

Un refuge ou un départ entre deux mondes géographiques et temporels

Les résultantes cinématographiques de la longue durée historique de Venise

Floréal Jimenez*

« Venise est le refuge de l'oiseau de songe que l'Italie avait lâché sur le monde »
(André Malraux)

« Venise, flamme toujours allumée, brûlante au croisement des amours du monde »
(Fernand Braudel).

Pour Georges Duby, l'imaginaire a autant de réalité historique que le matériel (G. Duby, 1980 ; J. Marx, 1984). Il peut être défini comme le rapport de l'individu à la représentation qu'il se fait du monde. Il est l'expression et la re-production, ou la re-présentation du réel existant, visible et constatable, dans le fictif. Le fictif intervient en même temps dans la matérialisation et l'idéalisation de ce réel, dont il constitue ainsi l'élément intellectuel ou spirituel inévitable. Le réel participe à la création de la fiction. La fiction détermine les transformations du réel. L'ensemble rejoint les mentalités autant qu'elles s'y incluent. Ces mentalités s'enracinent dans des temps, dans des lieux, des sociétés et des êtres humains. Elles racontent l'épopée ou la tragédie de la nature humaine, incarnées dans des comportements collectifs, des institutions, des valeurs, des rêves, des peurs, des dynamismes, traduite par des individus dans une culture, dont ils s'imprègnent au sein de leur communauté.

La théorie et les approches sur l'imaginaire (E. Patlagean, 1988) sont circonscrites à partir de multiples exemples, et clarifient la notion et ses corollaires, mais leur application dans l'analyse est aléatoire

*École d'Architecture de Bretagne, 44 boulevard de Chezy, 35000 Rennes, France

tant les éléments sont nombreux et divers, complémentaires ou contradictoires et rendent difficiles la détermination et la compréhension de leur organisation. L'Imaginaire est composé de la somme des imaginaires individuels et collectifs. Le cinéma en est une expression privilégiée et déterminante.

Penser à l'imaginaire formé dans l'esprit et par l'esprit de chacun des réalisateurs de films, en fonction de la durée de son existence et de l'époque à laquelle il a réalisé un film, permet de prendre conscience de la quantité illimitée et protéiforme de ses éléments dont les films témoignent. Après leur formation à partir des individualités et des synthèses collectives, les imaginaires résultent également de la rencontre et de la confrontation des cultures. L'évolution de l'imaginaire correspond ainsi de la même manière à la rencontre et à la confrontation des individus, et prolonge ses effets sur leurs caractères et leur vision culturels jusqu'à modeler leur personnalité et leurs relations avec les autres. Ce résultat, qualifiable de psychologique autant que de culturel, est invisible ou imperceptible dans des formes concrètes à un niveau individuel, tandis qu'il apparaît dans des formes variées et variables visibles et appréciables dans les multiples expressions collectives où le travail créatif individuel a pourtant joué son rôle. Des constantes émergent à travers les variantes, et sont autant que ces variantes l'expression de préoccupations intellectuelles, spirituelles et matérielles correspondant à des besoins de même nature. Cette construction et son élaboration s'appliquent à chaque thématique dont les caractères sont une traduction partielle ou particulière de ces préoccupations et de ces besoins. La répétition de cette thématique, et des autres, à travers les formes et les vecteurs de leur expression, prouvent une insatisfaction aussi récurrente que la nécessité de trouver des réponses, pour former une appréhension et un discours idéologique et mythologique incessant dont l'anthropologie (M. Gaboriau, 1963; G. Durand, 1969, 1988) et aussi l'histoire (A. I. Gourevitch) se sont préoccupés en alliant l'analyse horizontale des sociétés à leur analyse verticale. Le traitement de l'imaginaire de chaque thème, en rapport avec leurs composantes particulières, apporte ou est censé apporter des réponses, ou des questions qui sont autant de réponses, à l'être et au devenir de l'homme, en une recherche perpétuelle.

Ainsi en est-il en aussi de la lagune, et du questionnement qu'elle peut véhiculer par l'imaginaire qu'elle met en œuvre, en l'occurrence dans le cinéma, sans faire de différence entre les films de fiction et les films documentaires. Les deux genres obéissent à des préconceptions culturelles et intellectuelles analogues, en fonction de personnages, d'une structure dramatique et narrative fictifs, ou en fonction d'individus réels et d'un récit reconstruisant une réalité factuelle.

S'il existe un nombre important de documentaires sur les lagunes, le cinéma de fiction ne s'est guère intéressé à ce type de paysages et de formes géographiques. S'il existe des lagunes quelque part dans les films, elles doivent être bien cachées. Mais Venise, bâtie au milieu d'une lagune et résultat des particularités lagunaires, pallie cette absence incompréhensible, et devient à cause de sa situation et de sa biographie une exception flagrante et imposante, une synthèse magnifique de ce que l'histoire et l'imaginaire auraient pu éventuellement créer dans d'autres lagunes. La quantité de films où cette cité apparaît est innombrable. La filmographie réunie en fonction de l'étude n'est pas exhaustive. Bien qu'elle soit composée de 162 films produits de 1897 à 1997, il doit encore exister de nombreux autres films.

L'analyse porte plus particulièrement sur un corpus de 11 films sélectionnés en fonction de leur représentativité par rapport aux œuvres constituant la filmographie, en fonction de la vision d'un nombre le plus important possible de ces films, et en fonction d'une maîtrise analytique plus aisée à pratiquer sur un nombre plus limité de films. Ces 11 films sont de différentes nationalités, et couvrent une période d'un quart de siècle entre 1940 (« *Volpone* », 1940, 93 minutes, France, Maurice Tourneur) et 1996 (« *Les Treize vies de Corto Maltese* » (1996, documentaire, France, Jean-Claude Lubtchansky) :

« *Volpone* » (1940, France, 93 minutes, Maurice Tourneur)

« *Othello* » (1952, États-Unis / Maroc, Orson Welles)

« *Infanzia, vocazione e prime esperienze de Giacomo Casanova veneziano* » (Casanova, un adolescent à Venise, 1969, 110 minutes, Italie, Luigi Comencini)

« *Morte a Venezia* » (Mort à Venise, 1971, 130 minutes, Italie / France, Luchino Visconti)

« *Journal de voyage avec André Malraux : à la recherche des arts du monde entier. L'irréel, promenades imaginaires dans Venise* » (1976, France, Jean-Marie Drot)

« *Indiana Jones and the Last crusade* » (Indiana Jones et la dernière croisade, 1989, États-Unis, 125 minutes, Steven Spielberg)

« *Filles de Venise* » (1992, 30 minutes, documentaire, France, Lise Blanchet, Denis Bassompierre)

« *L'Archipel Carpaccio* » (1994, 50 minutes, documentaire, France, Michel Serres, Pierre Samson)

« *Venise possible* » (1996, 45 minutes, documentaire, France / Italie, Camillo Di Biase, Marie-Hélène Blanchet)

« *Canal Grande* » (1996, documentaire, Allemagne, 110 minutes, Ebbo Demant)

« *Les Treize vies de Corto Maltese* » (1996, documentaire, France, 55 minutes, Jean-Claude Lubtchansky)

La Venise représentée par le cinéma suit les genres et les styles de l'évolution cinématographique. Depuis les simples et courtes prises de vues des origines montrant des scènes anodines correspondant à l'attente du public, jusqu'à l'élaboration théorique et analytique complexe actuelle, en passant par les mélodrames ou les comédies sentimentales des années 1920 et 1930, les films d'aventures historiques des années 1950 et 1960 où les Doges, les combats de spadassins composent les ingrédients principaux et récurrents. Casanova, bien sûr, traverse ces différents courants et les années. Quelques types de scènes ont subsisté au cours des décennies, de 1897 à 1996 : la place Saint-Marc, le Grand Canal, le Pont des Soupirs, les hôtels particuliers, les gondoles et quelques canaux aux alentours pour signifier le labyrinthe et le mystère vénitien. Le corpus indique une autre évolution, déterminée par la recrudescence de documentaires vers la fin de la filmographie. Mais l'analyse montre que l'imaginaire inhérent à la ville ne subit pas de bouleversement marquant, et les mêmes schémas psychologiques et souvent esthétiques apparaissent autant dans les films de fiction que dans les documentaires. Cependant il en résulte plus un approfondissement intellectuel qui confirme d'abord par le discours les expressions antérieures dans les films, mais aussi dans la littérature. Le cinéma prolonge ainsi l'imaginaire littéraire relatif à Venise, déjà exploité par quelques adaptations littéraires (William Shakespeare : « *Le Marchand de Venise* » ; Jules Renard : « *Volpone* » ; Léon Tolstoï : « *Anna Karénine* » ; Thomas Mann : « *Morte a Venezia* »). Les auteurs¹ (A. Michaux, 1996) et artistes étrangers attirés par Venise sont innombrables, de toutes les époques et de toutes les origines, et ont façonné l'imaginaire précisé et synthétisé par les films.

La situation des lagunes est instable, placées entre deux éléments, attirées par la mer et presque entourées par la terre, frontières entre continent et océan, n'appartenant ni à l'un, ni à l'autre. Cette instabilité en fonction de cette situation frontalière trouve des analogies dans le fondement géographique et historique de Venise : entre terre et mer, entre Occident et Orient, entre les mondes latins et slaves, entre Europe et Afrique, entre Europe du Nord et Europe du Sud. Tous ces univers et les personnages qui en sont issus, s'y retrouvent, s'y synthétisent, tous s'en détachent, en partent et y

¹Pétrarque, l'Arétin, Montaigne, William Shakespeare, Jean-Jacques Rousseau, Goethe, Alfred de Musset, Stendhal, Marcel Proust, Théophile Gautier, Lord Byron, Alexandre Herzen, Hippolyte Taine, André Suarès, Maurice Barrès, Léon Tolstoï, Thomas Mann, Ernest Hemingway, John Ruskin, Jules Renard, Jean Giono, Emmanuel Roblès, Eduardo Mendoza.

reviennent. Les raisons de leurs mouvements, de leur séjour à Venise sont sans doute infinies. Les principales sont liées au commerce dans les siècles passés, ou au tourisme dans la période contemporaine. Mais d'autres raisons provoquent l'attrait des visiteurs vers Venise, en fonction d'une image et d'un caractère idéels hors du commun dont l'origine se trouve dans la situation géographique de la ville, dans son évolution urbaine et historique, dans leurs résidus depuis les deux derniers siècles et dans la personnalité qui s'en est formée, que le cinéma restitue, sélectionne, remodèle et resitue dans ses structures narratives pour déterminer l'appréhension de la personnalité extraordinaire de la cité et sa signification.

L'élément aquatique symbolise une frontière entre deux états existentiels ou deux moments psychologiques. Il marque un changement dans l'évolution psychologique des individus en fonction d'une charge émotionnelle et d'événements qui remettent en cause leur existence. La représentation cinématographique de Venise hérite de cette constante anthropologique et mentale. Cette situation se reporte ensuite sur les personnages qui viennent à Venise pour concrétiser leur état d'esprit et leur désir d'évolution dans la symbolique de la ville. Mais cet état d'esprit est aussi un point de départ vers d'autres significations, d'autres symbolisations dont Venise est à la fois porteuse et génératrice en une construction plus complexe.

Tout en intégrant de multiples aspects et influences de la diversité dont elle s'est faite le dépôt, et bien qu'elle soit profondément italienne, Venise continue de rester quelque part dans son âme entre deux ou plusieurs courants culturels. Le cinéma ne réussit pas à le dévoiler malgré la diversité culturelle et nationale des personnages. Cette relation éventuelle avec plusieurs cultures est une autre des causes de l'attraction et de la fascination qu'elle exerce, car chacun semble pouvoir se sentir chez lui et d'ailleurs à Venise, se reconnaître quelque part dans les méandres de son passé et dans les caractères de son présent en fonction de ce passé, de la nostalgie inconsciente qu'il induit, et de l'obsession d'une décadence et d'une disparition indésirable à laquelle il se raccroche. Cette richesse culturelle et le cadre esthétique et spatial unique de Venise ajoutent une attraction supplémentaire à son charme envoûteur et mystérieux auquel la lagune et sa couleur verte particulière, maintes fois évoquées, ne sont pas étrangères. Bien que la plupart des films ignorent la lagune, plusieurs d'entre eux commencent ou finissent par les ondulations vallonnées et les reflets mats de son eau.

Ce caractère constant au-delà des variantes possibles, qui souvent l'affirment, se trouve dans l'intersection de plusieurs espaces complémentaires. L'espace historique et culturel, l'espace urbain et architectural, et l'espace humain et psychologique. La situation particulière de

Venise a contribué à donner son empreinte à son architecture, à sa physionomie et à la vie de ses habitants. Le fond invisible de la lagune a influencé la ville visible (J. Pieper, 1992). Mais l'architecture vénitienne est aussi la résultante d'une mosaïque d'influences liées aux traditions locales, à l'environnement ou encore aux différentes civilisations avec lesquelles les Vénitiens furent en contact, une tradition locale formée sur la lagune, à partir des constructions romaines (A. Salvadori, 1996). L'espace humain dépend des deux espaces précédents, autant que ces deux espaces sont élaborés par les films en fonction des aspects psychologiques et de leur caractère qu'ils traduisent dans ces espaces. L'espace physique, composé de l'urbain et de l'architectural, est unitaire ou séparé, transpose cette faculté d'unité ou de séparation dans les rapports humains, ou dans les rapports des individus avec Venise et avec l'espace physique ou culturel.

Dans tous les films, les canaux séparent l'espace comme une déchirure entre les édifices, en contradiction avec l'idée ou la symbolique d'une liaison culturelle apparente ou voulue. Ces édifices sont vus à partir des canaux, de part et d'autre des cours d'eaux. Cette séparation est flagrante dans « *L'Archipel Carpaccio* » en particulier. Pendant que Michel Serres évoque un tableau de ce peintre en rapport avec la notion de communication, il avance sur une gondole vers le premier plan, et le canal sur lequel il se déplace défile derrière lui entre les maisons, en les écartant. Toutefois, un pont réunit quelquefois les deux rives, et souligne les propos du philosophe.

Dans les autres films, cette séparation spatiale est un résultat physique naturel du paysage selon une esthétique anodine et traditionnelle inhérente à une composition touristique du paysage. « *Othello* » construit un autre modèle spatial, complémentaire à l'appréhension de Michel Serres en conservant seulement l'aspect unificateur, connecteur de Venise. Les canaux sont vus en plongée à travers les fenêtres, les balcons et autres ouvertures des immeubles. Quand les bâtiments sont vus à partir des voies d'eau, c'est en fonction d'une logique narrative cinématographique reliant les contre-champs aux champs lorsque des personnages dialoguent. Ainsi, la séparation idéale entre les espaces n'existe pas. L'unité d'espace suit l'unité dramatique, dont elle fait partie. Les personnages sont enveloppés dans l'espace et ses composantes architecturales, et font corps avec eux. La profondeur de champ et les cadrages soulignent et accentuent ce phénomène. Les passions développées par les personnages imprègnent les espaces autant qu'ils imprègnent ces passions et les favorisent. La variété des éléments spatiaux diversifiés par l'architecture, l'éclairage et les cadrages inhabituels suivent les turpitudes, les complots et les intrigues du drame où résonne en même temps l'histoire de Venise souvent perçue de cette manière.

Les idées de Massimo Cacciari dans « *Venise possible* », rejoignent cette construction élaborée par « *L'Archipel Carpaccio* » et en partie par « *Othello* », et la place dans un champ universel, tout en exprimant une certaine instabilité de l'espace, ou des relations humaines : « *le pont relie et sépare. C'est une figure symbolique très forte. Le pont guide, sépare, articule l'espace. On n'est jamais sur l'eau et jamais vraiment sur la terre ferme. Venise est comme un grand pont. Venise a toujours existé comme un pont, un pont entre différentes cultures, langues, différents peuples. C'est le symbole même de son commerce, de sa culture. Venise est depuis toujours pont et porte* ».

« *Filles de Venise* » semble s'éloigner des compositions récurrentes des films centrés sur Venise, en montrant d'abord la lagune. D'humbles maisons de pêcheurs remplacent les hôtels particuliers et autres monuments historiques, les marais remplacent les canaux, une barque modeste remplace les gondoles. Mais le commentaire renoue avec l'histoire, parle de la lagune pour l'y relier, et situe cette évolution dans la dynamique historique et culturelle présente dans les autres films selon une autre forme. Les paroles sont ponctuées par des images des marais de la lagune. L'impression et la notion frontalière de l'espace vénitien et autour de Venise révèlent encore leur latence constante :

« *Il y a dix siècles, Venise est née d'une étendue d'eau calme d'où affleuraient quelques terres humides. Depuis les habitants des villages de Vénétie forment à jamais un peuple à part, ni terriens, ni insulaires, ni marins, ils sont lagunaires* »

Paulo Lanappori, Vénitien émigré aux États-Unis, de retour à Venise, prend la suite du commentaire selon des termes analogues. Les images accompagnent les paroles. Des édifices au loin, des arbres, une végétation et des oiseaux apparaissent au moment où ils sont évoqués. Venise, vue du ciel, et le grand canal succèdent aux marais. Suivis à nouveau par le commentaire, les marais et les îles réapparaissent et succèdent aux images initiales de Venise. Le commentaire et le monologue de Paulo Lanappori continuent d'inscrire la description de la lagune et de Venise dans un système référentiel historique explicatif et justificateur, unissant sans cesse le passé au présent, passant par le peuplement de la lagune, la fondation, l'évolution et la construction spécifiques de Venise, ponctués par des illustrations d'époque, jusqu'à arriver aux méfaits de Napoléon, puis des Autrichiens au XIX^e siècle, et aboutir à la situation actuelle (pollution, marées hautes, envasement des canaux, érosion des bases et enfoncement progressif des maisons) et poser des interrogations sur son devenir, en proposant parfois des solutions possibles selon une perspective analytique écologique, culturelle et économique.

Cette construction narrative est commune à la plupart des documentaires, sans les dessins du XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, absente des films de fiction plus préoccupés par le romantisme inhérent à Venise, par une structure narrative et une intrigue dramatique intégrées dans l'espace architecturale et historique vénitien, où les sentiments amoureux, les états d'âme et une nostalgie indéfinissables composent leurs propos ou leur essence.

Massimo Cacciari (« *Canal Grande* » et « *Venise possible* »), professeur d'esthétique et maire de Venise, résume cette ambiance, en extrait la matière physique, factuelle et culturelle qui parsème les autres films, en essayant d'évacuer ce qu'il serait possible d'appeler les scories du mythe vénitien, pour réancrer sa ville dans un discours idéal et analytique. Cependant, il n'évacue pas complètement les éléments considérés comme négatifs et pourtant fonctionnels, dont les autres films sont aussi l'expression.

« Je crois qu'il faut réagir contre cette image aventurière de Venise, cette imagerie de bande dessinée. Il ne s'agit pas d'alterner la terre et la mer, et de substituer tour à tour au symbole de la terre, le symbole de la mer, de l'eau. Chaque ville suppose une idée d'aventure, de mouvement, d'exode, mais aussi la possibilité de se fixer, de s'installer. La culture contemporaine est envahie par une rhétorique facile de l'exode. Se fixer est aussi difficile que de s'exiler. Il est encore plus difficile de se fixer dans l'exode. Venise est mer construite. À Venise, la mer s'est faite terre, et la terre est devenue mer. Opposer la terre à la mer n'a aucun sens... »

Les images voudraient éventuellement prouver, montrer cette appréhension, mais elles n'y parviennent pas, et se laissent entraîner dans la reproduction de l'imagerie vénitienne traditionnelle malgré quelques tentatives d'originalité des cadrages. L'idée d'exode, d'installation, de fixation, d'exil revient aussi toujours dès qu'il s'agit de Venise, qui attire et rejette. La bande dessinée est souvent aussi significative dans l'imaginaire qu'elle crée que les autres moyens d'expression. « *Les Treize vies de Corto maltese* » et l'œuvre d'Hugo Pratt en sont des exemples flagrants. Elle s'associe au film et reproduit avec lui le même discours mythique et idéal que les autres films du corpus, et confirme l'universalité de Venise posée par « *Venise possible* », en transformant l'idée en voyage concret vers le monde entier : îles du Pacifique, Afrique, Amazonie, Ethiopie, Chine, Sibérie, Asie centrale, Irlande. Venise est en même temps un lieu de passage obligatoire comme elle l'était au temps de son apogée, ébranlée par la découverte de l'Amérique et les nouveaux itinéraires vers l'Asie par le Sud de l'Afrique. « *Je vais, je viens à travers le monde. Mais je passe toujours par Venise* » : ce n'était pas une intention, c'était une obligation pour Hugo Pratt, Vénitien, mais habitant du monde, et

successeur moins téméraire de Marco Polo (« *The Adventures of Marco Polo* »), tandis qu'il délègue sa soif et ses rêves d'aventures à son héros, Corto Maltese. Les images en banc-titre des « *Treize vies de Corto maltese* » alternent avec des images d'archives correspondant aux lieux et aux événements parcourus par Corto Maltese au cours de ses aventures, et avec des images de Venise. Cette succession d'images différentes, ce va et vient continuels vers Venise implique sa centralité universelle et son mythe d'une synthèse culturelle ou de catalyseur de cultures. Hugo Pratt et Corto Maltese affirment le mythe et lui donnent une autre dimension expressive. Venise apparaît ainsi sans cesse comme un moyen de réunion entre des éléments les plus divers, humains en particulier, mais quelques contradictions viennent parfois rompre cette qualité, et faire quelquefois de Venise un repoussoir.

« *Volpone* » est victime du rejet de Venise, de l'époque et du climat idéologique et politique pendant lesquels a été réalisé le film. Le visage sémitique caricatural du Levantin Volpone, son amour de l'argent, de la richesse et de l'apparat clinquants, son goût de la manipulation de ses semblables, la cupidité des bourgeois, la bonne foi des autorités et des serviteurs de l'État feraient presque de ce film une version française du « *Juif Süß* »². Seul un capitaine de navire et un homme issu du peuple, élané et rusé, parviennent à s'opposer à ses manœuvres et à provoquer sa déchéance et sa disparition de la scène vénitienne, en ridiculisant par la même occasion ses victimes. Malgré son caractère cosmopolite et multiculturel, Venise pratiquait une certaine méfiance et une certaine xénophobie envers les étrangers. C'est dans le quartier des fondateurs de Venise qu'en 1516, et pour la première fois les Juifs reçurent l'ordre de se rassembler pour vivre dans un quartier séparé (R. Calimani, 1988) : le mot ghetto signifie fonderie de cloches en dialecte vénitien.

Dans « *Identificazione di una donna* » et dans « *Morte a Vernezia* », les personnages cherchent à fixer un sentiment, ou donner un sens ou un repère à leur existence là où se serait cristallisée l'idée de civilisation la plus aboutie, selon un parcours exemplaire, les passions humaines et les nombreuses cultures en une communion imperceptible mais effective. Cette interprétation est plus un parallèle entre deux situations analogues, humaines et historiques, qui dépasserait le propos des films de fiction, mais elle rejoint les mouvements des personnages des autres films selon une recherche similaire, adaptable aux caractères des mouvements de l'histoire vénitienne. Éléments humains et éléments matériels cherchent les mêmes stabilités et subissent les mêmes instabilités, malgré la sécurité relative de l'insularité et de la synthèse culturelle vénitienne vraisemblable ou hypothétique. L'individu trouve un refuge sécuritaire dans cette

²Film nazi de propagande antisémite réalisé par Veit Harlan : cf. Garçon, F. « Cinéma et histoire : les trois discours du Juif Süß », *Annales ESC*, N° 4, juillet-août 1979, p. 694-720.

insularité. Il est enveloppé dans les formes esthétiques (l'art est omniprésent à Venise) et l'histoire, où il peut errer sans se perdre, et à partir desquelles il peut s'évader par le rêve qu'elles suscitent vers tous les horizons du monde. Il est en dedans et en dehors du rêve et peut bénéficier des repères valorisés de la culture, sans en subir les contraintes car ils lui permettent de s'en évader sans s'en détacher.

« À la différence d'autres capitales, Venise a su orchestrer thèmes et sortilèges d'un charme qui ne finit pas, et qui prolonge et fonde dans le mythe tous les aspects de l'âge d'or. Cette ville de pierre et d'eau, portée par son histoire comme la fille divine de Jupiter et des flots, est le miroir intact où la vieille Europe industrielle contemple, non sans nostalgie, son passé, donc sa jeunesse » (P. Braunstein, R. Delort, 1971).

L'attrait et la fusion dans l'univers culturel et spirituel de Venise, sont quelquefois infirmés sans contrarier définitivement leur réalité. Le personnage principal de « Morte a Venezia », perd sa stabilité d'esprit parce qu'il ne parvient pas à dominer son attirance envers un jeune homme, à surmonter ses préjugés pour obéir à son instinct, et à régler ce conflit au mieux de sa condition psychologique et sociale. L'impossibilité de trouver une stabilité en accord avec ses sentiments est soulignée par son décès, qui apparaît comme la seule solution à son expérience. Venise n'a pas été le catalyseur humain et psychologique élaboré par sa culture, dont l'effectivité résonne comme une fausse note. La jeune femme et le jeune homme d'« *Identificazione di una donna* », arrivent à Venise pour concrétiser leur union, et cherchent aussi de cette façon à s'identifier, à trouver leur personnalité. Leur quête existentielle à Venise devrait trouver un aboutissement favorable. Mais leur passage dans cette ville consacre une rupture entre les deux personnages, et l'instabilité de la jeune femme à cause de la réaction de rejet de l'homme. « *Anna Karenina* » présente une situation similaire.

Dans la plupart des films, les images sont des lieux communs, des compositions habituelles, malgré une recherche esthétique et significative inopérantes, mais finissent par rompre parfois leur traditionnalité pour donner une vision plus réaliste et variée de Venise : maison, canaux, places, espaces inhabituels, écartés par la routine touristique. Venise devient plus humaine. Si les images de la ville, marquant et consacrant des espaces séparés ou unifiés, s'attardent d'abord sur la somptuosité architecturale, elles s'égarent également vers des lieux plus populaires, comme c'est le cas de « *Infanzia, vocazione e prime esperienze de Giacomo Casanova veneziano* », ou certains endroits ont un caractère sordide qui contraste avec les hôtels particuliers luxueux de la noblesse. Le carnaval et la fête réunissent pour un temps sous les masques toutes les catégories sociales, et les différences des individus

s'effacent durant les divertissements. La fête est aussi présente dans « *Volpone* » et dans le « *Casanova de Fellini* », et rappelle son importance dans l'histoire et la vie quotidienne de Venise, où chaque occasion était une raison de festoyer (P. Braunstein, R. Delort, 1971; D. Reato, 1991). Les nombreuses courtisanes (P. Braunstein, R. Delort, 1971) ajoutaient leur charme aux divertissements fréquents.

Le discours intellectuel des documentaires a priori élitiste et éloigné de la réalité immédiate, accentue cette humanité accompagnée par les images, tandis que le classicisme demeure avec la musique, et que les scènes touristiques continuent de ponctuer cet essai de vision différente.

« *La ville n'est pas une machine à habiter, telle qu'une certaine culture urbaniste ou architecturale la conçoit. La ville est l'expression d'une image mentale, la ville doit être aussi un mundus imaginis. Et je dirais que Venise plus que toute autre ville représente ce monde imaginaire, et non pas une machine à habiter* » (commentaire de Massimo Cacciari).

Certains films de fiction du corpus utilisent l'histoire avec évidence en fonction de périodes notoires. « *Othello* » reconstitue Venise au temps de son apogée au moment où elle conquiert Chypre aux mains des Turcs. « *Indiana Jones and the last crusade* » évoque les croisades au XII^e siècle et en extrait le merveilleux et le divin. Venise est le point de départ de la recherche du Graal, dont l'énigme révélant l'endroit où il se trouve, est située dans une église. Arrivé d'Amérique, le héros en part vers l'Orient, tandis que ses adversaires viennent de l'Allemagne nazie et de Syrie. Tous cherchent la vérité, ou veulent la défendre pour des raisons différentes, religieuses, politiques et idéologiques, ou culturelles. Ou bien les éléments historiques sont assez estompés par d'autres éléments, et restituent ainsi un inconscient historique d'abord élaboré par les images, sur lesquels le dialogue n'a aucune complémentarité. « *Indiana Jones and the last crusade* » est un cas particulier, où la dimension historique est concrète et apparaît à la fois dans les images et dans les dialogues, aussi condensés et simplificateurs que peuvent l'être les films américains quand ils traitent l'histoire. Les documentaires expriment d'abord cet inconscient historique par le commentaire, complété selon les cas par quelques monuments et quelques exemples picturaux de peintres célèbres de Venise, noyés dans le flux des paroles des commentateurs.

« *Canal Grande* » est construit autour du discours de Massimo Cacciari. Il se réfère au mythe, indiquant sa réalité, et Venise est un mythe depuis toujours. Au XIV^e siècle, Pétrarque parle de Venise en des termes fabuleux, légendaires, comme si elle était un autre monde. La réalité de Venise a toujours été une réalité mythique, et cesserait d'être si l'aspect réel et l'aspect mythique se scindaient. La fin de la

réalité mythique de Venise, ferait de la cité un lieu quelconque destiné au tourisme. En évoquant la nécessité d'un changement dans la gestion et l'appréhension de Venise, Massimo Cacciari doit justifier son analyse à partir du passé de la ville et de sa mythologie. Le commentaire du maire, filmé sur une embarcation navigant sur le Canal Grande, alterne avec des vues traditionnelles de Venise.

Dans « *L'Archipel Carpaccio* », Michel Serres parle dans les mêmes conditions. Comme Massimo Cacciari, il vogue sur une gondole tout au long d'un canal. Il souligne le manque de communicabilité symbolisé sans cesse par Carpaccio dans ses tableaux, et en partant d'une théorisation de l'espace. L'espace ne serait pas une unité, mais une juxtaposition d'espaces hétéroclites et indépendants qu'il s'agit de mettre en correspondance, sans que l'homme sache comment y parvenir. Michel Serres aboutit au mythe par son raisonnement. C'est par le mythe que l'homme donne les solutions qu'il ne peut pas trouver autrement. Il semble que les intellectuels donnent inévitablement une texture mythique à Venise pour expliquer et justifier la personnalité de la ville. Quelle qu'en soit l'approche (André Malraux, Michel Serres, Massimo Cacciari), elle conduit au mythe, et la notion de mythe conduit à la ville. Cette perspective intègre en même temps tout le passé cinématographique concernant la ville, et lie toute cette pensée à la contemporanéité. Michel Serres rappelle la primordialité des discours mythiques, et leur signification commune dirigée vers la connection ou la déconnection des espaces et des êtres à travers les espaces, pour expliquer le monde, en prenant l'Odyssée comme exemple. Pénélope fait et défait sa tapisserie, et pendant ce temps Ulysse voyage d'île en île, et Homère écrit son texte. Venise serait une sorte de modèle réduit de cette conceptualisation mythique, et présente un labyrinthe, un enchevêtrement, un réseau de canaux et de ponts, de canaux qui séparent, et de ponts qui unissent. Les individus attirés par Venise viennent peut-être y vivre cette symbolique du fonctionnement de la vie qui s'accorde avec n'importe quelle situation mentale, intellectuelle ou existentielle.

La notion de refuge est d'abord évidente et concrète par l'insularité de Venise, et par l'histoire de la création de la ville. Les habitants de la terre ferme se sont réfugiés sur la lagune pour se protéger des invasions, et pour rendre ce refuge permanent, ils ont bâti une ville. André Malraux dans son « *Journal de voyage avec André Malraux : à la recherche des arts du monde entier. L'irréel, promenades imaginaires dans Venise* », évoque la notion de refuge lors de l'ouverture du film dans laquelle l'expression « ville refuge » est employé. Ce film et le film de Michel Serres sont en priorité des livres transposés en documentaires. Malgré cette forme et le discours envahissant, ils unissent l'imaginaire vénitien à la peinture : Titien et Le Tintoret ont les faveurs de Malraux; Carpaccio permet à Michel

Serres de développer ses théories sur l'espace et la communication. Les deux approches rejoignent les traces essentielles de l'âme vénitienne dans ses rapports avec l'homme et avec le monde, attirés ou rejetés selon les moments et les caprices de l'histoire ou des passions. André Malraux situe la naissance du cinéma dans « *La Montée au calvaire* » du Tintoret, donne la couleur et le mouvement au monde à partir de la peinture vénitienne, et introduit cette vision dans son attirance vers Venise, qu'il fréquentait assidûment. Avec Le Tintoret, la peinture devient spectacle, et les couleurs se répondent comme les notes d'une symphonie. Les digressions théoriques et culturelles d'André Malraux finissent par revenir à l'impression originelle, enveloppée dans le discours, et dans les tableaux que viennent interrompre le visage de l'auteur et quelques images fugitives de Venise pour rappeler le propos du film. La théorie et l'analyse laissent aussi parfois la place à la pure sensation et au rêve qui donnent plus de force à cette impression.

« J'ai toujours aimé énormément Venise parce que je l'ai toujours prise à contre-sens du sens romantique. Je veux dire pour moi Venise est l'une des villes les plus énigmatiques du monde. Je pars de ce que j'ai dit au début du chapitre, ça est l'Orient, ce sont les Mille et une nuits, c'est un Orient qui n'existe pas en Orient... Les Mille et une nuits de l'Italie, et au fond les Mille et une nuits de l'Occident qu'est Venise, sont tellement comme ça que quand l'Occident s'est mis à accepter ses rêves, c'est-à-dire avec le Romantisme, il s'est mis à élire Venise. Venise est le décor du grand rêve de l'Occident ».

Venise ce sont des ailleurs qui n'existent pas ailleurs, des états d'âme qui n'existent pas ailleurs, ou d'une manière différente.

« Sans parler du charme qu'exerce la ville de Venise, foyer d'une sorte de rébellion géographique avec ses valli da pesca et son paysage de barene (les marais de la lagune morte) - habitat idéal pour les déracinés du monde entier, s'il y en a encore. En tout cas, de fantasmatiques voyageurs ne pourraient rechercher dans ces zones qu'une confirmation de leur statut d'apatrides de l'âme. Je me considère comme un de ces voyageurs; comme tous les damnés de l'âme, je souffre d'inquiétude, de solitude, en quelque sorte de névrose originelle et je ne trouve ce repos, cette détente à laquelle le cœur aspire, que dans la lagune, en particulier dans celle de Venise - immuable mémoire d'une naissance, d'une racine idéale sinon réelle... Le trompe-l'œil, le mirage, est une constante de la lagune, surtout, l'hiver, quand l'eau, les îles et la blancheur du vaporetto en marche sont plongées dans le brouillard; mais il faut avouer tout de suite que ce trompe-l'œil concerne l'art plus encore que le brouillard » (F. Roitier, G. Parise, 1979).

Fredéric Tristan a concrétisé l'idée de Venise dans l'imaginaire que la cité a produit et a provoqué au cours des siècles derniers. Le cinéma a relayé cette nébuleuse sans pourtant parvenir à déterminer une

définition précise des résultantes de cet imaginaire, ou sa compréhension la plus claire possible, bien qu'il puisse apparaître comme la cristallisation de l'analyse de Frédéric Tristan. Mais peut-être cette définition est-elle impossible à cerner malgré les éléments quelquefois visibles ou discernables ? Cette évanescence de sens ferait partie de la définition, et les éléments concrets ne sont que des repères pour laisser les rêves se faire et se défaire, dans une métaphorisation continue :

« *Qui n'a écrit sur Venise ? Et pourquoi ? Sans doute parce que toute ville est une métaphore de l'homme, et que toute ville ancienne est une métaphore de l'histoire de l'homme, et que Venise est, parmi toutes les villes anciennes, la métaphore de ces métaphores-là, de telle façon qu'allant dans Venise, c'est dans une poésie incarnée que nous allons. Les sédiments des cultures qui l'ont traversée et nourrie se retrouvent en elle sous forme de miroirs, de labyrinthe, de trompe-l'oeil, de décors, d'emblèmes, de masques... bref, de tout cet arsenal du théâtre qui ne dissimule le réel que pour le restituer à une réalité plus forte, comme si l'illusion avait le pouvoir de magnifier le vrai pour le rendre plus crédible, de démystifier l'éphémère pour le mythifier dans la permanence. Mensonge ? N'en doutons pas, mais moins trompeur que la vérité, laquelle n'est qu'un leurre de l'esprit, demain remplacé par une autre vérité tout aussi rusée que naïve, alors que ce mensonge-là - je parle du mythe - atteint à l'essentiel par le jeu, le quinconce, qui sont des divertissements puissants, eux qui divertissent de l'affirmation, cette intolérante sottise (F. Tristan, 1984) ».*

BIBLIOGRAPHIE

- BRAUNSTEIN P., DELORT, R., 1971, *Venise : portrait historique d'une cité*. Seuil (coll. Points. Histoire, 4), Paris, 1971. 256 p.
- CALIMANI R., 1988, *Histoire du ghetto de Venise*, Stock (coll. Stock plus. Judaïsme-Israel), Paris, 458 p.
- DUBY G., 1980, *Entretiens avec Guy Ladreau*. Flammarion (coll. Dialogues), Paris, 208 p.
- DURAND G., 1988, *L'Exploration de l'imaginaire : introduction à la modélisation des univers mythiques*. L'Espace bleu (coll. Bibliothèque de l'imaginaire), Paris, 354 p.
- DURAND G., 1969, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale. 8e éd. Bordas (coll. Etudes, 14), Paris, 550 p.
- GABORIAU M., 1963, Anthropologie structurale et histoire, *Esprit*, 11, novembre 1963, 579-595.
- GOUREVITCH A. I., 1990, Histoire et anthropologie historique, *Diogenes*, 151, juillet-décembre 1990, 79-94.
- MARX J., 1984, Les Mentalités : un au-delà de l'histoire, *Mentalités = Mentalités*, vol. 2, N° 2, 1-11.
- MICHAUX A., Ed. 1996, *Le Roman de Venise : voyage à Venise à travers les plus beaux textes de la littérature*. A. Michel, Paris, 400 p.

- MUCHEMBLED R., 1992, Mentalités : pavane pour une revue défunte, *Ethnologie française*, 2, XXII, 185-186.
- REATO D., 1991, *Histoire du carnaval de Venise*. Oréa, Bordeaux, 114 p.
- PATLAGEAN E., 1988, L'Histoire de l'imaginaire, in : Le Goff J. Dir, *La Nouvelle histoire*, Ed. Complexe (coll. Historiques, 47), Bruxelles, pp. 307-334.
- PIEPER J., 1992, Venedig = Venise = Venice, *Anthos*, 1, 1992, 26-31.
- ROITER F., PARISE G., 1979, *Lagune de Venise*. Ed. Mengès, S. l., non paginé.
- SALVADORI A., 1996, Venise : guide de l'architecture. Canal (coll. *Les Guides Caznal*), Paris, 153 p.
- TRISTAN F., 1984, *Venise. Champ Vallon* (coll. des villes, 7), Seyssel, 105 p.

FILMOGRAPHIE

1. « Panoramic view of Venice » (1897, Grande-Bretagne, British Mutoscope and Biograph, American Mutoscope company)
2. « Panorama city of Venice » (1902, 75 pieds, États-Unis)
3. « Feeding pigeons in front of Saint Mark's cathedral, Venice, Italy » (1903, 60 pieds, États-Unis, Edison company, C. Abadie)
4. « The Grand canal » (1903, 150 pieds, États-Unis/Grande-Bretagne, American Mutoscope and Biograph)
5. « Glimpses of Venice » (1903, 130 pieds, États-Unis, Edison company)
6. « Venetian troupe » (1903, États-Unis)
7. « Feeding pigeons in the streets of Venice » (1903, 50 pieds, États-Unis, Selig Polyscope)
8. « Les Pigeons, place Saint Marc, Venise » (1903, 80 pieds, Société des Établissements Gaumont, Georges Méliès)
9. « Tour in Italy » (1904, 787 pieds, États-Unis/France, Pathé frères, Eduison company, Kleine Optical)
10. « Le Miroir de Venise », ou « Une Méaventure de Shylock » (1905, 215 pieds, France, George Méliès)
11. « Carnival at Venice » (1907, France/Grande-Bretagne, Urban-Eclipse, Kleine Optical company)
12. « Un Drame à Venise » (1907, 590 pieds, France, Pathé frères, Ferdinand Zecca)
13. « Venetian baker », ou « Drama of justice » (1907, 765 pieds, Italie, Società italiana cines)
14. « The Merchant of Venice » (1908, 180 pieds, États-Unis, Vitagraph company of America)
15. « The Gondolier's daughter » (1908, États-Unis)
16. « Panorama di Venezia » (1908, 427 pieds, Italie, Società anonima Ambrosio, Kleine Optical company, Giovanni Vitrotti)
17. « Venise du Nord » (1908, 606 pieds, France, Pathé frères)
18. « Jealousy » (1908, États-Unis, William V. Ranous)
19. « Venice of the lagoon » (1908, 334 pieds, Italie, Kleine Optical company, Carlo Rossi)
20. « A Trip on the Venetian canals » (1908, France/Grande-Bretagne, Kleine Optical company, Urban-Eclipse)
21. « Le Grand canal » (1909, 410 pieds, France, Pathé frères)
22. « Venise » (1910, 295 pieds, France, Pathé frères)
23. « Venetian isles » (1910, 263 pieds, France/Grande-Bretagne, Urban Eclipse, Kleine Optical company)
24. « Il Mistero del Ponte dei Suspiri » (1910, 908 pieds, Italie, Itala films)
25. « La Gondola nera » (1910, 550 pieds, Italie)
26. « Othello » (1910, Italie, Film d'arte italiana, Pathé Frères, G. Lo Lavio)
27. « Frou frou » (1914, 4 bobines, États-Unis, Lloyd F. Lonergan)

28. « The Soul of Venice » (1914, 950 pieds, États-Unis, Vitagraph company of America)
29. « The Merchant ov Venice » (1914, 4 bobines, États-Unis, Phillips Smalley, Lois Weber)
30. « Called back » (1914, 4 bobines, États-Unis, Otis Turner)
31. « The Lure of the mask » (1915, 4 bobines, États-Unis, Thomas Ricketts)
32. « The Italian » (1915, 5-6 bobines, États-Unis, Reginald Barker)
33. « A Society exile » (1919, 6 bobines, États-Unis, George Fitzmaurice)
34. « Puppets of fate » (1921, 35 minutes, États-Unis, Dallas M. Fitzgerald)
35. « Der Müde Tod » (Les Trois lumières, 2311 mètres, 1921, Allemagne, Fritz Lang)
36. « Three weeks » (1924, 35 minutes, Alan Crosland)
37. « Venetian lovers » (1925, W. Niehbur, F. A. Tilley)
38. « The Far cry » (1926, 35 minutes, États-Unis, Silvano Balboni)
39. « Casanova » (1927, France, Alexandre Volkoff)
40. « Honeymoon hate » (1927, 35 minutes, États-Unis, Luther reed)
41. « The Magic garden » (1927, 35 minutes, États-Unis, J. Leo Meehan)
42. « Venus of Venice » (1927, 35 minutes, États-Unis, Marshall Neilan)
43. « Il Carnevale di Venezia » (1927, Mario Almirante)
44. « The Magnificent flirt » (1928, 35 minutes, États-Unis, Harry D'Abbadie D'Arrast)
45. « Love and the devil » (1929, 35 minutes, États-Unis, Alexander Korda)
46. « The Marriage playground » (1929, 35 minutes, États-Unis, Lothar Mendes)
47. « Venice » (1930, 35 minutes, États-Unis, Aucune autre précision)
48. « Oh! Sailor, behave » (1930, 35 minutes, États-Unis, Archie Mayo)
49. « The Big pond » (1930, 8 bobines, États-Unis, Hobart Henley)
50. « La Grande mare » (1930, 8 bobines, États-Unis, version française de « The Big pond », Hobart Henley)
51. « Nuits de Venise » (1931, 75 minutes, France, Robert Wiene, Pierre Billon)
52. « Carnival » (Carnaval, 1931, États-Unis, Herbert Wilcox)
53. « Goldie » (1931, 6 bobines, États-Unis, Benjamin Stoloff)
54. « La Ley del harem » (1931, 77 minutes, États-Unis, en espagnol, Lewis Seiler)
55. « El Principe gondolero » (1931, 79 minutes, États-Unis, en espagnol, Lewis Seiler)
56. « Tonight or never » (1931, 82 minutes, États-Unis, Mervyn Le Roy)
57. « Cock of the air » (1932, 74 ou 80 minutes, États-Unis, Tom Buckingham)
58. « This is the night » (1932, 78 ou 80 minutes, États-Unis, Frank Tuttle)
59. « Trouble in paradise » (1932, 81 minutes, États-Unis, Ernst Lubitsch)
60. « The Throne of the gods » (1933, 55 minutes, documentaire, États-Unis, Charles Duvanel, Ulrich Wieland)
61. « Venise » (1930, 4 bobines, documentaire, États-Unis)
62. « Trouble in paradise » (Haute pègre, 1932, 83 minutes, États-Unis, Ernst Lubitsch)
63. « This is the night » (La Belle nuit, 1932, 80 minutes, États-Unis, Frank Tuttle)
64. « Yo, tu, ella » (1933, 8 bobines, États-Unis, en espagnol, John Reinhardt)
65. « Anna Karenina » (1935, 90 ou 95 minutes, États-Unis, Clarence Brown)
66. « Pennies from heaven » (1936, 80, 81 ou 83 minutes, États-Unis, Norman Z. Mac Leod)
67. « Venus makes trouble » (1937, 56 ou 58 minutes, États-Unis, Gordon Wiles)
68. « A Venise, une nuit » (1937, 86 minutes, France, Christian-Jaque)
69. « Bluebeard's eight wife » (La Huitième femme de Barbe-Bleue, 1938, États-Unis, 87 minutes, Ernst Lubitsch)
70. « The Adventures of Marco Polo » (Les Aventures de Marco Polo, 1938, 100 minutes, États-Unis, Archie Mayo)
71. « Le Train pour Venise » (1938, 95 minutes, France, André Berthomieu)
72. « Volpone » (1940, France, 93 minutes, Maurice Tourneur)
73. « The Jewish melody » (1940, 89 minutes, États-Unis, en yiddish, Josef Seiden)

74. « Munchhausen » (Les Fantastiques aventures du baron de Munchhausen, 1943, 100 minutes, Allemagne, Josef Von Baky)
75. « Amanti in fuga » (Amants en fuite, 1946, 95 minutes, Italie, Giacomo Gentilomo)
76. « Anna Karenina » (1948, 125 minutes, Grande-Bretagne, Julien Duvivier)
77. « The Thief of Venice » (Le Voleur de Venise, 1951, 100 minutes, Italie, John Brahm)
78. « Le Marchand de Venise » (1952, France, Pierre Billon)
79. « Othello » (1952, États-Unis/Maroc, Orson Welles)
80. « L'Appel du destin » (1952, 100 minutes, France, Georges Lacombe)
81. « The Assassin » ou « The Venetian bird » (1953, Grande-Bretagne, Ralph Thomas)
82. « Senso » (1954, Italie, Luchino Visconti)
83. « Summertime » (Vacances à Venise, 1955, 99 minutes, États-Unis/Italie, David Lean)
84. « Sissi, die junge Kaiserin » (Sissi face à son destin, 1956, Autriche, 110 minutes, Ernst Marischka)
85. « Venezia, la luna e tu » (Venise, la lune et toi, 1958, 87 minutes, Italie/France, Dino Risi)
86. « Les Noces vénitiennes » (1958, 90 minutes, France, Alberto Cavalcanti)
87. « The Honeymoon machine » (Branle-bas au casino, 1961, États-Unis, Richard Thorpe)
88. « Le Crime ne paie pas » (1961, 135 minutes, France, Gérard Oury)
89. « Venetsiansky Mavr » (1961, URSS, Vakhtang Chabukiani)
90. « From Russia with love » (Bons baisers de Russie, 1963, Grande-Bretagne, Terence Young)
91. « Loca juventud » (Le Petit gondolier, 1963, 95 minutes, Espagne, Manuel Mur Otti)
92. « Il Fornaretto di Venezia » (Le Procès des Doges, 1964, 100 minutes, France/Italie, Duccio Tessari)
93. « Voir Venise et crever » (1964, 90 minutes, France/Italie/Allemagne fédérale, André Versini)
94. « Tonio Kroeger » (1964, 90 minutes, Allemagne fédérale, Rolf Thiele)
95. « Il Terrorista » (Le Terroriste, 1964, 105 minutes, Gianfranco Di Bosio)
96. « Il Boia di Venezia » (Le Bourreau de Venise, 1964, 90 minutes, Italie, Luigi Capuano)
97. « I Piombi di Venezia » (La Vengeance du Doge, 1965, 90 minutes, Italie, Pino Mercanti)
98. « Othello » (1965, 166 minutes, Grande-Bretagne, Stuart Burge)
99. « Il Ponte dei sospiri » (Le Pont des soupirs, 1965, 100 minutes, Italie, Piero Pierotti)
100. « The Venetian affair » (Minuit sur le grand canal, 1966, États-Unis, Jerry Thorpe)
101. « Il Mostro di Venezia » (Le Monstre de Venise, 1966, 85 minutes, Italie, Dino Tavella)
102. « The Honey pot » (Guépier pour trois abeilles, 1967, 150 ou 131 minutes, États-Unis, Joseph L. Manckiewicz)
103. « Venetian affair » (Minuit sur le grand canal, 1967, 92 minutes, États-Unis, Jerry Thorpe)
104. « Infanzia, vocazione e prime esperienze de Giacomo Casanova veneziano » (Casanova, un adolescent à Venise, 1969, 110 minutes, Italie, Luigi Comencini)
105. « Anonimo veneziano » (L'Adieu à Venise, 1970, 90 minutes, Italie, Enrico Maria Salerno)
106. « Morte a Venezia » (Mort à Venise, 1971, 130 minutes, Italie/France, Luchino Visconti)
107. « Anonimo veneziano » (L'Adieu à Venise, 1971, 90 minutes, Italie, Enrico Maria Salerno)
108. « Io non vedo tu non parli lui non sente » (1971, 106 minutes, Italie, Mario Camerini)
109. « La Vittima designata » (La Victime désignée, 1971, 105 minutes, Italie, Maurizio Lucidi)
110. « Chi l'ha vista morire? » (1972, 97 minutes, Italie/Allemagne fédérale, Aldo Lado)
111. « Don't look now » (Ne vous retournez pas, 1973, 112 minutes, Grande-Bretagne, Nicholas Roeg)
112. « Il Viaggio » (Le Voyage, 1974, 105 minutes, Italie/France, Vittorio de Sica)
113. « Der Letzte Schrei » (Le Dernier cri, 1975, 96 minutes, Allemagne fédérale, Robert Van Ackeren)
114. « Telefoni bianchi » (La Carrière d'une femme de chambre, 1975, 116 minutes, Italie, Dino Risi)
115. « Journal de voyage avec André Malraux : à la recherche des arts du monde entier. L'irréel, promenades imaginaires dans Venise » (1976, France, Jean-Marie Drot)
116. « Il Casanova di Federico Fellini » (Le Casanova de Fellini, 1976, 150 minutes, Italie, Federico Fellini)

117. « Culastrisce nobile veneziano » (1976, 100 minutes, Italie, Flavio Mogherini)
118. « Un Sussurro nel buio » (1976, 100 minutes, Italie, Marcello Aliprandi)
119. « Casanova and company » (Treize femmes pour Casanova, 1976, 100 minutes, nationalité indéterminée, Franz Antel)
120. « Anima persa » (Ames perdues, 1976, 102 minutes, Italie, Dino Risi)
121. « L'Homme pressé » (1977, 90 minutes, France, Edouard Molinaro)
122. « Don Giovanni » (1978, 184 minutes, France/Italie/Allemagne fédérale, Joseph Losey)
123. « Dimenticare Venezia » (Oublier Venise, 1979, 108 minutes, Italie/France, Franco Brusati)
124. « A Little romance » (I Love you je t'aime, 1979, 108 minutes, États-Unis, George Roy Hill)
125. « Le Guignolo » (1980, 110 minutes, France, Georges Lautner)
126. « Peccati a Venezia » (1980, 93 minutes, Italie, Amasi Damiani)
127. « Le Cadeau » (1981, France/Italie, 108 minutes, Michel Lang)
128. « Venise en hiver » (1982, téléfilm d'après l'œuvre d'Emmanuel Roblès, 2 épisodes, 90 et 90 minutes, France/Belgique, Jacques Doniol-Volcroze)
129. « Identificazione di una donna » (Identification d'une femme, 1982, 125 minutes, France/Italie, Michelangelo Antonioni)
130. « Le Lion de Saint-Marc » (1983, 17 minutes, France, Jean-Luc Blanchet)
131. « La Venexiana » (La Vénitienne, Italie, 1986, Mauro Bolognini)
132. « L'Ange gardien » (1986, Yougoslavie, Goran Paskaljevic)
133. « Nosferatu à Venise » (1987, 92 minutes, Italie, Augusto Caminito)
134. « Rouge Venise » (1988, 140 minutes, France/Italie, Etienne Périer)
135. « Désir » (1988, 95 minutes, Italie, Michael Cardoso)
136. « Dom za vesange » (Le Temps des gitans, 1988, Yougoslavie, Emir Kusturica)
137. « Désir » (1988, Michael Cardoso)
138. « Torrents of springs » (Les Eaux printanières, 1988, Italie/France, Jerzy Skolimowski)
139. « La Legenda del santo bevitore » (La Légende du saint buveur, 1988, 120 minutes, Italie, Ermanno Olmi)
140. « Indiana Jones and the Last crusade » (Indiana Jones et la dernière croisade, 1989, États-Unis, 125 minutes, Steven Spielberg)
141. « Venise en analyse » (1990, 65 minutes, documentaire, France, Jean-Claude Longin, Henri Chapier)
142. « Caccia alla vedova » (Le Diable à quatre, 1990, 82 minutes, France/Italie, Giorgio Ferrara)
143. « The Comfort of strangers » (Etrange séduction, 1990, 100 minutes, États-Unis, Paul Schrader)
144. « Jusqu'au bout du monde », ou « Bis ans Ende der Welt », ou « Until the end of the world » (1991, 179 minutes, Wim Wenders)
145. « Venise » (1991, 45 minutes, documentaire, Belgique, Albert Belge de Villeroix)
146. « Le Retour de Casanova » (1991, 98 minutes, France, Edouard Niermans)
147. « Blame it on the bellboy » (Méli-mélo à Venise, 1991, 78 minutes, États-Unis/Grande-Bretagne, Mark Herman)
148. « Thalassa. Jours de Venise » (1992, 30 minutes, France, documentaire, Lise Blanchet, Denis Bassompierre)
149. « Filles de Venise » (1992, 30 minutes, documentaire, France, Lise Blanchet, Denis Bassompierre)
150. « Venice, Venice » (1993, 104 minutes, États-Unis, Henry Jaglom)
151. « L'Archipel Carpaccio » (1994, 50 minutes, documentaire, France, Michel Serres, Pierre Samson)
152. « Everybody says I love you » (Tout le monde dit « I love you », 101 minutes, 1995, Woody Allen)
153. « Othello » (1995, 100 minutes, États-Unis, Oliver Parker)
154. « Venise » (1996, documentaire, collection « Archimède », Arte, 15 minutes, France/Allemagne, Gero von Boehm)
155. « Embarquement porte N° 1 : Venise » (1996, documentaire, France, Jean-Marc Leblon)
156. « Canal Grande » (1996, documentaire, Allemagne, 110 minutes, Ebbo Demant)

157. « Venise possible » (1996, 45 minutes, documentaire, France/Italie, Camillo Di Biase, Marie-Hélène Blanchet)
158. « Un Amour de sorcière » (1997, 102 minutes, France, René Manzor)
159. « Festival » (1996, Italie, Pupi Avati)
160. « Anna Oz » (1996, 98 minutes, France, Eric Rochant)
161. « Les Treize vies de Corto Maltese » (1996, documentaire, France, 55 minutes, Jean-Claude Lubtchansky)
162. « Venedig um 1500 gesehen von Vittore Carpaccio. Erster Teil, Türken, Pest und Klosterleben » (L'Histoire vue par la peinture. Venise vers 1500 vue par Vittore Carpaccio. 1/3, Des Turcs, de la peste et de la vie monastique, 1997, Allemagne, Rainer Hagen)