

L'étranger : Lo straniero de Luchino Visconti

Arnaud Corbic

Numéro 320, octobre 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92683ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Corbic, A. (2019). L'étranger : Lo straniero de Luchino Visconti. *Séquences : la revue de cinéma*, (320), 26–31.



¹ Une première version de ce texte a été publiée, en 2013, dans la revue de la Société des Études camusiennes, *Présence d'Albert Camus* (n° 4, p. 12-22), sous le titre : « *L'Étranger* de Luchino Visconti (1967) ».

² Pour des raisons de droits, notamment à cause des ayants droit, *L'Étranger* (*Lo straniero*) de Visconti n'existe ni en DVD, ni en Blu-Ray, ni même en VHS.

L'Étranger

*Lo straniero*¹ de Luchino Visconti

ARNAUD CORBIC

« *L'Étranger* était un grand thème, au moins dans le scénario que j'avais fait et que je devais réaliser tout d'abord, mais qui se heurta au veto de Francine Camus, la veuve, qui a dit qu'elle ne pouvait me laisser plus *L'Étranger* de son mari »

— Luchino Visconti

De son vivant, Albert Camus a toujours refusé l'adaptation cinématographique de *L'Étranger*, paru en 1942. Après sa mort en 1960, Francine Camus, la veuve de l'écrivain, elle-même réticente, consent finalement, sur le conseil de ses amis, à céder les droits cinématographiques du roman au producteur italien Dino De Laurentiis qui les acquiert². Mais il est stipulé dans le contrat qu'elle choisit elle-même le coscénariste (qui sera le camusien Emmanuel Roblès, garant de la fidélité au roman), ainsi que le réalisateur. Le choix de Francine Camus s'arrête finalement sur Luchino Visconti, dont elle a préalablement vu les films, et qui est connu pour son adaptation magistrale du *Guépard* de Lampedusa (sorti en 1963), après que Francesco Rosi, Sidney Lumet, Mauro Bolognini, Joseph Losey et Richard Brooks eurent été successivement envisagés pour la mise en scène.

Francine Camus, croyant tenir compte du vœu de son époux de ne pas adapter *L'Étranger* au grand écran, en exigeant au moins de Visconti la fidélité la plus littérale au roman, s'opposa au premier scénario du cinéaste italien – coécrit avec Georges Conchon et Suso Cecchi D'Amico – qui relisait l'histoire de Meursault à la lumière des événements ultérieurs survenus en Algérie, en l'inscrivant notamment dans le contexte de la guerre d'Algérie. Dans un entretien accordé, en 1969, à Stefano Roncoroni à propos des *Damnés* (*La caduta degli dei*), Visconti revient sur *L'Étranger* et son scénario original :

L'Étranger était un grand thème, au moins dans le scénario que j'avais fait et que je devais réaliser tout d'abord, mais qui se heurta au veto de Francine Camus, la veuve, qui a dit quelle ne pouvait me laisser tourner un film qui n'était plus *L'Étranger* de son mari, mais qui en était une

interprétation moderne. [...] Mais mon interprétation et mon scénario, qui existe, écrit en collaboration avec Georges Conchon, sont une tout autre chose; c'était un film qui avait les échos de *L'Étranger*, mais des échos qui arrivaient jusqu'à aujourd'hui, jusqu'à l'O.A.S., jusqu'à la guerre d'Algérie: c'était vraiment ce que le roman de Camus signifie. Le roman de Camus, à mon avis, prévoyait ce qui est arrivé; et moi, cette prévision qui existe dans le roman, je l'avais réalisée avec des moyens cinématographiques.³

On peut se demander si une adaptation cinématographique finalement assez libre de *L'Étranger* de Camus par Visconti, comme le souhaitait le cinéaste, n'aurait pas été plus fidèle *en esprit* que ne le pensait Francis Camus au vœu de son mari de ne pas adapter le roman qu'une adaptation fidèle *à la lettre*, étant donné que c'eût été « tout autre chose », selon les mots mêmes de Visconti.

Dans ce scénario originel, Visconti conféraient au meurtre de « l'Arabe » un sens prémonitoire (celui de l'affrontement franco-algérien) et insistait sur la portée et le sens secret, voire inconscient⁴, du geste de Meursault. Le cinéaste italien atténuait par là le caractère purement contingent et absurde de l'acte de Meursault dans le roman :

« dans le geste *apparemment* [je souligne] *dû au hasard* que commet Meursault, alourdi par la friture de poisson et le vin, étourdi par le soleil, dans ces coups de revolver contre l'Arabe, vu comme dans une peinture à l'huile, « comme un sabre éblouissant », avec les dents blanches qui brillent, on perçoit *aujourd'hui* [je souligne] quelque chose de

plus: la terreur du pied-noir qui a grandi sur cette terre et qui se sent de trop, qui sait qu'il va devoir partir en la laissant à qui elle appartient. »⁵

De même, pour Visconti, le fait que Meursault soit lui-même condamné à mort pour avoir tué sans haine un « Arabe » (anonyme, de surcroît, comme le sont tous les Arabes dans le roman), alors qu'une telle condamnation était quasi improbable dans le contexte de l'Algérie coloniale de la fin des années 1930, préfigure ce qui allait arriver et, du même coup, prend *aujourd'hui* tout son sens pour le lecteur: « *L'Étranger* – dit Visconti – est aussi [je souligne] le drame d'un homme étranger au pays où il vit. »⁶

Notons que le titre du roman d'Albert Camus pose un problème de traduction en italien. Le mot *straniero*, par lequel on a traduit *L'Étranger* (*Lo straniero*), désigne en italien un homme étranger au pays où il vit (d'une autre nationalité) et oriente donc le lecteur italien dans le sens de l'interprétation de Visconti. Mais sans doute eût-il été plus fidèle à l'intention d'Albert Camus de traduire *L'Étranger* par le mot *estraneo* (*L'estraneo*), qui désigne un homme *étranger au monde*, au groupe, à la société, terme qui met plus en lumière l'indifférence de Meursault, son *étrangeté*, que le fait qu'il est un pied-noir.

Comme le précise Visconti, dans un entretien accordé en 1967 à Farouk Beloufa et à Marc Sator, dans le roman on sent déjà une espèce d'intuition de ce qui adviendra. Ainsi, le procès intenté à un pied-noir qui tue un Arabe n'était pas une chose normale à ce moment-là en Algérie. Je ne peux pas ne pas



³ Entretien avec Stefano Roncoroni, dans *La caduta degli dei* (Götterdämmerung) di Luchino Visconti (sous la direction de Stefano Roncoroni), Bologne, Cappelli, « Dal soggetto al film » n° 39, 1969, p. 16.

⁴ Voir Edward W. Said, « Albert Camus, ou l'inconscient colonial », *Le Monde diplomatique*, novembre 2000, p. 8-9. Voir aussi, du même auteur, *Culture et Impérialisme* (*Culture and Imperialism*, 1994), traduit de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000 (en particulier le chapitre intitulé « Camus et l'expérience impériale française », p. 248-268).

⁵ Marialivia Serini, « Quattro colpi di pistola », *L'Espresso*, 29 janvier 1967, p. 12-13.

⁶ Cité par Guy Dumur, « Alger à l'heure de Visconti », *Le Nouvel Observateur*, 15 février 1967, p. 27. Cet article donne de nombreux et précieux détails sur le tournage du film.





« Le film est servi par une distribution des rôles prestigieuse et merveilleusement ajustée.

Marcello Mastroianni, disponible suite à l'arrêt du tournage de *Il viaggio di Mastorna* de Fellini, interprète Meursault, après que Laurent Terzieff, Jean-Paul Belmondo, puis Alain Delon eurent été envisagés pour le rôle. »

*tenir compte de choses de cet ordre aujourd'hui que les choses sont ce qu'elles sont en Algérie. De plus, il y a là, dans cet Arabe qui est tué – comment pourrais-je dire ? – vraiment le symbole de l'Algérie, parce que ce personnage qui ne parle pas, qui apparaît deux fois seulement et qui lors de sa seconde apparition est tué par cinq coups de revolver, mais qui effectue un geste, celui de sortir un certain couteau et de le montrer, ce couteau, au protagoniste, au pied-noir, pour moi c'est déjà le symbole d'une sorte de rébellion, d'une prise de conscience, que l'Histoire allait réaliser.*⁷

Cette intuition fondamentale, dont le cinéaste ne se départira jamais, est à l'origine de son interprétation de *L'Étranger* de Camus et demeure bien dans le scénario définitif, mais secrètement, sans jamais pouvoir être déployée.

La seule entorse à la structure du roman qui ait été admise dans le scénario définitif concerne le début du film, lorsque Visconti renvoie la célèbre phrase d'incipit «Aujourd'hui, maman est morte» (prononcée en voix hors champ) à la deuxième séquence. En «flash-forward», le film s'ouvre sur les menottes que porte Meursault-Mastroianni au palais de justice où il décline son identité devant le juge d'instruction qui l'interroge. Cette entorse à la structure narrative du roman n'est d'ailleurs pas sans poser problème du point de vue de la temporalité de l'absurde qui est *linéaire*. En effet, à la différence du lecteur du roman qui découvre *au fil du récit* la vie et la pensée de Meursault, le spectateur qui voit *L'Étranger*

de Visconti apprend d'emblée, par ce prologue, que Meursault a des démêlés avec la justice, même s'il n'en connaît pas encore la raison. Or, par ce prologue qui nous fait sortir de la temporalité linéaire pour une construction en «flash-forward», Visconti donne nécessairement un *sens* (dans la double acception de *direction* et de *signification*), fût-ce partiellement, à ce qui va suivre, tandis que le lecteur du roman, privé de sens *a priori*, se trouve dès la première ligne confronté, de manière abrupte et sèche, à la vision absurde de Meursault: «Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués."» D'ailleurs, Visconti n'a pas jugé opportun, dans la deuxième séquence, de faire dire à Mastroianni en voix hors champ les deux courtes phrases qui suivent – «Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier» –, qui font ressortir l'absurdité même du constat de Meursault. Dans ce «flash-forward» d'ouverture, on apprend que Meursault se prénomme *Arthur*. Ce prénom, que l'on ne trouve nulle part dans le roman, a été donné par Visconti au protagoniste qui devait initialement se prénommer *Albert* comme l'auteur du roman! Mais ce prénom, choix premier du cinéaste, disparaît dans le scénario définitif à la demande de Francine Camus (en raison de l'identification trop grande entre le personnage et son auteur), après qu'elle eut visionné à Rome le film terminé au début du mois d'août 1967. Conformément à ce que prévoit le contrat, elle donne

⁷ «La relecture viscontienne de *L'Étranger*», entretien avec Luchino Visconti réalisé par Farouk Beloufa et Marc Sator, *Cahiers du Cinéma*, n° 189, avril 1967, p. 12.



alors son approbation définitive au scénario et appose sa signature sur chaque page des dialogues, sous réserve que soient apportées les corrections signalées par ses soins⁸. Trois semaines plus tard, *Il Messaggero* titre : *Avrà il nome di Rimbaud «lo straniero» di Visconti («L'étranger» de Visconti portera le prénom de Rimbaud)*.⁹

Le film est servi par une distribution des rôles prestigieuse et merveilleusement ajustée. Marcello Mastroianni, disponible suite à l'arrêt du tournage de *Il viaggio di Mastorna* de Fellini, interprète Meursault, après que Laurent Terzieff, Jean-Paul Belmondo, puis Alain Delon eurent été envisagés pour le rôle. Visconti voulait Delon qui lui fit défaut au dernier moment, suite à un différend houleux entre l'acteur français¹⁰ et le producteur italien. Alors qu'il était convenu, en effet, qu'Alain Delon interprêtât le rôle de Meursault et que lui-même aspirait depuis longtemps à ce rôle, l'acteur français, exaspéré par les ajournements répétés du producteur Dino De Laurentiis en raison de leur divergence sur le cachet, envoya, sur un coup de tête, à ce dernier, à la fin du mois d'août 1966, un télégramme d'insultes (écrit en anglais). Aussitôt pris de remords, Alain Delon vint trouver Visconti chez lui à Ischia et lui dit : «Luchino, j'ai fait une bourde!» Le lendemain matin, les deux hommes embarquèrent pour Naples, sautèrent dans la voiture de course d'Alain Delon et filèrent à Rome à 200 kilomètres à l'heure pour tenter de rattraper la situation auprès du producteur. «Nous finissons comme Camus, tués sur le coup dans un accident!», disait Visconti qui déteste la voiture quand

ce sont les autres qui conduisent. «Ce télégramme, je ne me le pardonnerai jamais!», répétait Delon en appuyant sur l'accélérateur. Mais De Laurentiis ne voulut même pas recevoir l'acteur français.

Visconti trouvait en effet Delon mieux adapté, malgré son jeune âge, que Mastroianni qu'il jugeait trop expressif et charnel pour incarner l'indifférence de Meursault. Cependant, Camus dit de son personnage dans la préface à l'édition universitaire américaine de *L'Étranger* : «Loin qu'il soit privé de toute sensibilité, une passion profonde, parce que tacite, l'âme, la passion de l'absolu et de la vérité. Il s'agit d'une vérité encore négative, la vérité d'être et de sentir, mais sans laquelle nulle conquête sur soi et sur le monde ne sera jamais possible.¹¹» Mastroianni finance lui-même un cinquième du budget du film qui s'élève à douze millions de francs. Anna Karina interprète Marie Cardona, alors que Claudia Cardinale avait été initialement pressentie par Visconti qui se ravisa suite au tournage de Sandra (Vaghe stelle dell'orsa) où l'actrice italo-tunisienne interprétait Sandra :

Je trouve que [Karina] est une fille formidable dans la vie où elle possède la même sincérité, la même honnêteté, la même spontanéité que celles dont elle fait preuve dans son travail. Je crois que mon choix de Karina a été très bon. Dans ce personnage de Marie, elle est émouvante, elle est juste [...]. Claudia n'est pas une grande actrice. Claudia est un animal, un phénomène, une présence physique [...]. Karina est une comédienne.¹²

⁸ Voir Leonardo De Franceschi, *Il film Lo straniero di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, Rome, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, «Biblioteca di Bianco & Nero - Quaderni», 1999, p. 26. Cet ouvrage très documenté a été publié par un universitaire italien (qui a eu accès au fonds Luchino Visconti) à l'occasion de la restauration du film en 1999 par la Cineteca Nazionale di Roma. Malheureusement, cette étude n'a pas été traduite en français; elle constitue la principale source du présent article. En langue française, on pourra se reporter aux études suivantes : André Téchiné, «*Lo straniero (L'Étranger)* de Luchino Visconti (Italie)», *Cahiers du Cinéma*, n° 195, novembre 1967, p. 29-30; Michel Mardore, «*Lo straniero*», *Cahiers du Cinéma*, n° 196, décembre 1967, p. 73; Roger Taillieur, «*Lo straniero (L'Étranger)*, de Luchino Visconti (Italie)», *Positif* n° 89, novembre 1967, p. 43-44; Brian T. Fitch, «De la page à l'écran : *L'Étranger* de Visconti», *L'Esprit créateur*, University of Minnesota, vol. 8, n° 4, hiver 1968, p. 293-301; Bruno VILLIEN, *Visconti*, Paris, Calmann-Lévy, 1986, 251 p. Voir, enfin, Hamid Nacer-Khodja, «Histoire du cinéma : Luchino Visconti en Algérie (novembre 1966 - février 1967)», *Asaru cinéma*, n° 11, Alger, décembre 2012.

⁹ Voir *Il Messaggero* du 23 août 1967.

¹⁰ Voir Marialivia Serini, «Quattro colpi di pistola», art. cité, p. 12-13. Six ans plus tard, en 1973, dans le film de José Giovanni *Deux hommes dans la ville*, Alain Delon interpréta le rôle d'un condamné à mort dont l'attitude détachée et indifférente pendant son procès évoque fortement celle de Meursault dans *L'Étranger*.

¹¹ Albert Camus, *Œuvres complètes I (1931-1944)*, édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, p. 215.

¹² «La relecture viscontienne de *L'Étranger*», entretien avec Luchino Visconti réalisé par Farouk Beloufa et Marc Sator, art. cité, p. 12.



Georges Wilson interprète le rôle du juge d'instruction, Georges Géret celui de Raymond Sintès, Jacques Herlin celui du directeur de l'hospice, Bruno Cremer celui de l'aumônier, Bernard Blier celui de l'avocat de la défense, Alfred Adam celui de l'avocat général, Pierre Bertin celui du président du jury, le camusien et scénariste Emmanuel Roblès celui du premier juré (qui, non sans humour, condamne Meursault à mort!), Serge Michel¹³ celui du jeune journaliste qui fixe Meursault du regard pendant le procès. Hormis Mastroianni, les acteurs sont donc français et ont été fort bien doublés en italien dans la version italienne (1 h 44) présentée officiellement (à la place de la version originale ainsi désignée par Visconti) le 6 septembre 1967 à la 28^e Mostra de Venise, en compétition, entre autres, avec *Edipe roi* de Pasolini, *Mouchette* de Bresson, et *Belle de jour* de Buñuel qui remportera le Lion d'Or.¹⁴

Visconti a donc choisi de tourner le film en français, à Alger¹⁵, sur les lieux mêmes où Camus a vécu, rue de Lyon, où celui-ci situe précisément la maison de Meursault et où, 30 ans auparavant (vers 1937), il a écrit la première version de *L'Étranger*. Entre-temps «l'Algérie française» est devenue l'Algérie indépendante. De là la difficulté, pour Visconti, de recréer l'univers des pieds-noirs depuis leur départ après la guerre d'Algérie. Dans un souci de reconstitution minutieuse de l'Alger de la fin des années 1930, Visconti aurait voulu faire repaver l'ancienne rue de Lyon (aujourd'hui rue Mohamed Belouizdad), dans le quartier de Belcourt, «y poser des rails pour faire rouler le tramway que Meursault entend de sa chambre, un dimanche d'été»¹⁶. Ce ne fut pas possible. Mais Visconti a retrouvé le vieux café «Pierrot», le marchand de tabac décrit par Camus dans le roman, la prison Barberousse (qui domine la Casbah d'Alger) où Meursault-Mastroianni est emprisonné, le palais de justice, ainsi que l'asile de vieillards à Marengo (à 80 km d'Alger) où ont été tournées la scène de la veillée funèbre et celle de l'enterrement. Seule la scène du meurtre de «l'Arabe» sur la plage n'a pu être tournée sur place en raison de la saison hivernale particulièrement froide et pluvieuse à Alger et des nouvelles constructions surplombant la mer et rendant le lieu méconnaissable. Le tournage a en effet débuté le 1er décembre 1966 et devait s'achever en février 1967. Cette scène sera finalement tournée en Italie, en juin 1967, sur la plage de Sperlonga, non loin de la maison d'Uberta Visconti, la sœur du réalisateur. Quant à la scène de la rencontre entre Meursault et Marie lors de leur baignade au port d'Alger, elle a bien été tournée *in situ*, malgré le froid, mais on y a fait plonger des doublures courageuses.¹⁷ Comme le rappelle Anna Karina, «les vraies difficultés étaient dues au climat: nous étions allés à Alger pour

trouver la chaleur du soleil africain décrit par Camus, mais on était en décembre, il faisait terriblement froid et Marcello tremblait dans son costume de bain des années trente.¹⁸ À noter un anachronisme assumé par Visconti: pour évoquer le «film avec Fernandel» que Meursault et Marie voient dans une salle de cinéma d'Alger, mais dont Camus ne précise jamais le titre, le sujet, ni le nom du réalisateur, Visconti prend ici la liberté d'introduire un très court extrait du film *La loi, c'est la loi*, de Christian-Jaque, sorti en 1958. Il s'agit d'un zoom sur Fernandel, en uniforme de douanier, en train de faire respecter la loi et de grimacer de mécontentement en direction de Totò (hors champ dans l'extrait choisi). Or, Visconti eût pu choisir un film qui fût contemporain de l'action du roman et ainsi inclure un extrait des *Cinq sous de Lavarède*, de Maurice Cammage, sorti en 1939, avec Fernandel dans le rôle-titre, film qui avait d'ailleurs été mentionné dans le premier traitement de Georges Conchon¹⁹.

La musique de *L'Étranger*, composée par Piero Piccioni²⁰, restitue fort bien le climat étrange et absurde de l'œuvre de Camus. Visconti n'hésite pas à traiter la scène du procès comme une pièce de théâtre (effets oratoires, effets de manche, éventails agités par l'assistance) afin de mieux isoler Meursault, étranger à son propre procès, et seul à refuser la comédie²¹. Relevons également l'importance donnée par Visconti aux couleurs (le bleu de la mer), à la lumière, ainsi que les nombreux plans sur la sueur (en réalité de la glycérine!) et le soleil qui renvoient au texte de Camus, et ce, en contraste avec le dernier plan du film, éclairé par le chef opérateur Giuseppe Rotunno, où le visage de Mastroianni se découpe sur un fond noir qui préfigure visuellement la décapitation de Meursault.

Le film a été mal accueilli à sa sortie en 1967 tant par la critique qui le juge mineur (à de rares exceptions près) que par le public. Après avoir d'abord défendu son film, Visconti l'a, sinon désavoué, du moins négligé au fil des années, notamment à la fin de sa vie.²² Toutefois, grâce au regard du cinéaste, *L'Étranger* (*Lo straniero*) entretient d'intimes connivences avec le roman d'Albert Camus. Comme le rappelle André Téchiné: «Le film de Visconti est, d'abord et en fin de compte, un film sur l'amour d'un roman. Un film qui conduit son auteur à respecter l'œuvre littéraire aux limites que l'équivalence d'un moyen d'expression substitué à un autre permet.²³» Lors d'un entretien avec Anne Cappelletti, Visconti déclare:

J'ai été très marqué par ce livre. Il m'a poursuivi. J'ai tout de suite eu envie d'en faire un film. 1942, l'année où il a paru, a été pour moi l'année d'Ossessione. Je ne pouvais qu'être violemment touché par l'histoire d'un homme victime du jugement imbécile du monde.

Rien n'a changé. Depuis 25 ans, j'ai songé quatre ou cinq fois à mettre en scène L'Étranger. Il y avait toujours eu un empêchement. [...]

Je n'ai pas choisi L'Étranger par sentimentalisme, en attachement à une passion littéraire de jeunesse, mais à cause de sa modernité. Car n'en déplaît à ses contempteurs, la jeunesse actuelle aime Camus. Le caractère de Meursault, en ce sens, est exemplaire. Son ennui de vivre et son plaisir d'exister, sa rébellion devant le système qui l'enferme, ce mépris si profond qu'il n'incite même pas à la révolte devant l'absurdité de la condition humaine, c'est exactement l'attitude des garçons et des filles qui ont vingt ans aujourd'hui. Un mépris de l'univers conditionné qui leur est imposé, un refus de cet univers. C'est cette actualité qui m'a passionné. Une vie, une réalité qui ne lui auront pas été vraiment données. À cause des interdits, des tabous imposés par la société, les idées toutes faites, la religion, le travail dans un monde qui n'était pas encore l'univers de consommation dans lequel nous sommes emprisonnés, mais l'annonçait. Cette défaite de l'homme – cela aussi, je vous l'ai déjà dit que mes films racontaient toujours une défaite de l'homme – qui est en même temps son plus humain titre de gloire. Oui, je suis resté fidèle au livre. Je n'ai pris aucune liberté avec l'œuvre d'Albert Camus, sauf quelques coupures nécessaires dans la transposition de l'écriture à l'image et du style indirect au style direct. Emmanuel Roblès, camusien inconditionnel, en travaillant au scénario, est garant de cette fidélité. Pourquoi trahirais-je une œuvre que j'ai aimée et que j'aime ? [...]

Se servir d'une œuvre comme tremplin, la désavouer en la remaniant est un aveu d'impuissance. Lire un livre est déjà œuvre créatrice. La fidélité n'est pas manque de pouvoir créateur. Quoi que l'on fasse, on s'appuie toujours sur un mythe ou une histoire plus ou moins déjà racontée. Qu'importe, sinon le nouveau regard ? Mais quand je choisis une œuvre littéraire précise, c'est pour lui donner une nouvelle dimension, ou plutôt une dimension qu'elle possède implicitement, mais que seul un regard "autre" peut lui donner. Ce regard que réclame justement le créateur et qui, lui-même, est créateur. Mon ambition est d'aller dans le sens le plus difficile qu'aurait choisi l'auteur, le sens secret qu'il souhaitait être décelé par ses lecteurs les plus attentifs; il me semble que cela aussi est faire œuvre d'auteur. Au-delà même du récit de L'Étranger, j'ai essayé parfois d'appréhender, de rejoindre Camus, en me servant parfois d'infimes détails authentiques, parce qu'une certaine précision dans la réalité rejoint cet absurde qui commande toute l'œuvre de l'auteur de L'Homme révolté.

— Est-ce la raison pour laquelle vous avez choisi de faire ce film en couleur ?

— Imagine-t-on l'univers charnel de Camus sans couleurs ? Une Afrique du Nord noire et blanche?²⁴ ▲

¹³ Serge Michel (1922-1997) fut rédacteur en chef d'*Alger-Ce soir*. Il milita pour la décolonisation en Afrique.

¹⁴ *L'Étranger* de Visconti obtiendra, en 1968, une nomination au Golden Globe du meilleur film étranger en langue étrangère; mais c'est *Vivre pour vivre*, de Claude Lelouch qui remportera la trophée.

¹⁵ Visconti tenait beaucoup à ce que *L'Étranger* fût tourné non pas au Maroc, mais en Algérie, malgré des difficultés rencontrées au début, comme le rappelle Guy Dumur (art. cité, p. 27): «À Alger, parmi les autorités officielles, s'étaient d'abord élevées des voix pour interdire le tournage du film, mais [...] grâce à l'association de De Laurentiis avec les productions "Casbah Films" dirigées par l'ancien "terroriste" Yacéf Saâdi [qui fut combattant du FLN et chef de la zone autonome d'Alger pendant la guerre d'Algérie et qui fut notamment en lien, dans la clandestinité, avec la camusienne Germaine Tillion], auteur de *La Bataille d'Alger*, qui a mis 250 millions "anciens" dans le film, les facilités les plus larges, les plus complètes ont été accordées à Visconti et à son équipe. Les Algériens se sont alors aperçus qu'eux-mêmes n'avaient retenu d'Albert Camus que son attitude pendant la guerre d'Algérie. Ils se précipitèrent littéralement dans les librairies pour acheter *L'Étranger*, qui fut largement commenté dans la presse et au cours de conférences d'un ton très modéré. Tous les Algériens auxquels j'ai parlé, tous ceux qui ont répondu à une enquête de la revue *Dialogues* ont d'abord revendiqué Camus comme l'un des leurs et ont bien vu dans *L'Étranger* autre chose que l'histoire du meurtre d'un Arabe par un Européen.»

¹⁶ Guy Dumur, art. cité, p. 26.

¹⁷ Voir *ibid.*

¹⁸ Cité par Leonardo De Franceschi, *Il film Lo straniero di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, op. cit., p. 148.

¹⁹ Voir Leonardo De Franceschi, *Il film Lo straniero di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, op. cit., p. 55.

²⁰ Passionné de jazz, Piero Piccioni (1921-2004) fut un compositeur italien de musique de film très demandé. Il travailla avec de nombreux réalisateurs. Il composa, entre autres, la musique des films de Francesco Rosi (*L'Affaire Mattei*, *Cadavres exquis*, *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, *Trois frères*), de Mauro Bolognini (*Le Bel Antonio*), de Pier Paolo Pasolini (*La Terre vue de la Lune*), de Luigi Comencini (*L'Argent de la vieille*), de Dino Risi (*Pauvres mais beaux*). Il composa également la partition de jazz pour l'édition italienne du *Mépris* de Godard.

²¹ Voir Freddy Buache, *Le Cinéma italien, 1945-1990*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1992.

²² Ainsi qu'en témoigne Suso Cecchi D'Amico: «*L'Étranger*, nous ne l'avons jamais revu avec Luchino. Quand il était malade, il a voulu revoir tous ses films en vidéocassettes, sauf *Ludwig* qu'il ne souhaitait pas du tout revoir, parce qu'il était mutilé. *L'Étranger* était comme oublié.» Cité par Laurence Schifano, *Ifuochi della passione*, Milan, Longanesi, 1988, p. 315.

²³ André Téchiné, «*Lo straniero* (*L'Étranger*) de Luchino Visconti (Italie)», *Cahiers du Cinéma*, n° 195, novembre 1967, p. 29.

²⁴ Entretien avec Luchino Visconti réalisé par Anne Cappelletti, *Arts et Loisirs*, avril 1967.