

La Forza del Destino
1900 de Bernardo Bertolucci

Marie Claude Mirandette

Volume 37, Number 2, Spring 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90253ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Mirandette, M. C. (2019). Review of [*La Forza del Destino* / *1900* de Bernardo Bertolucci]. *Ciné-Bulles*, 37(2), 40–45.



Histoires de cinéma 1900 de Bernardo Bertolucci

La Forza del Destino

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Au printemps 2018, on fit à Bernardo Bertolucci l'honneur d'une nouvelle sortie en salle de l'une de ses œuvres phares, **1900**, dans une version restaurée sous la supervision de Vittorio Storaro, chef opérateur du film. En novembre de la même année, un coffret Blu-ray de cette version 4K paraissait. La récente disparition de cet héritier de Rossellini et Visconti nous a donné envie de replonger dans cette épopée.

1900 relate la vie de deux hommes nés le même jour : Alfredo Berlinghieri, fils d'un propriétaire terrien, et Olmo Dalco, fils d'une famille de paysans travaillant sur le domaine Berlinghieri. Leur histoire est racontée en un long *flashback* commençant le jour de la Libération et remontant le fil du temps jusqu'au jour de leur naissance. En 315 minutes, le film évoque les 45 premières années du XX^e siècle à travers le portrait d'un microcosme : une ferme d'Émilie-Romagne qui connaîtra deux grandes guerres et le fascisme, les débuts de l'industrialisation agricole et, surtout, le délitement des rapports entre propriétaires terriens et paysans, sur fond de lutte des classes.

Le film évolue selon une triple logique scandée par les saisons, les âges de la vie et les mouvements politiques de l'Italie de 1900 à 1945 (lutttes ouvrières, Première Guerre mondiale, montée du fascisme, prise de pouvoir par Mussolini, Seconde Guerre mondiale, République de Salo et Libération). D'abord l'été, saison de la jeunesse et de l'innocence, voit naître et s'épanouir l'amitié et la rivalité entre les deux garçons. Les teintes chaudes (jaune, orange) de l'image et le rythme du récit se déploient dans toute leur splendeur. La guerre de 1914-1918 sépare les adolescents — Olmo part au front alors qu'Alfredo est dispensé, à son grand dam — et les précipite abruptement dans l'âge adulte, associé à l'automne et à ses tons terreux ; puis, c'est l'hiver, aux coloris froids et sombres, marqué du sceau du fascisme et de la guerre de 1939-1945. Au terme de ce film-fleuve, c'est le retour du printemps, incarné par la Libération sous les blonds rayons du soleil émilien.

Né à Parme en 1941, fils du poète et critique de cinéma Attilio Bertolucci, Bernardo marche d'abord dans les pas de son père et publie des poèmes qui lui vaudront une certaine reconnaissance. Alors qu'il étudie à Rome, sa rencontre avec Pier Paolo Pasolini, dont il est l'assistant sur **Accattone** (1961), sera déterminante ; avec le « chantre du cinéma de la poésie », il coscénarise ce qui sera son premier film à titre de réalisateur : **La Commare secca** (1962). Dans **Prima della Rivoluzione**, qu'il

tourne deux ans plus tard à Parme, Bertolucci, s'inspirant de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, raconte le drame d'un jeune intellectuel déchiré entre désir de révolution et éducation classique bourgeoise. Dans ce premier opus ayant comme toile de fond sa région natale, le cinéaste pose les bases d'une cinématographie mêlant le politique et le personnel. Et connaît la célébrité à l'âge précoce de 24 ans!

Dans les années qui suivent, les projets se succèdent, plus ambitieux chaque fois. **Partner** (1968), à la belle audace formelle, précède **La Stratégie de l'araignée** (1970), téléfilm librement inspiré d'une nouvelle de Borges qu'il transpose à Parme. Il y

1900 relate la vie de deux hommes nés le même jour : Alfredo Berlinghieri, fils d'un propriétaire terrien, et Olmo Dalco, fils d'une famille de paysans travaillant sur le domaine Berlinghieri. Leur histoire est racontée en un long *flashback* commençant le jour de la Libération et remontant le fil du temps jusqu'au jour de leur naissance. En 315 minutes, le film évoque les 45 premières années du XX^e siècle à travers le portrait d'un microcosme : une ferme d'Émilie-Romagne qui connaîtra deux grandes guerres et le fascisme, les débuts de l'industrialisation agricole et, surtout, le délitement des rapports entre propriétaires terriens et paysans, sur fond de lutte des classes.

travaille une première fois avec Vittorio Storaro, son chef opérateur attiré jusqu'au **Little Buddha** (1993). Bertolucci tourne ensuite **Le Conformiste** (1971) d'après un roman d'Alberto Moravia, sur les thèmes de la trahison, du fascisme et de l'ambiguïté de l'existence. Puis, **Le Dernier Tango à Paris** (1972), succès monstre autant qu'œuvre à scandale, qui vaudra au réalisateur une condamnation, en Italie, à deux mois de prison avec sursis pour obscénité.

L'idée de **1900** serait venue à Bertolucci alors qu'il travaillait au **Dernier Tango à Paris**. Pendant un temps, il l'avait envisagé sous la forme d'un téléfilm en cinq ou six épisodes. Son producteur, Alberto Grimaldi, le convainc d'en faire un film pour le grand écran et soumet le projet aux studios Paramount, Fox et United Artists, qui acceptent d'y investir deux millions de dollars chacun. Grimaldi parvint à réunir ce qui constituait alors le plus important budget de l'histoire du cinéma italien et le film devint la plus longue superproduction au moment de sa sortie.



Stefania Sandrelli, Gérard Depardieu, Dominique Sandra, Robert De Niro et Werner Bruhns dans 1900

Vaste épopée dont l'ambition artistique, politique et historique supplantait largement tous les projets antérieurs de Bertolucci, **1900** repose sur une conception romanesque du destin, dans la grande tradition du roman réaliste. Ici, deux hommes que tout oppose sont irrémédiablement liés par leur naissance; c'est *La Forza del Destino*, pour reprendre la formule de Giuseppe Verdi, véritable héros national italien et figure tutélaire pour Bertolucci. Ce n'est donc pas un hasard si Alfredo et Olmo naissent au moment même où s'éteint le musicien, pas plus que ne l'est le choix de tourner cette fresque dans la région où le célèbre compositeur avait vu le jour. Bertolucci situe ainsi son épopée dans ce paysage émilien que Verdi avait tant célébré et où il a lui-même grandi.

Au 29^e Festival de Cannes, le film, présenté hors-concours, créa l'événement. Il fut projeté en deux parties le 21 mai 1976. Les uns crièrent au génie — comme on peut le lire dans *L'Humanité* du 24 mai, où l'on dit que ce n'est rien de moins que « l'exemple le plus grandiose jusqu'à présent en Occident d'un grand film politique, d'une grande fresque épique et populaire » —, les autres pourfendirent son manichéisme simpliste — par exemple Henry Chapier, dans un texte paru le 22 mai dans le *Quotidien de Paris*: « Quelles que soient la beauté des images, et l'inspiration politique de certaines scènes, on regrettera que le didactisme de Bertolucci se contente d'être bien-pensant, et que sous prétexte de plaire à tous, il n'ose choquer personne. Il faut prendre "Novecento" pour ce qu'il est: un bon feuilleton populaire pour des âmes simples qui s'émerveillent d'apprendre un demi-siècle d'histoire à travers l'épopée romanesque de deux familles originaires d'Émilie. "Novecento", n'est-ce pas le discours sans la montagne? » **1900** suscita une critique fortement polarisée par des sensibilités politiques radicalement irréconciliables. Malgré l'événement cinématographique qu'il avait créé, il ne remporta

guère le succès escompté en salle, hormis en Italie et en France. Ce n'est que plus tard, dans les cercles cinéphiliques et chez les étudiants, qu'il devait gagner le statut d'œuvre phare du cinéma politique des années 1970.

Dans le tout premier plan du film apparaît le visage immobile d'un homme sur lequel défile un générique. Un lent travelling arrière de presque quatre minutes dévoile progressivement un immense tableau. C'est *Il Quarto Stato*¹ de Giuseppe Pellizza da Volpedo, célèbre allégorie de la marche des ouvriers. Suit un remerciement adressé à tous les Émiliens ayant participé à ce film et si généreusement partagé leur expérience et leur riche héritage culturel. D'entrée de jeu, Bertolucci parle au peuple, du peuple et pour le peuple, en montrant son juste combat pour un monde meilleur. Partout transparaissent le parti pris et la sympathie du cinéaste pour cette paysannerie dont il dépeint l'esprit de résistance, profondément incarné dans le socialisme et la solidarité. Même dans des scènes en apparence anodines. C'est le cas de la mise en parallèle qu'il opère entre repas chez les paysans et repas chez les patrons. Chez les premiers, la composition de l'image, avec sa tablée festive baignée de lumière dansante, dans le style des scènes de genre de Breughel, regroupe tout le clan Dalco (une quarantaine d'âmes) qui rit, boit, mange, crie, parle, se chamaille fraternellement. On évoque les mauvais coups d'Olmo, le « petit bâtard » dont on ne connaît pas le père, quand le patriarche Leo s'écrie: « Olmo est le frère de vos enfants, vu que son père était des nôtres! » Appelant le garçon, qui approche d'un pas allègre en marchant pieds nus sur la longue table, Leo lui dit, solennel: « Tu vas apprendre à lire, tu vas apprendre à écrire,

1. *Le Quart-État*, 1901, huile sur toile, 300 x 500 cm, Milan, Museo del Novecento.

mais tu resteras... Dalco, Olmo, fils de paysan.» Puis, il enseigne à l'enfant la solidarité et la communauté de biens en exigeant que celui-ci remette la pièce qu'il a reçue du maître pour les grenouilles qu'il lui a vendues. Le jeune garçon apprend ainsi du chef du clan la fierté d'être qui il est : un fils de paysan, appartenant à un clan de paysans où l'on est solidaire et uni.

Au même moment se déroule au manoir le repas des maîtres, austère, guindé et confiné entre de sombres murs, auquel le petit Alfredo arrive en retard. Son père le force à manger les grenouilles pêchées par Olmo, qu'il dédaigne, tout en ne manquant pas de l'humilier sous prétexte de l'éduquer : « Non mais tu veux une gifle, c'est ça? Tu verras, pendant le service militaire, tu les regretteras, les grenouilles! » Attiré dans la pièce voisine par ce grand-père fantasque dont il a hérité du prénom, Alfredo reçoit une leçon particulière de tir au fusil alors que son aïeul lui fait viser « pour de faux » les membres de sa lignée. « Tu la vois cette famille de vautours et la femme noire à l'œil rapace? C'est ta cible. » Dans cette famille tout ce qu'il y a de respectable, on apprend aux enfants l'humiliation et la détestation du clan. Sera-t-on surpris lorsque, de retour de la guerre, Olmo (Gérard Depardieu) deviendra un leader admiré et la fierté de son camp, alors qu'Alfredo (Robert De Niro) restera pour toujours un héritier mal aimé, humilié et sans envergure?

Militant communiste convaincu, Bertolucci n'en est pas moins un bourgeois et un homme de culture; aussi parle-t-il du peuple avec les mots d'un écrivain, les images d'un peintre et le lyrisme d'un musicien. Il s'approprie les ressorts de la peinture

baroque autant que du paysage lumineux des Macchiaioli, ces « impressionnistes toscans ». Mais surtout, il s'abreuve à l'opéra et à la grande littérature du siècle précédent. Ses paysans ont des airs de chœurs de théâtre grec, ce qui confère à leurs marches et à leurs défilés un souffle épique. C'est le cas du cortège funèbre accompagnant les vieillards morts dans l'incendie de la Casa del popolo, qui clôt la première partie du film. Pauline Kael ne s'y trompe pas lorsqu'elle écrit : « C'est du Verdi mis en images, splendide comme une marche communiste rêvée². » Au son de la fanfare de cuivres crachant *L'Internationale*, le « défilé des rouges », tourné en partie en caméra libre afin d'être au plus près de ces courageux militants, arbore une économie plastique faisant basculer le film, jusque-là coloré et lumineux, dans un autre registre, une autre époque, une autre saison, qui craint désormais la lumière du jour : c'est le temps de la haine et de la guerre dans lequel s'enfoncé la seconde partie, où les compositions et les mouvements de caméra se recroquevillent sous l'effet de la peur qui s'installe à demeure.

Bertolucci recourt aussi à la culture populaire lorsque cela sert son dessein. Entre autres, dans une scène où des enfants assistent à un spectacle de guignols sur la place du village. Alors que passe, à quelques mètres du castelet, un groupe d'ouvriers se dirigeant vers la gare, où les attend un train qui les mènera à Gênes rejoindre les débardeurs en grève (soulèvement de

2. KAEL, Pauline. *Chroniques européennes*, Paris, Sonatine, 2010, p. 286.



Scène de résistance : des femmes bloquent l'avancée de la cavalerie dans 1900.



1908), les *burattini* (guignols italiens, toujours de basse extraction) réagissent en encourageant la lutte ouvrière par quelques slogans bien sentis: Vive la révolution! Vive la grève! Sortant des gourdins, les guignols entendent mettre à mal les gendarmes de leur petit univers quand, tout à coup, les vrais *carabinieri* de garde sur la place, se sentant menacés par cette bouf-

Le jeune Gérard Depardieu, physique et charismatique, incarne avec crédibilité la force tranquille du paysan, tandis que Robert De Niro, frêle, maniéré et hésitant, fait merveille en dandy bourgeois qui, tout en se prétendant pétri de socialisme, n'en reste pas moins foncièrement attaché aux privilèges de sa classe. Entre les deux enfants, puis les deux hommes, une tension dramatique et sexuelle, faite d'un mélange de curiosité, de jalousie et de désir, traverse le film.

fonnade, entreprennent de matraquer marionnettes et manipulateurs tandis que la pagaille gagne la foule. Ce faisant, le film opère un télescopage entre le spectacle illusoire du théâtre guignol et la dure réalité du combat prolétarien, non sans y insérer un soupçon de dérision antiestablishment.

Au rythme d'une bande originale signée Morricone emphatique à souhait, la caméra ne se pose que pour mieux repartir.

Souvent sur grue, elle multiplie les envolées vertigineuses, contribuant à conférer un sentiment épique aux luttes populaires. Si nombre de ces mouvements ne paraissent pas exercer de fonction dramatique ou narrative précise, ils ne sont pas pour autant gratuits, comme on l'a parfois reproché au cinéaste. Bertolucci semble avoir trouvé là un équivalent filmique aux envolées lyriques des grands airs d'opéra et au souffle des romans qui l'ont inspiré; il transpose ainsi en langage purement cinématographique les éléments stylistiques propres à la littérature et à la musique. Dans la seconde partie du film, les mouvements se font plus secs, saccadés, comme s'ils étaient stoppés dans leur lancée; c'est le cas, notamment, de la plupart des séquences montrant Attila (Donald Sutherland) et les chemises noires, dont le caractère sauvage et brutal est doublé par un montage nerveux, haché.

Son art de la mise en scène et du montage sémantique atteint un sommet dans la séquence montrant des ouvriers agricoles brutalement évincés de leur ferme. Aux peupliers dans la brume succèdent un groupe de chasseurs de canards tapis dans les hautes herbes, puis des paysans arrachés à leur terre, tels des parasites. À l'arrivée de la cavalerie venue mater les résistants sous l'œil impatient des chasseurs (des propriétaires terriens, fervents partisans de la loi et l'ordre qui, à l'évidence, aimeraient bien buter du cul-terreux au lieu du canard, comme le suggère cette habile succession d'images dans un montage des attractions dignes d'Eisenstein ou de Koulechov!), un groupe de femmes entonne un chant militant tout en s'étendant sur la route afin d'entraver l'avancée des militaires. Célébrant la force tranquille de ces femmes qui, sans armes ni violences, les font battre en retraite, Bertolucci fait la démonstration de son talent de metteur en scène des mouvements de foule exprimant la force tranquille populaire.

Des séquences comme celles du suicide du grand-père dans son étable, au milieu de ses vaches, et de l'enterrement des vieillards déjà mentionné, ont le pittoresque des tableaux de Courbet, Millet et des grands romanciers réalistes (Zola, Tolstoï, Dostoïevski). Celles de la fête des paysans dans une forêt de bouleaux clairsemée (on croirait la *Danse à la campagne* de Pierre Auguste Renoir, père de Jean, cinéaste français que Bertolucci admirait) et du départ du train dans une gare pavoisée (il y a du Manet et même du Van Gogh là-dedans!) sont autant de moments de bravoure en termes de composition d'image et de mouvements de caméra, domaines dans lesquels Bertolucci est passé maître.

Malgré ces indéniables qualités esthétiques et narratives, 1900 n'est pas exempt de quelques raccourcis en matière d'interprétation des mouvements de l'histoire. Le militantisme

du réalisateur et son idéalisation du prolétariat lui font oblitérer les fondements populaires du fascisme (avant de pactiser avec les patrons contre les socialistes et communistes de tout acabit, les fascistes avaient été proches des leaders la lutte ouvrière). Et le traitement grotesque des personnages d'Attila — régisseur de la ferme et petit *capo* local des chemises noires — et de Regina — cousine d'Alfredo ayant épousé Attila — tend à réduire le fascisme à une simple déviation individuelle (perversion sexuelle d'Attila et arrivisme démesuré de Regina). Quoique Bertolucci se soit défendu d'avoir voulu faire d'Attila une métaphore du fascisme de la République de Salò, affirmant qu'il incarnerait plutôt le « fascisme de toujours — le fascisme comme dimension spirituelle, le fascisme comme projection du monstre intérieur »³, son argument, peu convaincant, ouvre la porte à d'autres pistes interprétatives. Cherchant à stigmatiser la caste des maîtres qui, depuis la nuit des temps, a survécu à tous les systèmes politiques, Bertolucci brosse un portrait unilatéral du fascisme. Il en va ainsi d'Alfredo devenu *padrone* qui, bien qu'il n'ait pas explicitement, comme son père et la génération précédente, pactisé avec les chemises noires contre ces « sales communistes », entretient une ambivalence vis-à-vis d'Attila, qui paraît au mieux un signe de lâcheté, au pire l'acceptation tacite d'une situation dont il tire profit au détriment des paysans. Paysans dont Bertolucci dépeint, par ailleurs, avec acuité et réalisme les conditions de vie et le combat, faisant ici œuvre quasi documentaire. Le contraste patent entre la caricature qu'il brosse du fascisme et le tableau criant de vérité qu'il offre de la paysannerie exemplifie le parti pris du réalisateur; en ce sens, **1900** est clairement le film politique d'un militant engagé, comme le furent en leur temps les films d'Eisenstein ou de Dovjénko. Ce qui exclut *de facto* la tentation de le qualifier de film d'histoire.

Recourant au mode épique, Bertolucci cherche à émouvoir pour mieux convaincre grâce à la puissance spectaculaire d'une fresque partisane servie par un duel d'acteurs populaires. Le jeune Gérard Depardieu, physique et charismatique, incarne avec crédibilité la force tranquille du paysan, tandis que Robert De Niro, frêle, maniéré et hésitant, fait merveille en dandy bourgeois qui, tout en se prétendant pétri de socialisme, n'en reste pas moins foncièrement attaché aux privilèges de sa classe. Entre les deux enfants, puis les deux hommes, une tension dramatique et sexuelle, faite d'un mélange de curiosité, de

jalousie et de désir, traverse le film. Lequel est construit pour amener le spectateur à adhérer au combat des ouvriers jusqu'à s'identifier à eux; si bien qu'au moment de la Libération, il ne sera guère étonné qu'Olmo-Depardieu le regarde, dans une



Bernardo Bertolucci sur le tournage de **1900**

longue adresse à la caméra, pour lui dire: « C'est comme ça, camarade. Les fascistes, c'est pas comme les champignons qui poussent au hasard en une nuit. Non. Les fascistes, c'est les patrons qui les ont semés, qui les ont voulus, qui les ont payés... » Preuve s'il en était besoin que Bertolucci, évoquant le passé, parle d'abord aux hommes du présent.

Avec **1900**, Bertolucci a fait le difficile pari de mettre en images une épopée familiale tout en abordant la lutte des classes et les remous sociopolitiques ayant marqué l'Italie de la première moitié du XX^e siècle; embrassant petite et grande histoire dans une œuvre militante, son film ne pouvait que provoquer la réaction épidermique de tous les camps, ce qu'il ne manqua pas de faire. Entre film hollywoodien — par son aura de grand spectacle onéreux — et réalisme socialiste à la soviétique — par son dessein idéologique et ses préoccupations esthétiques —, **1900** est une œuvre ambitieuse, une « grande machine du septième art » au service des idées, comme le furent en leur temps **The Birth of a Nation** de D. W. Griffith (1915), **Gone with the Wind** de Victor Fleming (1939) ou encore les fresques épiques d'Eisenstein, Visconti et Rossellini. Par ses qualités plastiques autant que par son propos marqué du sceau du communisme italien des années 1960 et 1970, **1900** est exemplaire de la manière dont le cinéma peut à la fois se faire œuvre d'art et pamphlet politique. 

3. GILLI, Jean A. « Entretien avec Bernardo Bertolucci », *Le Cinéma italien*, Paris, 10/18, 1978, p. 51.