bonitzer et Serge Toubiana, accolée à l'autorité intellectuelle de Michel Foucault. Il s'inscrit par contre dans un mouvement propre au cinéma italien des années 1970, marqué par une relecture et une réappropriation du nazisme, du fascisme italien. Au travers de leurs œuvres, les cinéastes de la génération de Liliana Cavani relisent le passé proche, les séquences historiques de la double décennie fasciste, de la dictature mussolinienne de 1922 à 1943 et de la Deuxième Guerre mondiale. En outre, évoquer le nazisme, le fascisme, c'est produire une lecture indirecte du présent, utiliser le filtre du passé pour interroger l'époque actuelle au fil d'une ouverture réciproque, le jadis dévoilant son intelligibilité par le regard rétrospectif qu'on porte sur lui, l'état actuel révélant ses registres cachés, ses embûches grâce à la grille du jadis. Dans *Portier de nuit*, Liliana Cavani entend éclairer l'inclination fasciste qui agite les années 1970, mettre en garde contre la montée en puissance de l'extrême droite, les menaces de putsch militaire, la « stratégie de la tension » dans

PORTIER DE NUIT

ces années 1960-1970 dites « années de plomb » durant lesquelles les mouvements de guérilla urbaine d'extrême gauche et le terrorisme d'extrême droite voient le jour. Si *Portier de nuit* produit une critique du nazisme, de l'amnésie de l'après-guerre, de la tentation fasciste dans les années 1970, d'autres de ses longs-métrages s'attachent à un démontage critique du cléricalisme.

Le film entend également secouer la chape d'oubli qui étouffe l'Italie, un pays qui, pas plus que l'Autriche où se déroule le drame, n'opère de retour critique, réflexif sur les années de guerre. Absence de défascisation du côté italien, de dénazification du côté autrichien. Au travers de la mise en scène des procès-thérapies auxquels se livrent les anciens camarades nazis de Max – des simulacres de procès visant à leur ôter toute trace de culpabilité –, la cinéaste délivre une critique indirecte de l'amnésie italienne quant au passé fasciste. Comme l'écrit Marcus Stiglegger³, elle montre dans le chef des camarades de Max la perpétuation de la mentalité nazie. Une prégnance du nazisme après sa défaite historique qu'Ingeborg Bachmann condense dans la formule « la guerre n'est plus déclarée, mais poursuivie ». À rebours d'une société qui préfère ne rien vouloir savoir de ce qui s'est passé durant la guerre, qui se range sous la bannière de la politique de l'autruche, elle choisit, à l'instar d'autres réalisateurs de sa génération, de rouvrir la boîte noire, d'interroger la bouche d'ombre de ce passé proche en y braquant ses projecteurs. Maintes fois, elle a décrit la démarche qui a sous-tendu la conception du film : questionner les zones psychiques ambiguës

3. Marcus Stiglegger, « Beyond Good and Evil? Sadiconazista – Sodomasochism and politics in the cinema of the 1970s », 9 février 2007, FU Berlin conference « Performing and Queering Sodomasochism ».

que, d'une part, les victimes et les bourreaux ont traversées, et qui, d'autre part, ont permis la victoire historique du nazisme. Deux phénomènes qui, bien que liés, sont distincts et que la critique a parfois amalgamés.

Dans l'immédiat après-guerre, la société entend refouler les crimes contre l'humanité qui ont été commis, ne pas se pencher sur les mécanismes de déshumanisation mis en place dans un programme de mort industrielle. De façon similaire, dans les années 1970, une partie de la critique et de l'opinion publique refuse d'entendre ce que Liliana Cavani dévoile et censure, elle qui a ouvert la porte donnant accès à des réalités sociologiques, psychologiques et anthropologiques complexes qui dérangent le confort psychique des spectateurs. La virulence des critiques fut rude en Italie où elle émana du milieu du septième art, des intellectuels ou encore des conservateurs qui stigmatisèrent *Portier de nuit* en raison de son côté malsain, de son érotisme sadomasochiste. Faisant scandale par son sujet, par son esthétique, par la théâtralité « perverse » de rapports de soumission et de domination qu'il exhibe, le film fut censuré. La complexité de ce chef-d'œuvre a été complètement occultée par sa réduction au scandale, par sa labellisation « film porno SM ». Les raisons officielles avancées par la Commission de censure prêtent à sourire tant elles traduisent d'une part le machisme d'un patriarcat obsolète et suranné, d'autre part une manœuvre de diversion, les arguments officiels dissimulant les arguments officieux. Pour rappel, parmi les chefs d'accusation retenus, justifiant la mise à l'index de l'œuvre, la Commission souligne que « réalisé par une femme, [*Portier de nuit*] montre une scène ignoble où l'on voit l'interprète féminine prendre l'initiative dans les rapports amoureux ».

PORTIER DE NUIT

C'est aux États-Unis, où le film fut classé X, que Cavani, la portière de la nuit, sera le plus violemment attaquée. Parmi les diverses manières de refuser l'oubli de l'innommable, certaines sont accueillies sans réticence. D'autres, comme dans le cas de Cavani, soulèvent des levées de boucliers, déchaînant une extrême violence dont il importe d'analyser la nature. Certains ne lui pardonnèrent pas d'avoir réveillé une mémoire collective qui faisait de son assoupissement une vertu. Après sa sortie en 1974, le film connut une longue éclipse, une existence quasi clandestine, son aura sulfureuse empêchant sa réception. Près de quarante ans plus tard, il est enfin édité en DVD, dans une version restaurée, accompagné d'un entretien de Cavani et du documentaire *La Femme dans la Résistance* (1965). En France, ce n'est qu'en 2012 qu'on le voit à nouveau projeté en salle, dans une version restaurée qui en sublime l'esthétique, déclenchant une salve de critiques, voire de lynchages qui recourent souvent les antiennes émises en 1974.

ESTHÉTIQUE DE *PORTIER DE NUIT*

Venant après le néoréalisme italien dont sa génération a assimilé les innovations en les remaniant, Liliana Cavani n'entretient aucune relation doctrinale avec ce courant. Même si les racines de son univers cinématographique plongent dans le néoréalisme, dans les premiers films de Visconti, dans ceux de De Sica, elle s'en affranchit en exacerbant un des traits du néoréalisme, à savoir la construction subjective de la réalité. Pour Cavani, comme *Portier de nuit* le montre exemplairement, la réalité n'existe et n'est appréhendable que subjectivement. Son cinéma fait le deuil de toute prétention à une saisie objective des

choses en soi, des faits en eux-mêmes. La réalité est frappée par une ambiguïté irrelevable car la réalité intérieure transit tout rapport à ce qui n'est pas elle. Plus qu'imprégner *Portier de nuit*, la prévalence du regard subjectif livre une souveraine clé de lecture : le recours aux flashbacks et le climat d'onirisme qui nimbe le film sont l'expression d'une profession de foi qu'on peut caractériser comme un idéalisme hallucinatoire. À savoir, une radicalisation de l'« *esse est percipi* » de Berkeley, aux antipodes des thèses du réalisme spéculatif posant l'existence d'une réalité en soi indépendante de la sphère de nos représentations. La mise en scène cavanienne de l'Histoire s'inscrit dans cette vision d'une médiation de l'objectivité par la subjectivité. Sa défiance envers une objectivité en soi entraîne un refus de faire du film l'instrument d'un message politique.

Nourrie par le cinéma expressionniste allemand (Murnau, Pabst, Lang...), attirée par la dimension théâtrale de ce dernier, elle libère dans *Portier de nuit* un expressionnisme cinématographique recourant à l'esthétique onirique du choc, à une poétique des intensités dominant les êtres qui en sont la proie. De la révolution du langage visuel réalisée par l'expressionnisme allemand au début du ^{xx}e siècle – un courant qui s'est illustré dans les domaines du cinéma, de la peinture, mais aussi de la littérature, de la musique, de la danse, de l'architecture –, elle retient la rupture avec l'objectivisme, la sécession envers l'idéal du réalisme. L'absence de prise en compte par les critiques d'une esthétique axée sur la vision subjective, fantasmatique du monde a engendré des lectures violemment hostiles. Cette animosité traduit une mécompréhension de la démarche de l'artiste.

Admirant également Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, elle conteste les rapprochements établis par la critique

entre son esthétique et l'esthétique baroque de Visconti. La ligne de partage qu'elle pose et revendique recouvre pourtant des zones de proximité tant au niveau d'un langage plastique qui leur est commun que dans la vision d'un septième art qui soit la synthèse ou, à tout le moins, le récepteur des champs de création musicale, picturale, architecturale et littéraire.

LILIANA CAVANI ET LUCHINO VISCONTI

Tangible au niveau des compositions de plans, des cadrages, des lumières, la dimension picturale du film n'est pas de l'ordre d'une gratuité esthétisante qui viendrait se plaquer, comme du dehors, sur l'histoire. Le climat onirique dans lequel baignent la ville de Vienne mais aussi Lucia et Max, la primauté du principe de plaisir sur le principe de réalité qui régit les deux personnages se prolongent et se traduisent dans une esthétique qui réverbère picturalement le monde des fantasmes. Grand photographe de l'obscurité, Alfio Contini, le directeur de la photographie, a taillé un monde d'images parfois presque noires, obscures, des images qui ne re-présentent pas la nuit de l'inconscient mais la cristallisent. L'architecture filmique repose sur deux couleurs dominantes, le noir et le bleu-vert. L'économie des flashbacks qui structure *Portier de nuit* s'est matérialisée esthétiquement par un jeu sur les lumières, par un vocabulaire articulé sur l'opposition entre les lumières qui encadrent les scènes se déroulant dans un présent diégétique et les teintes plus feutrées, plus grises qui enveloppent les flashbacks. À l'intérieur du corpus des flashbacks, c'est à nouveau l'opérateur de la lumière qui va singulariser certaines scènes du camp de concentration, baignées dans une atmosphère oscillant