

# Trop tard : littérature et cinéma au travers de Lampedusa, Visconti, Deleuze, Nietzsche et quelques autres

**Too Late: Literature and Cinema through Lampedusa, Visconti, Deleuze, Nietzsche and Others**

LAURENT BALAGUÉ  
 Chercheur indépendant  
 laurentbal@live.fr

## Mots-clés

***Le Guépard* ; trop tard ; vérité ; noblesse ; effondrement.**

Le propos développé ici consiste à analyser l'adaptation par Visconti du roman *Le Guépard* de Lampedusa. Il nous a semblé que l'un des points d'approche du texte reposait sur le rapport au temps qui se développerait sur la dimension du *trop tard*. On montre que le philosophe Gilles Deleuze a été attentif à cet aspect et l'a constitué comme une dimension fondamentale du cinéma de Visconti (dans son ouvrage *Cinéma 2, L'image-temps*). Si on accepte cette interprétation, on peut être amené à rebours à montrer comment elle fonctionne dans le roman de Lampedusa.

Nous avons essayé dans cette mesure de montrer comment cette dimension du *trop tard* apparaissait comme centrale dans l'œuvre *Le Guépard*, soit sous sa forme de livre, soit sur celle de film. Gilles Deleuze apparaît alors comme ce philosophe qui permet de cerner cette jonction entre le roman et le film au travers de ses interrogations sur ces deux arts.

## Keywords

***The Leopard*; too late; truth; nobility; collapse**

The aim of this article is to analyze Visconti's adaptation of Lampedusa's novel *The Leopard*. It seems to us that one of the fruitful ways to approach the text is to consider the relationship to time, which develops on the dimension of the *too late*. We shall attempt to show that philosopher Gilles Deleuze (in his work *Cinéma 2, L'image-temps*) was attentive to this aspect, and identified it as a fundamental dimension of Visconti's cinema. If we accept this interpretation, we may be led backwards to show how it functions in Lampedusa's novel.

To this extent, we have tried to show how this dimension of the *too late* appears to be central to *The Leopard*, in its both book and film form. Gilles Deleuze then appears as the philosopher who, having questioned literature and cinema, makes it possible to identify this junction between novel and film.

En 1963, le jury du festival de Cannes octroya la Palme d'Or au film de Luchino Visconti : *Le Guépard*. Il s'agissait d'une adaptation d'un écrit de Giuseppe Tomasi di Lampedusa publié une année plus tôt. Lampedusa, mort en 1957, ne put donner son avis sur l'adaptation de son unique roman.

Car il s'agissait bien d'une adaptation. Celle-ci fut extrêmement fidèle sur bien des points, mais peut-être discutable sur d'autres. Visconti, qui est célébré d'ordinaire comme un des maîtres du septième art, avait choisi d'adapter un texte extrêmement soigné et dont le sens est relativement simple à comprendre dans les grandes lignes : il s'agit de rendre compte de l'effondrement d'un monde, du remplacement de la noblesse, avec les valeurs qu'elle véhicule par une élite fortunée plébéienne. Ce thème est connu dans la littérature et par bien des aspects Calogero Sedara, le maire parvenu, immensément fortuné de Donnafugata fait penser au bourgeois gentilhomme de Molière. Mauvais goût, ignorance des coutumes, valeur exclusive à l'argent sont le lot de cette plèbe-là : dominante, mais parfaitement vulgaire. Et sur ce point précis qui est tout de même un élément important de la trame narrative, le film et le roman s'accordent en tout point. On pourra noter quelques différences dans la manière d'exposer la réalité. Ainsi, le roman peut affirmer que « Don Fabrice, brusquement sentait qu'il haïssait le maire » (Lampedusa, 1959 : 204), quand le film ne peut jamais que montrer cela par le jeu des acteurs qui laisse peut-être plus transparaitre une forme de mépris amusé et lassé à la fois que de la haine. L'essentiel n'est pas là. Car ce qui nous intéresse sont les valeurs de l'autre camp : non celles de la classe plébéienne des parvenus qui monte, mais celles de la classe qui est menacée d'être renversée. Quelles valeurs porte-t-elle, cette noblesse ? Peut-être est-ce chez le philosophe allemand Friedrich Nietzsche que l'on peut le découvrir, quand celui-ci affirme que la noblesse c'est « tout cet "irréremédiable" intérieur de l'homme supérieur, cet éternel « trop tard » à tous les sens du terme » (2000 : 263). Justement ce thème du « trop tard » reste le problème principal du roman et du film. Or il ne trouve peut-être pas sa traduction de la même façon dans la littérature et le cinéma.

Les deux arts que sont la littérature et le cinéma ont tous les deux traité de la question temporelle, celle de la fuite du temps et de sa nature. Dans *Le Guépard* sous sa forme de roman chez Lampedusa ou dans sa traduction en film sous la direction de Visconti, le temps prend cette forme du « trop tard » pas simplement comme une de ses dimensions. Il nous semble que dans cette œuvre le « trop tard » n'est pas une simple possibilité d'expression du temps, mais sa nature même. Ceci enferme le message du film et du roman dans une sorte de fatalisme assez mélancolique qui apparaît comme une sorte de vérité des œuvres. Cela étant dit, il nous apparaît que les modalités d'expression du « trop tard » ne sont pas exactement les mêmes dans le cinéma et la littérature et c'est ce jeu de différence et d'identité entre les deux arts qui animera notre propos.

Nous montrerons ce que nous entendons ici par l'expression « trop tard » et selon quelles modalités elle s'inscrit dans le cinéma de Visconti et dans l'écriture de Lampedusa. Ceci nous amènera à voir comment cinéma et littérature se rejoignent et se distinguent au travers de ce que le philosophe Gilles Deleuze appelait, d'une part, « la recherche de la vérité » qui est à l'œuvre dans la littérature et, d'autre part, « la puissance du faux » à l'œuvre dans le cinéma, deux expressions qui, en dépit de leur apparente contradiction, pointent peut-être vers la même direction.

### I. « Trop tard » et l'essence du temps

Comme nous l'avons signalé préalablement, le philosophe Nietzsche associait l'expression « trop tard » à une forme de noblesse, c'est-à-dire à une forme de commandement noble et altier des affaires du monde. Nietzsche soulignait que le « trop tard » se prend en de multiples sens. Essayons de cerner quelques-uns de ces sens. Le premier sens, le plus évident, c'est celui où l'on souhaite réaliser un projet, mais qu'on n'est pas parti à temps. La réussite de l'événement est compromise parce qu'on est parti trop tard. Il aurait fallu s'y prendre plus tôt. On n'a pas réussi à maîtriser le temps dans les projets que l'on a. Une certaine forme de passivité a détruit ce qu'on a voulu élaborer. On s'est laissé aspirer par les événements du monde extérieur au projet, au lieu de considérer le projet lui-même. Une chose n'a pas été prise en compte dans nos projets : c'est le temps qui passe irrémédiablement et qui, d'une manière ou d'une autre, a été perdu. Que le temps soit par essence quelque chose qui est perdu, c'est une sorte de lieu commun de la littérature et de la philosophie. On peut naturellement penser à l'œuvre de Marcel Proust dont le titre seul de l'ouvrage rappelle qu'on peut avoir des problèmes avec le temps. Mais on peut rappeler de manière plus simple que dès l'aurore de la poésie et de la pensée en Grèce antique, Hésiode nous présentait Chronos comme dévorant ses enfants. Et il est vrai que le temps dévore ses enfants. Ceux-ci partent toujours trop tard.

Ce thème du « trop tard » est central dans *Le Guépard* – le livre et le film. Dans le livre, on peut remarquer qu'il se joue à différents niveaux : d'abord le niveau des forces naturelles, ensuite celui du jeu de l'évolution familiale, ensuite au niveau social et historique. On peut remarquer qu'il y a une sorte d'isomorphisme du trop tard à chacun des niveaux. Le niveau des forces naturelles, les forces les plus sauvages, mais également les plus innocentes est illustré dans le roman par les scènes de chasse. Le prince chasse tous les matins et cette chasse montre comment l'innocente bête est prise au piège du chasseur parce qu'elle est simplement partie trop tard. On peut citer ce passage qui d'une certaine manière symbolise l'essentiel de l'action du roman :

C'était un lapin des champs ; sa discrète casaque couleur de glaise n'avait pas réussi à le sauver. D'horribles éclats lui avaient lacéré le museau et la poitrine. Deux grands yeux noirs, rapidement envahis par une brume glauque, regardaient sans reproche Don Fabrice ; ils étaient pleins d'une douleur étonnée devant l'ordre des choses. Les oreilles veloutées étaient déjà froides, les vigoureuses petites pattes se contractaient rythmiquement, symbole par-delà la mort d'une fuite inutile : l'animal, comme tant d'hommes, mourait torturé par l'anxieuse espérance du salut, imaginant pouvoir s'en tirer encore quand il était perdu. (Lampedusa, 1959 : 95)

Parti trop tard, le lapin était condamné. Cependant il n'est pas le seul dans ce roman à subir la fatalité du temps qui passe trop vite. Le prince comprend également qu'il est pris dans le sombre jeu du temps et de son trop tard quand, cette fois au niveau familial, il voit sa fille Concetta en âge de se déclarer amoureuse : « Un homme de quarante-cinq ans peut se croire jeune jusqu'au moment où il découvre qu'il a des enfants en âge d'aimer » (65). Il est trop tard pour se croire jeune quand cela arrive et le temps a fini par le rattraper.

Cette expression du *trop tard* reste encore limitée à la sphère familiale. Ce n'est pas chez le prince qu'elle prend son tour le plus dramatique. C'est Concetta qui va souffrir toutes les désillusions de ce temps plein de méchanceté. Elle avait bien des raisons de croire en l'amour de Tancredi. Mais quand Angélique surgit, il est certainement trop tard. Du moins, le croit-elle.

Cela sera, d'une certaine manière, le drame du roman : « Tancrède, ces horreurs, on ne les dit qu'en confession ; on ne les raconte pas aux jeunes filles, à table tout au moins devant moi. Et elle lui tourna le dos » (78).

Cette manière de tourner le dos sera celle d'admettre qu'il est trop tard et celle de reconnaître que le mariage avec Angélique est irrémédiablement lancé. Elle ignore que son attitude aurait pu, aurait dû tout sauver. Cela également elle ne l'apprendra que trop tard. Après la mort de Tancrède, « l'inoubliable Tancrède » (244), le sénateur Tassoni donnera la vérité de cette histoire, de ce dîner qui avait été pour elle « le tournant de sa vie » (243). Tassoni raconte ainsi que Tancrède était tombé amoureux de Concetta du fait de sa réaction outrée à son incartade. C'est « cinquante ans » (245) plus tard que Concetta apprendra cette vérité. Ce jour-là, elle n'a pas su déchiffrer les signes et a vécu une vie sans rancœur, mais à regret.

Le drame du roman ne sera curieusement pas le drame du film. Le coup de théâtre du roman ne figure pas dans le film. Le film cesse avec la fin du bal. Il ne traite pas d'événements qui sont présents dans le roman. La mort du prince qui met fin à l'histoire millénaire des Salina est ainsi écartée. Le problème de l'interprétation de la vie de Concetta est bien différent dans le roman et dans le film. Le roman dévoile l'attirance de Tancrède pour Concetta quand le film n'en laisse rien percevoir. Pour Concetta le jour de sa défaite la plus amère aurait pu être celui de son triomphe. Le jour de sa défaite la plus amère aurait pu être celui de son triomphe. Cette découverte arrivée trop tard la fait « souffrir davantage » (246).

L'adaptation du roman de Lampedusa par Visconti constitue-t-elle une trahison de ce dernier ? Adapter, c'est traduire et, d'une certaine manière, toute traduction paraît être une trahison, selon l'expression consacrée. L'argument qui plaide en faveur de la trahison consiste à dire que le coup de théâtre final qui change le sens de l'histoire tout entière n'apparaît pas dans le film. Cet élément à charge semble accablant en un sens. Pourtant il ne nous apparaît pas décisif. Et nous dirons même qu'il est possible que l'adaptation de Visconti soit plus fidèle qu'une adaptation qui relaterait la révélation finale sans donner le cadre général de l'histoire où c'est la thématique du temps qui passe en tant qu'il est trop tard qui domine. Le roman de Lampedusa n'est pas une simple histoire d'amour où deux femmes, Angélique et Concetta, se battraient pour le séduisant Tancrède. D'une part, parce que les deux femmes ne se battent pas. Concetta reconnaît (sans doute un petit peu trop tôt) sa défaite. D'autre part, parce que l'objet du livre comme du film, c'est cette dimension du trop tard en tant qu'essence du temps. Car dans le roman, le trop tard ne concerne pas simplement les éléments naturels ou la vie familiale avec le mariage, mais il touche l'ensemble du monde avec sa dimension sociale. Le bal lui-même finit trop tard :

Le bal continua longtemps encore, jusqu'à six heures du matin. Tout le monde était épuisé ; chacun aurait voulu être couché depuis au moins trois heures. Mais s'en aller trop vite, c'eût été proclamer que la fête n'était pas réussie et offenser les maîtres de la maison ; les pauvres s'étaient donné tant de peine. (215)

On part trop tard pour ne pas partir trop tôt, en somme. Simple question de bienséance sociale. Vient aussi la dimension politique et cosmologique. C'est le monde sicilien que nous présente Lampedusa par le personnage du prince. Quand Chevalley vient voir le prince Fabrice pour lui proposer de devenir sénateur, le prince lui rétorque que la proposition arrive trop tard :

L'intention est bonne, Chevalley, mais tardive. Du reste je vous ai déjà dit que c'est pour une large part notre faute. Vous me parliez, il y a peu d'une jeune Sicile, à qui sont enfin offerte les merveilles du monde moderne : pour mon compte, je vois plutôt une centenaire, poussée dans une voiture d'infirmes à travers l'exposition universelle de Londres, qui ne comprend rien, qui se soucie des aciéries de Sheffield ou des filatures de Manchester comme d'une guigne, et qui aspire seulement à retrouver son engourdissement, ses oreillers mouillés de bave et le pot de chambre sous son lit. (163-164).

Il ne s'agit pas ici d'une rancœur qui consisterait à dire : « vous auriez pu arriver plus vite ». Il s'agit simplement de constater qu'en Sicile le poids de la nature – « l'atmosphère, le climat, le paysages siciliens » (165) – fait que tout arrive trop tard.

C'est justement cette dimension du trop tard que Visconti est en mesure de retracer dans le film. Le film se meut dans l'élément du *trop tard*. C'est pour cette raison que le film ne trahit pas le livre, mais reste fidèle à son élément fondamental.

Expliquons cela.

Gilles Deleuze, dans son livre *Cinéma 2, L'image-temps*, considère que le cinéma peut fournir des cristaux de temps. Il entend par là qu'avec le cinéma l'image se dédouble sans cesse en une image réelle, d'un côté, et une image virtuelle, de l'autre, qui se conserve cependant dans son irréalité. Ce dédoublement de l'image forme comme un cristal dans lequel le temps serait visible en tant que tel. Qu'est-ce que le temps dans ces conditions sinon une forme de dédoublement constant d'un présent en présent et passé qui lui est contemporain ? Deleuze souligne en référence à Bergson et son livre *Matière et mémoire* que le passé et le présent se créent en même temps, mais que passé et présent diffèrent en nature :

Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. Il faut que le temps se scinde en même temps qu'il se pose ou se déroule : il se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. Le temps consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui qu'on voit dans le cristal. L'image-cristal n'était pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal. On voit dans le cristal la perpétuelle fondation du temps, le temps non-chronologique, Cronos et non pas Chronos. (1985 : 108-109)

Le cinéma apparaît comme l'art de la conservation et de la virtualisation de l'image. En tant que tel, il est l'art capable de créer des cristaux de temps. Et le temps est ce mystérieux dédoublement entre un passé qui se conserve et un présent qui ne cesse de s'écouler. Cette profession de foi d'un vicaire bergsonien<sup>1</sup> conduit Deleuze à s'intéresser à Visconti en qui il

---

<sup>1</sup> Nous ne discuterons ici ni de la pertinence de la lecture que Deleuze fait de Bergson, ni même des idées incongrues en apparence d'un passé qui se conserverait en soi et serait concomitant d'un présent tout en en différant en nature. Ces idées présupposées permettent seulement de comprendre pourquoi Deleuze s'intéresse tant au cinéma et pourquoi il peut voir dans *Le Guépard*

voit quelqu'un qui va décomposer le cristal autour d'un certain nombre d'éléments qu'il va détailler : « Le dernier état à considérer serait le cristal en décomposition. L'œuvre de Visconti en témoigne. Cette œuvre a atteint à sa perfection lorsque Visconti a su à la fois distinguer et faire jouer suivant des rapports variés quatre éléments fondamentaux qui le hantaient » (1985 : 124).

Les quatre éléments en question sont : 1) le monde aristocratique des riches 2) ce monde en tant qu'il se décompose 3) l'histoire 4) « l'idée ou plutôt la révélation que quelque chose vient trop tard » (Deleuze, 1985 : 126). On voit ici que la dimension du *trop tard* est décisive. Elle est enrobée par les trois autres éléments, mais reste fondamentale. Le rapport à l'aristocratie est central dans le film. Burt Lancaster incarne de façon magistrale le prince et Alain Delon reste un Tancrède très convaincant, incarnant à la fois l'homme nouveau et l'ancien. Selon la formule consacrée par l'ouvrage et le film : « si nous voulons que tout continue, il faudra d'abord que tout change. Est-ce clair ? » (Lampedusa, 1959 : 30). Dans le film l'apparition de Tancrède se fait au travers d'un miroir où le prince se regarde. Faut-il en conclure alors que les deux hommes sont interchangeables ? Le jeu du miroir, comme le fait remarquer Deleuze, est fondamental au cinéma. Il dit ainsi :

Le cristal est expression. L'expression va du miroir au germe. C'est le même circuit qui passe par trois figures, l'actuel et le virtuel, le limpide et l'opaque, le germe et le milieu. En effet, d'une part le germe est l'image virtuelle qui va faire cristalliser un milieu actuellement amorphe ; mais d'autre part celui-ci doit avoir une structure virtuellement cristallisable, par rapport à laquelle le germe joue maintenant le rôle d'image actuelle. (1985 : 100)

Le jeu de miroir dans la scène où Tancrède apparaît pour la première fois dans le film montre ce phénomène de cristallisation et en même temps de décomposition du cristal. Il faut certes que tout reste le même, mais en même temps il faut que tout change. Le prince Salina et Tancrède sont interchangeables en un sens. Mais dans le même temps ils ne sont pas les mêmes. La fascination de l'un pour l'autre est absolument réciproque, mais toujours teinté d'un regret : le prince sait qu'il est trop tard pour agir comme le fait Tancrède et Tancrède sait que les risques inconsidérés qu'il va prendre vont le plonger dans une solitude qui est celle d'une noblesse où l'on vit des moments uniques qui appartiennent à la singularité de la noblesse quand l'homme de la foule vit des moments partagés avec les autres hommes. La décomposition du cristal est le germe du nouveau monde. L'apparition du miroir dans la scène où le prince se rase et voit Tancrède apparaître dans le miroir montre sans doute une possibilité du cinéma qui est inaccessible par les mêmes moyens à la littérature. La virtualité du miroir où on filme une image qui n'est que visible et dépourvue de toute autre forme de matérialité conduit à montrer un monde où imaginaire et réel peinent à se dissocier. Cette impossibilité de dissocier les deux est une composante essentielle du *trop tard*. Il y a à la fois concomitance de la chose reflétée et de son image dans le miroir. Cependant il y a une forme de décalage qui rend obscure la différenciation du réel et de l'imaginaire. Tout se passe entre les hommes comme en un rêve. Tancrède rêve d'être le prince et le prince rêve d'être Tancrède. C'est cependant avec Angélique que cette dimension du *trop tard* trouve son point d'acmé. Deleuze note cette forme d'accomplissement du film dans la scène du bal :

---

une œuvre, parmi maintes autres qui possède un intérêt sur l'image-temps : celle du cristal en tant que décomposition.

Parmi les plus belles scènes du « Guépard » il y a celle où le vieux prince, ayant approuvé le mariage d'amour entre son neveu et la fille du nouveau riche, pour sauver ce qui peut être sauvé, reçoit dans une danse la révélation de la fille : leurs regards s'épousent, ils sont l'un pour l'autre, l'un à l'autre, tandis que le neveu est repoussé dans le fond, lui-même fasciné et annulé par la grandeur de ce couple, mais c'est trop tard pour le vieil homme comme pour la jeune fille. (1985 : 127)

Le trop tard apparaît ainsi comme une dimension complète du temps. L'essence du temps, c'est de se produire trop tard, ce qui conduit Deleuze à relier Visconti non à Lampedusa (auteur qu'il ne cite jamais), mais à Edgar Poe et son *nevermore* et à Proust. *Le Guépard* de Visconti est vu comme une traduction de Proust.

Le sujet du roman de Lampedusa comme du film de Visconti nous semble donc être le temps en tant que *trop tard*. De ce point de vue, il n'apparaît guère important que la littérature propose une histoire différente de celle du film. Si l'histoire du livre n'est pas une histoire d'amour, mais la mise en évidence d'une dimension du temps en tant que perdu, on peut considérer réussie l'adaptation de Visconti. Cependant, comme nous allons le montrer maintenant, ce rapport à la vérité ne s'opère pas tout à fait de la même façon dans le cinéma et dans la littérature. Il nous faut maintenant montrer les modalités de la mise en évidence de la vérité dans les deux cas.

## II. Recherche de la vérité et puissance du faux

Parlant du *Guépard*, nous nous plaçons ici dans une optique deleuzienne. On nous dira que cela peut paraître abusif dans la mesure où Deleuze ne parle jamais de Lampedusa et étudie le film comme exemple dans son livre sur *l'image-temps*, pour traiter de ce qu'il appelle des cristaux de temps. Dans ces conditions, on pourrait dire qu'on ne voit pas comment lier littérature et cinéma. Si le rôle de la littérature, c'est de produire un scénario, alors on peut considérer que la littérature en tant que telle est abolie et est ravalée au rang de moyen du cinéma. Cette objection est naturellement valable. Toutefois elle est inappropriée, pour critiquer Gilles Deleuze qui voyait dans la littérature un art à part entière même si, à notre connaissance, il ne tenait pas Lampedusa pour un auteur digne d'une étude livresque.

Qu'est-ce que la littérature pour Gilles Deleuze ? Le philosophe a multiplié les études. Il a proposé entre autres exemples des analyses sur Michel Tournier, sur Samuel Beckett, sur Lewis Carroll dans la *Logique du sens*, sur Kafka dans le livre *Kafka pour une littérature mineure* et sur Proust dans *Proust et les signes*. Ce dernier livre nous intéressera particulièrement ici dans la mesure où Deleuze relie Visconti à Proust et que le cinéaste italien revendiquait également un lien fort avec l'écriture de la *Recherche du temps perdu*. Deleuze peut ainsi dire :

On peut faire la liste des thèmes qui unissent Visconti à Proust : le monde cristallin des aristocrates ; sa décomposition interne ; l'Histoire vue de biais (l'affaire Dreyfus, la guerre de 14) ; le trop-tard du temps perdu, mais qui donne aussi bien l'unité de l'art ou le temps retrouvé ; les classes définies comme familles d'esprit plutôt que comme groupes sociaux... Bruno Villien a fait une analyse comparée très intéressante du projet de Visconti et de celui de Losey (scénario d'Harold Pinter) : *Cinématographe*, no 42, décembre 1978, p. 25-29. Pourtant, nous ne pouvons pas suivre cette analyse, parce qu'elle crédite Losey-Pinter d'une conscience du temps qui manquerait à Visconti, lequel donnerait de

Proust une version presque naturaliste. Ce serait plutôt le contraire : Visconti est profondément un cinéaste du temps, tandis que le « naturalisme » propre à Losey l'amène à subordonner le temps à des mondes originaires et à leurs pulsions (nous avons essayé de le montrer précédemment). C'est un point de vue qui existe aussi chez Proust. (1985 : 128)

Littérature et cinéma semblent ainsi originellement liés dans une recherche de la vérité du monde comme vérité du temps. Mais ce n'est peut-être là qu'une illusion. C'est une illusion parce que la vérité qui est ici recherchée par la voie de la littérature n'est peut-être pas ce que le cinéma qui passe par ce que Deleuze appelle la « puissance du faux » atteint.

Pour développer ce sujet, on fera remarquer, en premier lieu, que Lampedusa propose dans son roman une recherche de la vérité. Concetta finit par connaître la vérité, même si cette vérité est immédiatement masquée. Comme le romancier lui-même le dit, à peine sait-on ce qui s'est passé qu'« une nouvelle pelletée de terre venait de recouvrir le tombeau de la vérité » (1959 : 248). Non pas que la méditation de Lampedusa atteigne les niveaux ontologiques de la *Recherche du temps perdu*, cependant il est certain que *Le Guépard* est à sa façon une recherche de la vérité des signes dans le courant fugace du monde, et qu'il mérite, à ce titre, une considération en tant que littérature et en tant que machine littéraire d'interprétation visant une essence et une vérité. Dans *Proust et les signes*, Deleuze dit que : « La Recherche du temps perdu, en fait, est une recherche de la vérité. Si elle s'appelle recherche du temps perdu, c'est seulement dans la mesure où la vérité a un rapport essentiel avec le temps » (1998 : 23).

Cette position fait de la littérature une entité tout à fait comparable à la philosophie, même si elle se distingue de cette dernière. La littérature est un antilogos. Elle porte néanmoins sur la vérité (ce qui la rapproche de la philosophie) utilisant d'autres moyens. Elle parvient ainsi à capter des essences qui sont des différences. Deleuze le signale de façon très énergique : « Qu'est-ce qu'une essence, telle qu'elle est révélée dans une œuvre d'art ? C'est une différence, la différence ultime et absolue » (1998 : 53). Une telle déclaration est paradoxale. Une différence, c'est le fait pour deux choses de ne pas être identiques. Ne pas être identique, c'est être plein d'une négativité. Or quand on veut penser l'essence d'une chose, on veut la penser de façon positive : non pas dire de quoi elle est différente, mais dire ce qu'elle est en elle-même. Dire que l'essence est une différence, c'est dire quelque chose qui paraît intenable. Cependant, nous dit Deleuze, c'est précisément ce qui se passe avec la littérature. Et de ce point de vue la littérature s'oppose à la philosophie. Platon avait bien vu la difficulté dans *La République*, quand il déclarait dans le livre X qu'il fallait chasser les poètes de la cité. Le poète avait tendance, disait Socrate, à nous éloigner doublement de la vérité. Au contraire, le philosophe considérait l'essence comme une idée dans sa positivité et non pas comme un simple jeu de différences. Or justement ce que Deleuze met en évidence en lisant Proust, c'est que la saisie de l'essence, l'essence elle-même est indirecte. Pour Marcel Proust, c'est dans la métaphore que l'essence se manifeste. Citant *le Temps retrouvé*, Deleuze remarque :

C'est en cela que consiste le style : « on peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport analogue dans le monde de l'art, à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires du beau style ». C'est dire que le style est essentiellement métaphore. Mais la métaphore est essentiellement

métamorphose, et indique comment les objets échangent leur détermination, échange même le nom qui les désigne, dans le milieu nouveau qui leur confère la qualité commune (1998 : 61).

Cela signifie de ce fait que la recherche de la vérité est intimement liée au style de l'écrivain, style qui n'est pas une activité subjective, mais une essence.

Après cette digression, on pourra demander naturellement si ces analyses de Deleuze au sujet de Proust ont une valeur pour *Le Guépard* de Lampedusa. La question est inévitable et difficile à traiter dans la mesure où si ce roman est une course contre le temps et une recherche du temps perdu, il ne met néanmoins pas en évidence une réflexion sur le style ou sur le jeu des métaphores en général, ce qui chez Proust n'est pas un simple acte théorique, mais une partie intégrante de l'histoire. Finalement, *La Recherche du temps perdu* ne raconte peut-être qu'une seule chose : comprendre comment un auteur de littérature en vient à proposer des métaphores et pourquoi il le fait. Or on ne trouve rien de tel chez Lampedusa. Du moins en apparence.

En apparence et non en réalité, en fait. Car le rôle de l'analogie est central dans le roman de Lampedusa. Nous avons vu précédemment comment les événements de la chasse symbolisent et métaphorisent le reste de l'histoire, par exemple. Chacun des événements racontés est une sorte d'éternel retour du même qui est, en même temps, un éternel retour de la différence. Il faudra que tout change pour que tout reste le même. La formule ne doit pas être comprise de manière philosophique comme une affirmation dialectique, mais plutôt comme un parti-pris littéraire. Capter l'essence de la Sicile comme prétend le faire le Prince Salina quand il parle à Chevalley, c'est comprendre que dans tout ce jeu des différences qu'on veut introduire (par exemple remplacer les Bourbons par la République ou donner l'autorité à un pouilleux comme Calogero Sedara, ce qui aurait été impensable auparavant) ne fait que perdurer cette essence de l'Île, dont, remarque Deleuze, Visconti ne montre jamais la mer, tout comme Lampedusa d'ailleurs<sup>2</sup>.

Si on considère que Lampedusa suit Proust dans sa conception de la littérature en tant que recherche de la vérité, on peut se demander si l'adaptation cinématographique de son roman par Visconti relève également de cette problématique. Plusieurs faits peuvent être notés pour répondre. D'une part, le film lui-même ne révèle pas la vérité de l'amour au moins possible de Tancredi pour Concetta. Non pas qu'il nie cette possibilité. Cependant n'en abordant pas même la question, aucun spectateur du film qui n'aurait pas lu le livre de Lampedusa, ce qui constitue probablement la majorité des gens, n'émettrait l'hypothèse que le déjeuner où la flamboyante Claudia Cardinale incarnant Angélique écoutait un message impudique d'Alain Delon incarnant Tancredi aurait pu voir une victoire possible de Concetta. Lucilla Morlacchi jouant Concetta fut moins mise en valeur que Claudia Cardinale (ce qui correspondait certainement au roman pour une part) avec l'absence de gros plan par exemple, ce qui conduisait à l'effacer. Rien dans le film ne laissait transparaître l'idée que cet effacement aurait pu être une victoire.

Le point important est que cette puissance du faux n'est pas extérieure au cinéma, mais investie en lui. C'est là une des thèses de Gilles Deleuze. Si la littérature de type recherche du temps perdu dont le roman de Lampedusa est un exemplaire est une recherche de la vérité, le

---

<sup>2</sup> Lampedusa parle cependant de la mer au moment de la mort du Prince. Mais l'action se situe alors à Naples. L'eau est peut-être associée à l'élément mortel et la Sicile ne mourra pas immédiatement.

cinéma en tant que compréhension des « cristaux de temps » passe nécessairement par la puissance du faux. Deleuze le dit en ces termes :

La formation du cristal, la force du temps et la puissance du faux sont strictement complémentaires, et ne cessent de s'impliquer comme les nouvelles coordonnées de l'image. Il n'y a là nul jugement de valeur, car ce nouveau régime n'engendre pas moins que l'ancien ses formules toutes faites, ses recettes, ses applications laborieuses et vides, ses ratés, ses arbitraires, ses seconde-main qu'on nous présente comme des chefs-d'œuvre. Ce qui est intéressant, c'est le nouveau statut de l'image, ce nouveau type de description-narration en tant qu'il inspire d'abord de grands auteurs très différents. (1985 : 172-173)

Faut-il en conclure à une incompatibilité viscérale entre les deux arts ? On pourrait dire qu'au contraire ils se rejoignent. Le problème de la vérité se pose dans le film dans la scène du bal où Concetta se plaint que Tancrède a changé et qu'il n'aurait jamais accepté qu'on mette des déserteurs à mort par le passé. Tancrède – incarné par Alain Delon – répond impérieusement alors qu'il a toujours parlé ainsi (ce qui est tout à fait faux) et qu'il est toujours resté le même. Ce dernier point est discutable si on s'en tient à une logique de l'identité où moi = moi. Encore si comme le fait remarquer Gilles Deleuze (1985 : 199-200), on passe à une logique de l'identité qui dit avec Arthur Rimbaud que « Je est un autre », Tancrède reste bien le même : l'homme capable de saisir les occasions, appartenant à un monde passé, mais capable de comprendre et d'assimiler le monde à venir. Regardant Concetta et lui montant avec effronterie, il se fait artiste au sens que Deleuze donne à ce terme, c'est-à-dire non pas rapporteur d'une réalité préalable, mais créateur d'une vérité. La vérité est quelque chose qui doit être créée. Deleuze qui analyse cela en interprétant Nietzsche et les déclarations particulières de ce dernier concernant la « volonté de vérité » en vient à dire : « Ce que l'artiste est, c'est créateur de vérité, car la vérité n'a pas à être atteinte, trouvée ni reproduite, elle doit être créée » (1985 : 191).

Que faut-il comprendre ici ? Dire que la vérité est création, c'est dire qu'elle n'est pas adéquation avec une entité préexistante, mais surgissement lié à un travail créateur. Il n'est pas sûr que Deleuze ait regardé Visconti comme un cinéaste qui portait ce genre d'idée.

La révolution néo-réaliste gardait encore référence à une forme du vrai, bien qu'elle la renouvelât profondément, et que certains auteurs s'en soient émancipés dans leur évolution (Fellini, et même Visconti). Mais la nouvelle vague rompait délibérément avec la forme du vrai pour y substituer des puissances de vie, des puissances cinématographiques estimées plus profondes. (1985 : 176-177)

Visconti apparaît ainsi comme un cinéaste limite. On fera remarquer deux thèmes où *Le Guépard* joue avec l'idée d'une puissance du faux. D'une part, dans tous les jeux de miroir et dans tous les face à face où les visages s'opposant les uns aux autres semblent et voudraient comme en un dialogue socratique parvenir à un accord et à une vérité et où finalement tout finit par s'effondrer.

Quand dans le film, le Prince se sépare de Chevalley pour lequel il a une grande estime d'avoir compris ce qu'il a compris, il y a au sens propre du terme une sorte de malentendu. Chevalley se retourne et dit qu'il n'entend plus le message du prince qui parle, mais trop tard, en délivrant un message que seule la nature peut entendre. Puissance du faux donc en tant que

## AIC

non raccordement dans un dialogue. Ce qui nous amène au dernier point – celui des futurs contingents : quelle Sicile à venir ? Celle de l'Italie nouvelle ou celle ancestrale ? Deleuze pose cette question en montrant que ce problème au cœur du film est un problème de vérité :

Cette crise éclate dès l'antiquité, dans le paradoxe des « futurs contingents ». S'il est vrai qu'une bataille navale peut avoir lieu demain, comment éviter l'une des deux conséquences suivantes : ou bien l'impossible procède du possible (puisque, si la bataille a lieu, il ne se peut plus qu'elle n'ait pas lieu), ou bien le passé n'est pas nécessairement vrai (puisque'elle pouvait ne pas avoir lieu). Il est facile de traiter de sophisme ce paradoxe. Il n'en montre pas moins la difficulté de penser un rapport direct de la vérité avec la forme du temps, et nous condamne à cantonner le vrai loin de l'existant, dans l'éternel ou dans ce qui imite l'éternel. (1985 : 170)

Avec le film en question le futur se produit finalement trop tard et c'est finalement ce troptard qui constitue la vérité à la fois du livre et du film en question.

### **BIBLIOGRAPHIE :**

Deleuze, Gilles (1998). *Proust et les signes*. Paris : Presses Universitaires de France.

Deleuze, Gilles (1985). *Cinéma 2, L'image-temps*. Paris : Editions de Minuit.

Lampedusa, Giuseppe Tomasi di (1959). *Le Guépard*. Traduit par Jean-Paul Manganaro. Paris : Seuil.

Nietzsche, Friedrich (2000). *Par-delà le bien et le mal*. Paris : Flammarion.