1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

73 | 2014

Varia

È realismo [C'est du réalisme ! Sur *Senso* de Visconti]

Guido Aristarco, "È realismo"

Guido Aristarco

Traducteur : Delphine Wehrli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4837>

DOI : 10.4000/1895.4837

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 140-153

ISBN : 978-2-37029-073-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Guido Aristarco, « È realismo [C'est du réalisme ! Sur *Senso* de Visconti] », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2017, consulté le 23 septembre 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4837> ; DOI : 10.4000/1895.4837

Senso (Luchino Visconti, 1954). Coll. Cinémathèque française.

È realismo [C'est du réalisme ! Sur *Senso* de Visconti]

Par Guido Aristarco

Nous devons dire d'emblée que dans cette polémique sur *Senso* et le réalisme (et le néo-réalisme), il n'y a pas de sonneurs de clairon, de cavatines¹, ni de « do » plus ou moins puissants, et non plus de 25 juillet et de 8 septembre cinématographiques. Il s'agit beaucoup plus simplement du désir de clarifier – sur la base de certains textes – le problème du réalisme dans le film. Nous ne nous arrêtons pas par conséquent sur le fait que *Cinema Nuovo* aurait entonné sa cavatine sur le puissant do de l'ami Salinari² : les dates – à part l'adjectif discutable³ – constituent un témoignage certain. Notre bataille pour *Senso* et le réalisme s'insère plutôt dans une unique et grande bataille. Nous pourrions aussi ajouter qu'il ne nous semble pas utile, ni opportun, de se référer à certains lieux communs du conformisme et de mettre au même niveau la droite et la gauche, ou mieux les catholiques, Salinari et nous, de même qu'on veut donner une même image négative des fascistes et des socialistes. La bataille continue donc – et il est nécessaire qu'elle continue – sans sonneries de clairon, ni de la part de Salinari, ni de celle de *Cinema Nuovo*.

Cinema Nuovo n'a jamais soutenu, de toute façon, que le « néo-réalisme est mort ». Qu'il soit mort, c'est ce que cherchent à soutenir, et en vérité avec de faibles résultats, les catholiques et les représentants de l'Italie officielle, et ceux qui, par intérêt de diverses natures, sont respectueux de cette officialité (voir les récentes déclarations de Ponti et De Laurentiis à propos de *Guerre et paix*). Dans son éditorial « Dal neorealismo al realismo »⁴, *Cinema Nuovo* écrivait

nous ne voudrions pas que dans une époque de mauvaise foi comme la nôtre, certains soient incités à se méprendre, à dire par exemple que nous désavouons le néo-réalisme en soi : le néo-réalisme de De Sica et

1. « Sorte d'air, d'ordinaire assez court, que l'on ne répète pas et qui se rencontre souvent dans un récitatif obligé » (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*).

2. Cf. défense du roman *Metello* de Pratolini (Carlo Salinari, *Il Contemporaneo*, n° 7, 12 février 1955, p. 1). Salinari reprendra ses théories dans *La questione del realismo* (Florence, Parenti, 1959 ; désormais dans *Preludio e fine del realismo in Italia*, Naples, Morano, 1967).

3. Cf. « 25 juillet et 8 septembre cinématographiques », voir à ce sujet, Gianni Puccini, « Il 25 luglio del cinema italiano » (*Cinema nuovo*, n° 24, 1^{er} décembre 1953). Ces deux dates sont historiques en Italie : le 25 juillet 1943, Mussolini est arrêté et les pouvoirs militaires retournent au roi. Le 8 septembre 1943, le Commandant en chef des Forces Alliées, Dwight D. Eisenhower, puis le chef du gouvernement italien, Pietro Badoglio, proclament officiellement l'armistice. La fuite des chefs de l'armée, du roi Vittorio Emanuele III et de Pietro Badoglio, et la confusion que cela engendra, eut pour conséquence une interprétation erronée des clauses de l'armistice : beaucoup crurent en fait pour la deuxième fois à la proclamation de la fin de la guerre. Cette situation est ici comparée à la proclamation par certains de la fin du néo-réalisme.

4. Cf. « Dal neorealismo al realismo », *Cinema Nuovo*, n° 53, 25 février 1955, p. 127 (cité désormais d'après *Antologia di Cinema Nuovo*, *op. cit.*, p. 859).

Zavattini, du premier Rossellini, ou celui, différent, d'un Antonioni, a donné les fruits que nous connaissons tous, et que l'on nous reconnaît à l'étranger; et cette phase de notre cinéma, loin d'être épuisée, donnera sans aucun doute d'autres chefs-d'œuvre, permettra d'autres expériences positives. Nous savons que les théories du soi-disant flux unique sont illusoires, abstraites et fausses.⁵

Après cette clarification, il nous semblait et il nous semble rigoureux de souligner que *Senso* marque, comme déjà *La terra trema*, une phase de développement du néo-réalisme, le passage de la chronique à l'histoire (et l'histoire dans l'acception qu'on lui a donnée à maintes reprises)⁶: quoi qu'il en soit, celui-ci porte les signes et les éléments de ce développement ou de cette tendance; on pourra se demander, au besoin, si le film s'arrête aux signes ou s'il va au-delà (comme nous le croyons), s'il y a peu ou beaucoup d'éléments de passage. En effet, il y a non seulement les réalistes avec les adjectifs, mais il y a aussi différents degrés de réalisme, comme il y a différents degrés de réalité (la réalité en tant qu'elle est perçue), que les réalisateurs peuvent découvrir selon leur propre tendance et capacité d'approfondissement. *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Umberto D.*, qui avaient en commun un esprit nouveau né de la Résistance, étaient des « chroniques » – et quelles chroniques ! – cueillies sur le vif de l'existence quotidienne; mais ces films restent tels quels, avec leurs très grandes valeurs artistiques, morales et politiques. En revanche, *La terra trema* n'était déjà plus une chronique, au sens déjà défini – devenue art; on percevait dans ce film une première phase de développement et de passage du néo-réalisme au réalisme, de la chronique à l'histoire. Déjà alors, Visconti tendait à un degré de réalité différent, il aspirait à un approfondissement supplémentaire de l'existence quotidienne. Il n'en restait pas aux phénomènes mais il en recherchait les causes, l'essence; et, comme nous le verrons, il effectuait cet approfondissement en s'inspirant aussi de Verga, aux grandes constructions narratives du XIX^e siècle.

Il est évident qu'on ne peut pas dire que les films de Rossellini (*Roma città aperta*, *Paisà* et aussi *Germania anno zero*) ou les films de De Sica et Zavattini, le « documentarisme », en général, dont parle Chiarini, manquent d'éléments critiques. Ces derniers sont dans la même position assumée par les

5. Dans la vision historiciste d'Aristarco, le phénomène du néo-réalisme n'est pas à accueillir ou à repousser en bloc, comme une unité indifférenciée, comme un courant à flux unique, mais dans la distinction interne de son déroulement, de ses phases. La richesse de sens du néo-réalisme se développe de manière complète, selon Aristarco, seulement dans la décomposition de ce courant en moments, et plus précisément dans un dédoublement de moments successifs (lié l'un à l'autre); l'objectivisme et le réalisme critique, au lieu d'absorber en eux l'extension intégrale de tout le mouvement (comme pour Chiarini d'un côté, et pour Barbaro et Della Volpe pour le côté opposé), sont chacun une étape, un aspect particulier d'une dialectique en développement, à partir de laquelle le nouveau cinéma italien tend à dépasser sa phase d'émergence pour s'élever à une phase supérieure.

6. Le terme « cronaca » est rendu en français par « fait divers », « chronique du quotidien », ou simplement comme « chronique » dans le sens de « narration historique »; quant à « storia », ce sont les événements historiques. (Cf. Francis Vanoye: « [La chronique] est contemporaine, très ancrée dans des circonstances historiques, presque à des états d'urgence. On la voit se développer à certaines époques bien particulières, en certains pays, en général au lendemain de périodes traumatisantes ou répressives, alors que la liberté d'expression reprend quelques droits: en Italie, après la guerre, en Tchécoslovaquie dans les années 1960 [...]. », F. Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991, p. 74).

La terra trema (Luchino Visconti, 1948). Coll. Cinémathèque française.

auteurs, dans le même choix des sujets, mais ils constituent une critique relative, limitée, par rapport à la critique davantage efficace, et plus étendue, de *La terra trema*. Voilà pourquoi, par exemple, si la solitude dramatique d'Umberto Domenico Ferrari – la documentation, la dénonciation de cette solitude – exprime une attitude envers la société, celle-ci ne s'articule pas mais s'arrête à une condamnation générale, sans un approfondissement qui aurait rendu cette solitude plus vivante et plus dramatique, parce que c'est justement en elle qu'on aurait pu découvrir les côtés négatifs du protagoniste, son incapacité à communiquer et pour quelles raisons.

Comment Visconti est-il parvenu aux résultats de *La terra trema* ? Comment a-t-il pu saisir mieux que d'autres, dans le contexte en question, cette Italie avec ses misères, ses douleurs, ses injustices, ses grandeurs ? Il agit effectivement sur les faits, cueillis sur le vif de l'existence quotidienne, mais il se revendique en même temps des classiques qu'il interprète en tant que contemporain vivant dans les problèmes d'aujourd'hui. Autrement dit, en ayant la conscience du présent mais aussi du passé, en adoptant une attitude envers l'art et la vie semblable à celle des grands narrateurs du XIX^e siècle en leur temps. Il n'est pas nouveau que l'étude des classiques de la littérature – de Zola à Balzac, de Walter Scott à Tolstoï, de Flaubert à Verga – ait été utile pour approfondir le problème du réalisme dans l'art ; et ce n'est pas par hasard que Marx et Engels virent justement en Balzac, plus qu'en Shakespeare, cette

La terra trema (Luchino Visconti, 1948). Coll. Cinémathèque française.

tendance réaliste qui correspondait le mieux à leur esthétique. Et l'étude comparative de Zola et Balzac (et Tolstoï), dans leur manière de faire et de concevoir, dans leur méthode de représentation artistique – étude faite avec une finesse admirable par Lukács⁷ – permet sans aucun doute d'éclairer les termes « chronique » et « histoire », et le problème du réalisme dans l'art.

Décrire ou narrer ? Observer ou participer ? Pour distinguer nettement les deux méthodes, Lukács oppose un témoignage de Goethe à un autre de Zola sur les rapports entre observation et création artistique⁸.

7. Note de l'édition originale : György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Turin, Einaudi, 1953. Dans l'édition de 1964 [5^e], le chapitre « Narrare o descrivere ? Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo » (1936) se trouve aux pp. 269-323 et dans sa version française, « Raconter ou décrire. Contribution à la discussion sur le naturalisme et le formalisme », dans G. Lukács, *Problèmes du réalisme*, Paris, L'Arche, 1975 [1971], pp. 130-175.

8. Voir ensuite, György Lukács, « Lettre à Aristarco de Budapest, 5 décembre 1961 » où il dit avoir lu son article dans *les Lettres françaises sur la Dolce vita* (G. Aristarco, « Devant le dernier film de Fellini », *les Lettres françaises*, n° 814, 1960. Aristarco se réfère à la distinction entre « narrer » et « décrire », proposée par Lukács dans *Il marxismo e la critica letteraria*). Aristarco reprendra, par ailleurs, une partie des notions explicitées dans cet article dans « Il magistero di Lukács nella nostra esperienza critica », *Cinema Nuovo*, n° 140, juillet-août 1959, p. 311.

Moi – dit Goethe – je n'ai jamais observé la nature au nom de la poésie. Mais parce que, jeune, je dessinais des paysages et que plus tard j'ai fait des recherches scientifiques, je me suis trouvé poussé vers une observation exacte et constante des objets naturels ; c'est ainsi que j'ai appris à connaître la nature par cœur jusqu'en ses moindres détails. C'est pourquoi ce dont j'ai besoin en tant que poète s'offre à moi ; c'est pourquoi aussi je manque difficilement à la vérité.⁹

Zola aussi s'exprime de manière très claire sur la manière dont il approche un objet en tant qu'écrivain :

Un de nos romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le monde des théâtres. Il part de cette idée générale, sans avoir encore un fait ni un personnage. Son premier soin sera de rassembler dans des notes tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre. Il a connu tel acteur, il a assisté à telle scène. Puis, il se mettra en campagne, il fera causer les hommes les mieux renseignés sur la matière, il collectionnera les mots, les histoires, les portraits. Ce n'est pas tout : il ira ensuite aux documents écrits, lisant tout ce qui peut lui être utile. Enfin, il visitera les lieux, vivra quelques jours dans un théâtre pour en connaître les moindres recoins, passera ses soirées dans une loge d'actrice, s'imprénera le plus possible de l'air ambiant. Et, une fois les documents complétés, son roman, comme je l'ai dit, s'établira de lui-même. Le romancier n'aura qu'à distribuer logiquement les faits. L'intérêt n'est plus dans l'étrangeté de cette histoire ; au contraire, plus elle sera lourde et générale, plus elle deviendra typique.¹⁰

Ces deux styles et positions, totalement différents face à la réalité, sont assez symptomatiques pour apercevoir les références plus ou moins directes avec les styles et les attitudes de notre meilleur cinéma d'après-guerre. La description, observe Lukács, rend tout chose présente : on décrit ce qu'on voit, et la présence spatiale confère aux hommes et aux choses une présence temporelle aussi, c'est pourquoi on ne connaît que le « comment » des événements et non leur pourquoi, les raisons qui les ont déterminés : on aperçoit le phénomène « fait » – qui s'est passé – non pourquoi il s'est passé. Les problèmes sociaux qui émergent de l'observation et donc de la description sont donnés comme des résultats : le directeur du théâtre dans *Nana* de Zola répète sans cesse quand on lui parle de son théâtre : « Dites mon bordel » ; alors que Balzac, qui narre et ne décrit pas (ou mieux, qui narre plus qu'il ne décrit), représente la manière dont le théâtre se prostitue et en indique les causes et les raisons : il conjugue ensemble le présent et le passé.

Zola observe et décrit. Balzac (et Tolstoï, Walter Scott, etc.) participe et narre. Non pas que Visconti renonce – dans *La terra trema* comme dans *Senso* – à décrire, comme du reste on ne peut

9. Johann W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 1833 [*Maximes et pensées*, Mondeville, André Silvaire, 1992, p. 88].

10. György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, op. cit., p. 280 ; Aristarco ne cite cependant pas ses sources. Voir aussi, G. Lukács, *Balzac et le réalisme français*, Paris, La Découverte, 1999, p. 98. La catégorie du *typique*, concept élaboré par Engels, est repris dans les théories de Lukács et semble trouver ici, pour Aristarco, son point d'application. Le typique n'est pas le « héros positif ». Il implique, dans tous les cas, la présence en l'homme d'une problématique et de contradictions.

Senso (Luchino Visconti, 1954). Coll. Cinémathèque française.

pas dire qu'un De Sica et un Zavattini décrivent uniquement et ne narrent pas également. Dans Visconti, comme dans Zola – plus particulièrement dans le Visconti de certaines mises en scènes théâtrales –, on trouve l'hypertrophie du détail naturaliste, une observation monographique complaisante, un inventaire intégral des objets (le Visconti encore lié au naturalisme, surtout dans *Ossessione*, tient à cela). Le « phénomène pur » de la narration ou de la description, n'existe pas : tout comme le flux unique n'existe pas. Il existe la tendance majeure ou mineure (et la capacité) à narrer ou à décrire. Dans le contraste entre participer et observer, entre narrer et décrire, la description est considérée par Visconti – plus que par d'autres – en prenant en compte les indications d'un Balzac, comme un moment parmi les autres : à côté de ce dernier, il sent l'importance majeure qu'assume l'élément narratif et dramatique, c'est pourquoi la restitution du milieu et des personnages ne se limite pas à la description, mais la mise en mouvement du milieu et des personnages se fait au moyen d'une dialectique plus approfondie.

C'est ainsi que naît l'exigence de l'intrigue et il n'est pas important que ce soit sur le modèle de la grande « narrativa » (mais en tout cas pas de la « narrativa » documentaire)¹¹. Il est très dangereux de

11. Le terme italien « narrativa » n'a pas d'équivalent direct en français ; il se traduit habituellement par « genre narratif ».

regarder de haut, même dans le cinéma, cette intrigue que Gorki (et Poudovkine) ressentit comme nécessaire pour exprimer la révolte dans *Mat' (la Mère)*¹². La présence de l'intrigue (comme la comprenait Gorki, Balzac ou Scott) et donc du personnage, donne aux hommes – au cinéma également – une physionomie et un profil plus approfondis et humains; elle donne la possibilité au réalisateur créateur de concentrer le rapport de dépendance qui unit et lie la vie aux phénomènes sociaux.

Luigi Chiarini affirme, polémiquant avec Salinari et *Cinema Nuovo*, que les problèmes de la littérature ne sont pas ceux du film et qu'«il faut plutôt dire que le beau roman de Pratolini semble aussi avoir subi l'influence du néo-réalisme cinématographique». À part la contradiction plus ou moins apparente (et le doute, en suivant les principes de Chiarini, quant à la «pureté» littéraire de *Metello*¹³), il nous semble que le problème du réalisme dans l'art est un seul grand problème. Un problème commun à la littérature et aux indications qu'elle offre (si elles s'avèrent aussi pertinentes que le suggère l'essai de Lukács). On peut ou plutôt on doit y puiser comme le Visconti de *Senso* et de *La terra trema* y a justement puisé.

À partir de ces problèmes et de ces indications, la critique pourrait aussi en tirer un grand bénéfice et expliquer, par exemple, pourquoi le «bozzettismo»¹⁴ affleure dans certains chefs-d'œuvre de notre néo-réalisme et pourquoi on peut trouver, par contre, chez Visconti, des personnages qui ne sont qu'ébauchés ou inachevés (comme le clandestin dans *La terra trema*, la gouvernante Laura et Usoni dans *Senso*), mais ce ne sont pas des figures «bozzettistiche». La description, la prédominance de la description sur la narration, finit toujours par dégénérer dans l'esquisse, qui appartient justement à la méthode descriptive. Et c'est quand la méthode descriptive entreprend un nivellement complet que les films ont un caractère spécifiquement épisodique et qu'on identifie la dégénération du néo-réalisme en «bozzettismo», en des détails autonomes (et les titres sont connus de tous)¹⁵.

12. *Mat' (la Mère)*, roman socialement engagé de Gorki publié en 1907, sur lequel Poudovkine se basera pour le scénario du film homonyme, sorti en 1926.

13. Concernant la polémique à plusieurs voix sur ce roman de Pratolini, voir Carlo Muscetta, «*Metello* e la crisi di neorealismo» (*Società*, n° 4, août 1955). Cet essai, qui déclencha de vives réactions, est révélateur du climat de polémiques né autour du livre. Pour une bibliographie à ce sujet, voir: «Per una discussione su *Metello*», *Società*, n° 5, octobre 1955; et ensuite, pour une bibliographie amplifiée, *Belfagor*, n° 1, 1956.

14. Le «bozzettismo» ou «macchiettismo» est la tendance (en écriture ou en peinture) à représenter la réalité à travers des esquisses, des ébauches (ou sketches). Dans le dictionnaire Garzanti français-italien, «bozzettismo» est traduit par «peinture», «littérature de genre». Dans l'adjectif «bozzettistico», il y a l'idée de conventionnel, d'artificiel, peu lié à la réalité effective (voir Paolo Noto, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Turin, Kaplan, 2011).

15. Il s'agit des films du filon «bozzettistico»: la série des *Pane amore e...*, *Poveri ma belli* etc. dont le début fut marqué par *Due soldi di speranza* de Renato Castellani (voir Michel Cassac, *Littérature et cinéma néoréalistes: réalisme, réel et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 117; à propos de *Pane amore e fantasia*: «un film que Lino Micciché, critique et historien du cinéma italien, a qualifié, dans une étude consacrée au cinéma italien des années Cinquante, de *premier des grands succès nés de la dégénération du néoréalisme en bozzettismo*» [notre trad.]. [Lino Micciché, «Dal neorealismo al cinema del centrismo», dans Aa. Vv., *Il cinema italiano degli anni '50*, Giorgio Tinazzi, dir., Venise, Marsilio, 1979, p. 27]).

Senso (Luchino Visconti, 1954). Coll. Cinémathèque française.

Mais la sympathie, l'amour de Visconti pour les classiques, et particulièrement dans le cas présent, pour Balzac, est également à rechercher, croyons-nous, dans une contradiction aussi grande qu'apparente, commune à Visconti et à Balzac : le fait que Visconti, malgré son origine aristocrate, son hérité bourgeois, ne reste pas insensible aux grandes questions du progrès humain. Il ne reste pas indifférent face à elles et prend en revanche une position passionnée et décidée. Au fond Visconti, comme Balzac, est un « grand admirateur de l'aristocratie décadente », et comme Balzac dans son œuvre, il exprime une conception opposée. Malgré cette admiration, « sa satire n'est jamais plus tranchante – comme l'écrivait Engels de Balzac – ni son ironie plus amère que quand il fait précisément agir les aristocrates, ces hommes et ces femmes pour lesquels il ressentait une si profonde sympathie. Alors qu'au contraire, il représente ses adversaires politiques, les républicains révoltés, comme les seuls vrais héros de son temps. »¹⁶ Engels considère comme un des plus grands triomphes du réalisme et l'un des traits les plus grandioses de Balzac « le fait qu'[il] ait été ainsi contraint à agir contre ses propres sympathies de classe et contre ses préjugés politiques, qu'il ait reconnu le caractère irréversible de ses chers aristocrates

16. F. Engels, « Lettre à Miss Harkness » (avril 1888), dans Karl Marx, Friedrich Engels, *Sur l'art et la littérature*, Paris, Éditions sociales, 1954, pp. 317-8. Aristarco fera à nouveau référence à cette même citation dans son *Marx, le cinéma et la critique de film (Études Cinématographiques, n° 88-92, Minard, 1972, pp. 24-26)*. Il ajoute en note : « Notons qu'une certaine critique, surtout cinématographique, souvent n'évite pas de telles erreurs, méconnaissant, par exemple, le caractère *progressiste* de l'œuvre de Verga sous prétexte que ce dernier, politiquement, était réactionnaire. » (voir aussi Georges Pradalié, *Balzac historien*, Paris, Presses universitaires de France, 1955, p. 270).

et qu'il les ait représentés comme des hommes qui ne méritaient pas un sort meilleur, qu'il ait vu les hommes de l'avenir là où il était seul possible de les trouver [...]. »¹⁷

Or il ne s'agit pas là d'un miracle, commente Lukács. Pour eux, la réalité, telle qu'elle est et telle qu'elle leur est révélée dans son essence, après des recherches longues et intenses, passe avant tous leurs désirs les plus chers, les plus intimes, les plus personnels :

Si chez des réalistes aussi éminents que Balzac, Stendhal ou Tolstoï, l'évolution artistique intérieure des situations et personnages qu'ils ont imaginés entre en contradiction avec leurs convictions sacrées, ils n'hésiteront pas un instant à écarter préjugés et convictions et décriront ce qu'ils voient réellement. Cette rigueur à l'égard de leur propre image immédiate et subjective du monde est la plus profonde morale littéraire des grands réalistes, en opposition radicale avec ces petits écrivains qui réussissent pratiquement toujours à mettre leur conception du monde en accord avec la réalité, c'est-à-dire à l'imposer à l'image ainsi déformée et faussée de la réalité.¹⁸

Telle est l'honnêteté que nous pouvons constater et étudier chez Balzac, Cervantès ou Tolstoï, mais aussi chez Visconti, et plus particulièrement dans le Visconti de *Senso*.

Cela se manifeste avec d'autant plus d'intensité et de force dans le personnage de Franz Mahler et, en même temps, dans celui d'Ussoni. Le personnage positif de *Senso*, si on regarde bien, est Ussoni mais aussi Mahler : à travers leur destin se croisent toutes les limites essentielles de l'univers raconté dans le film et tout autour, on peut reconstituer un monde dans sa totalité avec ses contradictions apparentes. Mahler est la réaction, l'ancien monde conscient de sa fin, le personnage qui baisse les bras ; cette conscience, cette capitulation en fait un personnage positif. En Mahler et Ussoni, nous pouvons apercevoir, en dernière analyse, Luchino Visconti¹⁹. Cette identification dialectique et l'honnêteté mentionnée plus haut font participer davantage Visconti à l'histoire qu'il raconte, ce qui rend son dernier film plus réaliste, même face à *La terra trema*, tout en permettant ce passage (ou phase de passage) du néo-réalisme au réalisme. Avec *Senso*, on assiste à la naissance du premier vrai film historique italien : il est formateur dans le sens où il met en avant une première critique, dans le champ cinématographique, du Risorgimento comme conquête royale et non comme mouvement populaire. Le film cherche en effet à faire la lumière sur la minorité de la Maison de Savoie, qui « combattit davantage pour empêcher que le peuple n'intervînt dans la lutte et la fit devenir sociale, que contre les ennemis de l'Unità », sur les raisons qui empêchèrent le peuple de faire à Novare, à Custoza et ailleurs, ce qu'il put et sut faire avec la dernière guerre de Libération (d'où ressort non

17. *Ibid.*, p. 318.

18. La citation se poursuit ainsi : « Les personnages se développent dans une direction, subissent un sort qui leur est prescrit par la dialectique interne de leur existence sociale et psychologique. Celui qui est en mesure de diriger l'évolution de ses propres personnages ne peut pas être un véritable, réaliste, un écrivain important. » (*Balzac et le réalisme français*, *op. cit.*, p. 12 ; citation originale tirée de György Lukács, « Introduzione agli scritti di estetica di Marx et Engels », *Nuovi Argomenti*, n° 1, mars 1953, p. 55 ; voir aussi Rocco Musolino, « Sul caso Balzac », *Marxismo ed estetica in Italia*, Palerme, Riuniti, 1963, pp. 105-125).

19. Sur l'« effet miroir » de Visconti dans ses deux personnages, voir Guido Aristarco, « Senso », *Cinema Nuovo*, *op. cit.*, pp. 157-158.

Senso (Luchino Visconti, 1954). Coll. Cinémathèque française.

seulement le sabotage œuvré contre les volontaires des forces royales, mais également le phénomène du volontariat au lieu de l'insurrection populaire ; d'où également, l'indifférence de la masse des paysans : alors qu'une Nation est en train de naître, ce sont ces mêmes paysans qui, dans *Senso*, continuent plus ou moins tranquillement à battre le blé ; de là, enfin, l'absence dans le film du peuple tout entier – absence déplorée par Barbaro – parce que le Risorgimento fut justement une conquête royale et non populaire)²⁰.

20. Le *Risorgimento* (du verbe « risorgere » – resurgir, signifie « renaissance » ou « résurrection ») est la période de l'histoire de l'Italie qui va de 1848, première guerre d'indépendance, à 1870, date de la fin de l'unification (l'Unità d'Italia). La première phase du Risorgimento (1848-1849) voit se développer différents mouvements révolutionnaires et une guerre contre l'Empire d'Autriche, mais se conclut par un retour au *statu quo*. La deuxième phase (1859-1860) voit s'accélérer le processus d'unification et se termine par la proclamation du Royaume d'Italie le 17 mars 1861. Enfin, l'unification est achevée avec l'annexion de Rome, capitale de l'État de l'Église, le 20 septembre 1870. En 1954, on rediscutait, du côté marxiste et ex-actionniste (courant révisionniste), de l'interprétation canonique de la continuité entre le premier et le deuxième Risorgimento. Dans une perspective historiographique nouvelle face au Risorgimento, Aristarco soutenait qu'un film sur cette période ne pouvait ignorer « la nécessité qu'ait lieu, en Italie, une réforme intellectuelle et morale, liée à la critique du Risorgimento comme "conquête royale" et non pas comme mouvement populaire, critique initiée par Gobetti, Dorso, Gramsci. » (Guido Aristarco, « Pattuglia sperduta », *Cinema Nuovo*, 15 août 1954). Voir entre autres : Piero Gobetti, *Risorgimento senza eroi e altri scritti storici*, Turin, Einaudi, 1976, pp. 145-152 (article de 1921 sur le Risorgimento paru pour la première fois en 1926 dans *Risorgimento senza eroi*). Selon Gobetti, le Risorgimento fut l'œuvre d'une minorité qui renonça à effectuer une profonde révolution sociale et culturelle. De cette « révolution manquée » naquit un État incapable de répondre aux exigences des masses ; Guido

Senso n'est pas un film sur le Risorgimento, mais il fait office d'important exemplaire de suggestions et de réflexions critiques sur le Risorgimento. C'est un roman historique cinématographique – et non pas « un portrait d'une époque » – exactement comme *Guerre et paix* ou *Anna Karénine* sont des romans et non pas des portraits d'une époque. Et de même que la course de chevaux dans *Anna Karénine*, la Custoza du dernier film de Visconti n'est pas un élément accidentel mais le point crucial d'un grand drame (raconté du point de vue du participant) : la bataille marque un tournant dans l'ensemble de l'intrigue et inscrit le rapport dialectique nécessaire entre des personnages et les choses et les événements, à travers lesquels ils agissent et ils souffrent. Ceci est d'autant plus vrai que si nous coupons la bataille de Custoza, le film entier devient inerte ; au contraire, il est possible d'enlever, par exemple, dans *Giulietta e Romeo* de Castellani²¹, le très bel enterrement, étant donné que ce n'est pas un élément essentiel mais accidentel, puisque Castellani décrit et dépeint des cadres mais ne raconte pas, il observe et ne participe pas. La différence entre *Senso* et *Giulietta e Romeo* n'est pas à rechercher dans une différence de qualité ou de goût (bonne dans le premier cas, mauvaise dans le second) ; la comparaison, même dans les termes posés par Chiarini, ne fonctionne pas. Et l'autre comparaison ne fonctionne pas non plus, entre la mort du prêtre dans *Roma città aperta* et la mort de Mahler. Les mondes dans lesquels les deux personnages – celui de Rossellini et celui de Visconti – vivent et auxquels ils appartiennent, sont différents dans le temps et dans l'espace. Mahler devait mourir, parce qu'il appartient justement à un monde qui a eu sa splendeur (et une splendeur extérieure aussi, « décadente »). Un monde dans lequel, dans une splendeur extérieure et décadente, dans un beau cadre (si l'on admet qu'il le soit) avec une distribution harmonieuse et géométrique, ceux qui, inconscients de la fin, se précipitent pour tuer ceux qui sont conscients de la fin. Le « beau cadre » n'atténue pas l'admiration pour le sens profond, dont le photogramme est issu ; il souligne au contraire ce sens, de même que tout ce qui est décadent, calligraphique, littéraire n'appartient pas au film mais aux personnages.

C'est parce qu'il raconte un monde différent de celui de *Roma città aperta* que Visconti se réfère au mélodrame et non pas au « mélo », qu'il cherche et trouve dans Verdi et en même temps dans Bruckner certains éléments de sa méthode de représentation narrative²². Et ceci n'est pas une limite, ou du moins ce n'est pas la limite des films, de *Senso*, comme le manque d'une émotion sentimentale

Dorso, *La Rivoluzione meridionale*, Turin, Einaudi, 1997 [1925] : Dorso, ami de Gobetti, était un méridionaliste éminent, qui consacra une importante étude, alors qu'il était un militant du Partito d'Azione, aux notions de classe politique et de classe dirigeante ; Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 19 sur « Risorgimento italien », Turin, Einaudi, 1975 [1947], p. 2479 : dans la veine politico-culturelle et avec des connotations plus marxistes, s'insère l'analyse révisionniste et anti-apologétique de Gramsci. Il décrit le Risorgimento comme une « révolution passive » subie par les paysans, la classe sociale la plus pauvre de la population. Il réinterprète le Risorgimento italien comme un processus de transformation socio-politique initié en 1789 avec la Révolution française, passivement transposée en Italie, et débuté lors de l'effondrement de l'Ancien Régime.

21. *Giulietta e Romeo* (*Roméo et Juliette*) de Renato Castellani, 1954. Rappelons que l'événement qui ouvrit de longues discussions à ce propos est le fait que le Lion d'Or de la Mostra de Venise 1954 n'ait pas été attribué à Visconti pour *Senso* mais à Castellani pour *Giulietta e Romeo*.

22. Note de l'édition originale : À la sensualité morbide de Bruckner s'oppose la fougue verdienne. C'est justement avec fougue que Visconti déploie au début (théâtre La Fenice et exécution du *Trovatore*) les tendances et les personnages principaux d'un grand drame historique, se plaçant immédiatement au cœur de l'action.

Senso (Luchino Visconti, 1954). Coll. Cinémathèque française.

ne l'est pas non plus (*Guerre et paix*, dans ce sens, est émouvant). Le problème n'est pas – ou n'est pas seulement – celui de substituer « aux personnages de récits passés et conventionnels » le « documentaire ». Cela ne peut non plus se résoudre, comme le voudrait Chiarini, avec la distinction – arbitraire et dangereuse – entre film et spectacle, avec la hiérarchie de valeurs qui s'ensuit : davantage de valeurs artistiques pour le film, moins de valeurs (ou mieux, uniquement ou presque, de la dignité artistique) pour le spectacle. Chiarini sait très bien qu'il n'y a pas de « phénomènes purs », d'autonomies absolues et de strictes limites entre les arts, les langages et les techniques, même entre une œuvre et une autre. L'histoire de l'art est riche d'œuvres « contaminées » non seulement d'évolutions, et l'évolution suppose la « contamination », par exemple, dans le cas du dithyrambe sur la naissance de la tragédie. Avec la distinction de Chiarini, on poserait beaucoup de limites à Chaplin. Croce lui-même tombe dans l'erreur – qu'il corrige avant de mourir – quand il rejeta *I promessi sposi* (*les Fiancés*), ayant relevé « une sorte de fusion » entre poésie et art oratoire²³. Si on veut vraiment faire des distinctions sur le plan des autonomies, qu'on le fasse alors, mais sans hiérarchie de valeurs.

23. Aristarco fait allusion à Croce et à ses partisans, qui finirent par lire les œuvres de poésie de manière trop subjective et souvent erronée. C'est le cas pour Croce : il suffit de penser à son incompréhension envers le décadentisme, à son jugement sur Leopardi, qu'il définit seulement comme « poète de l'idylle », sans penser à toute la culture de Leopardi, à son jugement sur *les Fiancés* (*I promessi sposi*) comme une œuvre oratoire, de propagande ; pourtant la

Quand on souligne, comme le fait Chiarini, l'élément distinctif, spécifique – qu'on considère distinctif et spécifique – entre film et spectacle, et on affirme que le spectacle est ancien (roman, théâtre) et que le film est quelque chose d'entièrement nouveau et de différent, on ne tient pas compte de la « vive dialectique de la lutte entre le nouveau et l'ancien dans les formes multiples de trépas »²⁴ ; on finit toujours, comme dans le cas de *Senso*, par négliger la nouveauté essentielle, historiquement décisive, par ériger en des catégories principales, des caractéristiques extérieures, techniques ou psychologiques. On finit par ignorer et repousser le passé, tout le passé, alors que le nouveau est à rechercher aussi dans ce passé, dans l'attitude (nouvelle) qu'on prend à son égard. De même que revenir à De Santis (ou à Balzac) ne signifie pas pour Gramsci revenir mécaniquement aux concepts que De Santis développa autour de l'art et de la littérature, mais cela signifie prendre une position envers l'art et la vie semblable à celle que prit De Santis en son temps.

En ce moment Visconti – on l'a déjà dit – ne revient pas mécaniquement en arrière, au traditionnel niveau du spectacle, pour opérer « une contradiction ouverte du néo-réalisme : une négation plutôt qu'un développement ou un approfondissement ». Visconti prend une position nouvelle à l'égard du roman du XIX^e et du mélodrame. La conquête d'un nouveau point de vue, depuis lequel regarder le monde, ne s'épuise pas dans le « documentarisme ».

Est-ce que tout ce discours signifie être d'abstraits « contentutistes » ? Être indifférents à la forme et juger le film par le choix de son sujet, l'évaluer sur la base de « modules littéraires (personnages, héros positifs) » et laisser échapper le vrai contenu, nécessairement lié aux modes de la représentation ? Il est évident que le « contentutisme »²⁵ abstrait, étant indifférent à la forme, juge en fonction de la valeur du sujet ; mais il est tout aussi évident qu'on ne peut juger la valeur du sujet indépendamment de la forme (si par sujet on n'entend pas seulement l'intrigue à l'état brut, la simple trame). L'accusation de contentutisme abstrait est une accusation qui peut être facilement renversée : en tous les cas, les contentutistes soi-disant vulgaires sont à préférer aux formalistes abstraits.

Nous ne nous faisons aucune illusion d'avoir rallié Luigi Chiarini à notre position, mais nous sommes convaincus, en tous les cas, que la bataille pour le réalisme (et le néo-réalisme) ne peut être gagnée avec la distinction qu'il opère²⁶.

Traduction de l'italien par Delphine Wehrli

critique de Croce reste importante pour la culture de la première moitié du XX^e siècle. Croce eut beaucoup d'influence sur la culture italienne pour ses exposés clairs et sa participation passionnée à tous les problèmes de la vie nationale, également pour la force avec laquelle il s'opposa, à un certain moment, au fascisme. Mais le fait qu'il n'ait pas cherché à comprendre la nouvelle littérature semble encore peser négativement sur la culture italienne.

24. Cf. György Lukács, « Narrare o descrivere? Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo », *Il marxismo e la critica letteraria*, op. cit., pp. 269-323.

25. Terme inventé par la critique italienne pour définir une approche thématique, par opposition à une technique formaliste.

26. [Note de l'auteur] À Cesare Zavattini (Cf. *Diario* dernier numéro [n° 54, 1955]), nous avons répondu, même si indirectement, avec cette note : nous nous proposons toutefois de lui répondre directement lors d'une prochaine occasion.