



**Les Figures du  
transformisme dans Le  
Guépard de Visconti et  
Allonsanfan des  
Taviani**

Aurore Renaut

Le « transformisme ». Que signifie cette idée, quelles définitions, quel sens pourrait-on lui donner ? Plusieurs, en fait. Dans le discours scientifique, ce terme se réfère aux théories de l'évolution. On parle de transformisme ou de mutation. En Italie, par contre, le terme recouvre un sens politique. Le « transformisme » représente une manœuvre très ancrée dans la vie politique italienne depuis le XIX e siècle. C'est cette définition qui nous intéressera premièrement ici. Nous réfléchirons à cette question du « transformisme » dans deux films italiens, le Guépard (1963) de Luchino Visconti et Allonsanfan (1974) de Paolo et Vittorio Taviani. Et ce faisant, nous verrons que lorsque le « transformisme » passe à l'image, il n'est plus seulement une analyse politique, il devient polysémique et intègre alors une définition complexe qui mêle de façon originale le sens politique et évolutionniste.

En Italie, le « transformisme » est une stratégie politique qui tend à réunir, au sein d'un gouvernement, une coalition de formations politiques différentes voire même antagonistes dans le but de créer une majorité qui n'aurait pu être atteinte dans la solitude des partis. De façon schématique et le plus souvent, la droite propose en fait une alliance à la gauche. Antonio Gramsci (1891-1937), l'un des fondateurs du Parti Communiste Italien, emprisonné par les fascistes, avait vu dans le Risorgimento, l'unité italienne réalisée au XIX e siècle, l'acte de naissance de ce processus, mais nullement l'acte de décès. C'était l'épopée garibaldienne partie d'un élan révolutionnaire qui fut récupérée par les acteurs politiques traditionnels. Depuis lors, le « transformisme » a connu en Italie un succès jamais démenti. Après l'intermède fasciste, au sortir de la guerre, la Démocratie Chrétienne (DC), la droite italienne traditionnelle, s'était retrouvée avec la majorité des cartes en mains. Mais si le parti reste en place sans interruption pendant plus de trente ans, il ne faut pas y voir un gage de stabilité, les gouvernements se succèdent à une allure frénétique et on compte presque un gouvernement nouveau chaque année. Cette précarité gouvernementale s'explique dans les fondements mêmes de la Constitution. Afin de se défendre contre le possible retour d'un homme providentiel à la tête de l'Etat, le gouvernement, après avoir fait ratifié la République par un référendum populaire en 1946, promulgue une Constitution visant à limiter le pouvoir exécutif et la politique se retrouve aux mains des partis. Or, en Italie, la Démocratie Chrétienne se trouve face au Parti Communiste (PCI), le plus puissant d'Europe jusque dans les années 1970. Son efficacité lors de l'éviction du régime fasciste, le courage de ses membres lors de l'occupation allemande avait auréolé le parti de gloire. Les communistes représentaient à l'époque près de 30% de l'électorat et leurs leaders entendaient bien être une composante active de l'après-guerre. Toutefois en 1945, l'Italie est un pays à reconstruire. Les américains font pression pour asseoir un régime démocratique et Palmiro Togliatti (1893-1964), le secrétaire général du parti, souhaite vivement faire participer le PCI à la vie politique. Mais si les communistes veulent s'intégrer au jeu parlementaire, il leur faut donc transiger avec leur doctrine révolutionnaire et composer avec leurs ennemis politiques, se rapprocher d'une idéologie capitaliste à l'opposé de leurs principes, c'est le sens du « transformisme » tel que l'analysent Luchino Visconti dans le Guépard et les frères Taviani dans Allonsanfan.

Le « transformisme » que critique Visconti dans le Guépard (1963) répond à une donnée concrète de la politique italienne contemporaine. Après des tentatives peu fructueuses d'alliances multipartistes pendant le gouvernement provisoire de 1945-1947, le PCI retourne dans l'opposition mais en 1963, le Parti Socialiste qui s'alliait traditionnellement au PCI, entre au gouvernement et se rapproche de la Démocratie Chrétienne ; c'est le premier pas vers l'aspiration des forces de gauche et la subversion des espoirs révolutionnaires. Au moment où les frères Taviani réalisent Allonsanfan en 1974, c'est le PCI qui amorce alors le même tournant à travers ce que le leader du parti à cette époque, Enrico

Berlinguer (1922-1984), appelle à la suite de Gramsci le « compromis historique ». Le « transformisme » ne se trouve donc pas cantonné à l'histoire mais s'inscrit également dans le jeu politique contemporain, d'où la volonté des réalisateurs d'investiver leurs concitoyens contre le continuel retour des mêmes solutions politiques dont le but a toujours été de concentrer le pouvoir en des mains habituées à l'exercer et d'étouffer les revendications populaires. Bien que séparés par une génération, les films de Luchino Visconti et des frères Taviani présentent dans l'analyse politique et particulièrement dans la dénonciation du « transformisme » des similitudes intéressantes. C'est dans le Guépard (1963) et Allonsanfan (1974), deux films mettant en scène un épisode du Risorgimento, cette révolution italienne qu'Antonio Gramsci définissait comme « avortée », ou encore comme une révolution « passive », que cette étude est la plus évidente à travers la représentation de deux personnages, deux traîtres et deux membres de l'aristocratie, une classe sociale en profonde mutation à cette époque, Tancredi Falconeri (Alain Delon) et Fulvio Imbriani (Marcello Mastroianni). Le Guépard et Allonsanfan sont deux films qui, prenant comme argument des événements passés, (le débarquement de Garibaldi en Sicile en 1860 et ses conséquences sur la vie d'une famille d'aristocrates pour Visconti et la chute de Napoléon en Lombardie en 1816 qui sonne le glas d'un groupuscule révolutionnaire dont Marcello Mastroianni est un des leaders) se réfèrent explicitement et de façon tout à fait volontaire au contexte de réalisation des deux films, soit les années 1960 pour le Guépard et plus largement le contexte de l'Italie d'après-guerre, et les années 1970 pour Allonsanfan, c'est-à-dire la propagation du terrorisme « rouge » et « noir » en réponse aux compromissions du PCI et à la volonté de la DC de l'intégrer à son gouvernement. Si l'on considère le premier film de Visconti (1906-1976), Ossessione, comme l'acte de naissance du néo-réalisme et que l'on salue son insertion dans la réalité d'après guerre (La Terre tremble, Rocco et ses frères), son cinéma ne s'est pas seulement imprégné du présent. Dès son quatrième film, Senso, Visconti déplace sa problématique vers l'analyse du passé, non dans un sens nostalgique comme on l'a souvent lu, mais dans un sens réflexif car travailler le matériau historique est pour lui fondamental à la compréhension de l'histoire contemporaine. Les films de Visconti ont été une recherche incessante des causes de l'effondrement des valeurs qui régissaient son monde, un monde où l'homme était au centre de tout et auquel s'est substitué ce monde dans lequel il vit, où l'économie et la politique remplacent les valeurs humanistes. Il a été très marqué, en fait, par deux époques, celle de la fin du XIX e siècle où l'Italie réalisait son unité, amorçait son entrée dans l'ère industrielle et dans le système capitaliste qui a porté Mussolini au pouvoir, et celle de l'après guerre où, terrifié d'avoir été le témoin des horreurs du fascisme, il s'interroge sur les causes de son expansion et met en garde ses contemporains contre le possible retour de cette idéologie qui n'a jamais été totalement éradiquée. Et par le constant aller-retour du passé au présent, Visconti établit de nombreux parallèles censés aider les italiens à voir plus clair dans leur société et leur nationalité. Avec le Guépard, un film de 1963, Visconti adapte le roman du prince sicilien, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, où l'auteur, tout en évoquant l'épopée garibaldienne des années 1860 à 1862, évoquait la déliquescence des élites traditionnelles (le Prince Salina interprété par Burt Lancaster) et la montée progressive de nouveaux acteurs sociaux, la bourgeoisie (don Calogero interprété par Paolo Stoppa et sa fille Angelica interprétée par Claudia Cardinale). Le neveu du Prince, Tancredi (Alain Delon), synthétisait alors la volonté de l'ancienne classe de se fondre à la nouvelle afin de conserver ses privilèges et de servir sa carrière politique. C'est tout le sens de ses fiançailles avec Angelica, la fille richissime d'un administrateur de sa famille. De cette manière Visconti peut, à travers son personnage, laisser filtrer des résonances contemporaines et amorcer dans toute son ampleur son analyse du « transformisme » comme une donnée récurrente de la vie politique italienne de la fin du XIX e siècle aux années 1960. Si le « transformisme » recouvre en Italie une dimension politique, ce terme, de prime abord, recouvrirait davantage une définition biologique. Jean-Baptiste Lamarck,

botaniste et zoologiste français de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avait le premier exprimé les idées transformistes, les premières théories de l'évolution, en fait. Selon lui, « les êtres vivants ont la capacité de s'adapter aux modifications de leur milieu de vie par l'acquisition de caractères nouveaux et peuvent transmettre ces caractères acquis à leur descendance ». Cette définition rejoint à l'image, la critique du « transformisme » comme simple procédé politique et Visconti, à travers le personnage de Tancredi, dépeint l'évolution d'une certaine frange de la classe aristocratique qui ne voulant pas disparaître emporté par le vent du changement, accepte de se transformer et même de prendre en charge les bouleversements politiques. Cette transformation, comme en écho aux théories de l'évolution, s'inscrit non seulement par des opinions fluctuantes mais, avant même que celles-ci ne soient énoncées, par des travestissements vestimentaires. Alors, le « transformisme » tel que le conçoit Visconti recouvre une dimension plus complexe : politique, idéologique, évolutionniste et sociale. Tancredi Falconeri est le neveu et le pupille du Prince Salina. Il fait parti des puissants mais ce qui le distingue des autres aristocrates de l'époque et du film c'est son engagement au côté des garibaldiens de la première heure, c'est-à-dire de ceux qui veulent mettre à bas le régime et réaliser l'unité du pays. Toutefois ce n'est nullement pour des raisons éthiques que le jeune homme se lance dans l'aventure mais bien à des fins politiques. Son expérience garibaldienne est la première de ses trahisons, une trahison envers les idéaux de sa classe. Lors de la séquence où le Prince et Tancredi échangent leurs visions politiques, au début du film, le jeune homme s'apprête à rejoindre les garibaldiens et les troupes de partisans pour ne pas laisser à la vindicte populaire les privilèges de sa classe. Il n'en a pas encore une claire conscience mais c'est bien ce que suggère son discours puis ses retournements politiques consécutifs qui loin de traduire des préoccupations progressives, sont l'expression de son ambition personnelle. C'est à ce moment là qu'il prononce la maxime réactionnaire du film « Il faut que nous changions tout pour que tout reste pareil », leitmotiv de son comportement et sûrement la meilleure définition du « transformisme ». Tancredi en est la personnification car il sait bien que son soutien aux garibaldiens ne répond nullement à son désir de faire la révolution, et qu'une fois la victoire contre les Bourbons effective, il tournera le dos à ses amis d'hier lorsqu'ils refuseront de se soumettre au nouvel ordre. Ce n'est en fait pas le Garibaldi révolutionnaire et républicain qu'il court rejoindre mais le roi constitutionnel, Victor Emmanuel II. Tancredi, c'est le retournement et le dédain pour les idéaux passés, l'opportunisme le plus assumé. La Princesse (Rina Morelli), sa tante, donnera de lui une définition qui convient parfaitement au personnage, car s'il nous apparaît aujourd'hui très ambigu, tous les autres personnages du film semblent comme hypnotisés par son charme, son énergie et son charisme. Déçue d'apprendre qu'il n'épousera pas sa fille Concetta comme elle l'avait espéré, la Princesse voit en lui : « un traître, comme tous les libéraux de son espèce. D'abord, il a trahi le roi et maintenant c'est nous. Avec sa figure hypocrite, avec ses paroles pleines de miel et ses actes abominables (...) ».

Les retournements de Tancredi s'accordent avec ses changements vestimentaires. Ce sont eux qui nous présentent ses idées avant mêmes qu'il ne les énonce. Ainsi, Visconti nous dit que ses revirements ne sont que des jeux de pouvoir, Tancredi suit le vent de la nouveauté et n'hésite pas à dénoncer ses convictions passées pour lesquelles il s'était battu. Mais Visconti traduit également par ces évolutions vestimentaires le caractère opportuniste du personnage, sa duplicité, son manque de loyauté. Tancredi dans le film de Visconti est un personnage qui ne cesse de se travestir, chaque déguisement sonnait en faux sur ses convictions. Il n'y aura que sa dernière apparence qui reflétera précisément la réalité de son caractère, lorsqu'il aura revêtu le costume de sa classe et qu'il aura obtenu ce qu'il désirait, l'accession aux sphères politiques. A sa première apparition, lorsqu'il part rejoindre les révolutionnaires, il est vêtu d'un costume de chasse dont son oncle se moque gentiment : « un bal masqué de bon matin ? ». Lors de la prise de Palerme, un foulard rouge autour du cou

témoigne encore de son engagement, et dans une séquence qui n'existe pas dans la version française, Tancredi et son ami le comte Cavriaghi reviennent à Palerme après les événements qui ont destitué définitivement les Bourbons portant alors tous deux un uniforme rouge vif. Ce sera la dernière apparition du personnage en révolutionnaire. Il porte un bandeau noir sur l'œil, symbole de son courage au combat et de la fin de son action sur le terrain. Lorsqu'il réapparaît à Donnafugata, la villégiature de la famille Salina, il porte toujours son bandeau. Celui-ci, comme un indice, dénonce la fausseté du personnage puisque l'on verra, lorsque Tancredi se rafraîchira le visage au bord d'une fontaine, que ce bandeau ne cache aucune blessure. A ce moment du film, le personnage entre dans une phase transitionnelle, le bandeau est le signe de son action passée mais il a troqué le costume garibaldien pour l'habit, signe de son retour à l'idéologie de sa classe. Plus avant encore dans le film, c'est l'uniforme sombre des officiers du roi d'Italie qu'il arbore fièrement. Enfin, pendant le bal, où Tancredi apprend qu'il va être proposé comme député du royaume, il porte déjà les marques de sa charge, une fine moustache et un cigare aux lèvres. Il n'est plus le jeune homme grimé en aventurier, il est un homme puissant qui se rapproche des sphères du pouvoir et de ses machinations fumeuses.

L'attitude de Tancredi, tout au long du film, dénote, on le voit, un continuel renversement des valeurs qu'il défend. Mais s'il excelle si bien à se trouver à chaque fois où il faut, au bon moment, pour servir sa carrière, c'est parce qu'il diffuse un très fort charisme que l'on pourrait assimiler à celui d'un homme providentiel. Quand le Prince parle de « la fascination d'un Tancredi », il faut entendre, la fascination du chef charismatique et en cela, il est bien sûr annonciateur du fascisme et de la puissance qu'un seul homme peut concentrer lorsque les foules entérinent ses discours idéologiques. Tancredi, c'est l'annonce d'un nouveau type d'hommes qui, pour arriver au plus haut, compose avec des formations politiques qui ne rejoignent pas ses convictions mais qui peuvent conjoncturellement servir ses dessins. Et lorsque ces hommes arrivent à la tête de l'Etat, leur première mesure est de liquider ceux là mêmes qui les avaient portés au pouvoir. Mussolini, qui fut un leader du Parti Socialiste, profita de la frustration des italiens après la Première Guerre Mondiale pour établir des relations autoritaires envers les nations européennes et agressives envers les formations de gauche dont il était issu. En orientant son pays vers la voie du fascisme, il renie ses idéaux premiers et se fera l'ennemi le plus vindicatif des communistes qui dénoncent sa duplicité et son opportunisme sanglant. « T'es tu jamais demandé, en lisant le Guépard, si un homme comme Tancredi aurait été capable d'approuver non seulement la répression des émeutes de 1896, mais même, plus tard, le fascisme ? Moi, je me suis posé la question, et je dois dire que la lueur que Lampedusa laisse filtrer dans le sens d'une réponse positive, m'a profondément touché. Tout au long du film, je n'ai pas cessé de projeter sur le personnage de Tancredi cette lumière déconcertante et contradictoire. » [1] Dans le Guépard, don Calogero présente une fonction proche de celle de Tancredi et même complémentaire : il est l'auxiliaire sur place du pouvoir (maire) et s'assure un clientélisme solide en prêtant de l'argent à ses administrés. Il représente le futur « mafieux », le « chacal ». A travers les personnages de Tancredi et de don Calogero, s'effectue la synthèse de l'idéologie fasciste : le pouvoir politique lié au pouvoir économique dans le sens d'une autorité absolue qui ne laisse place à aucune opposition.

Tancredi répond ainsi parfaitement à la définition politique du « transformisme » et à celle évolutionniste de Lamarck. Le personnage incarne et synthétise la constance de la politique italienne et en cela, il n'est plus seulement une individualité mais un symbole et répond efficacement à l'idée énoncée par Lamarck que les métamorphoses réalisées en son sein pourront être transmises. Si Tancredi effectue en lui-même la transition entre l'ancien et le nouvel ordre et qu'il personifie

parfaitement le « transformisme », on peut par extension imaginer que ses évolutions idéologiques seront transférées à sa descendance, c'est-à-dire symboliquement à sa classe politique qui connaîtra les dérives fascistes que l'on sait.

Comme pour Visconti, l'histoire de leur pays interpelle vivement Paolo (1931- ) et Vittorio (1929- ) Taviani et leurs premières réalisations sont marquées par ce souci de comprendre comment s'est construite la nation italienne. Ils réalisent à leurs débuts deux documentaires qui ont déjà comme toile de fond le Risorgimento, Curatore e Montanara se situant pendant la première guerre de 1848 et Carlo Pisacane, retraçant la vie du mazzinien qui avait tenté un débarquement malheureux en Calabre et dont on retrouvera la trame principale dans Allonsanfan. Mais rapidement, c'est vers la fiction qu'ils se tournent, y entrevoyant la possibilité d'y condenser leurs idées politiques dans ce « syncrétisme historique » qui leur est si particulier. « Dans nos films, le moment historique est un point de référence, un stimulus, l'occasion de coaguler certaines idées, certaines de nos interrogations d'aujourd'hui » [2]. Il s'agit en fait, dans une époque bien déterminée, de faire état de la situation actuelle du pays en se servant, dans la représentation du passé, de différents éléments. Ainsi, pour parler de l'échec et de l'utopie des interventions armées, comme celle des Brigades rouges dans les années 1970, les Taviani mettent en scène en 1816, les Chemises rouges de Garibaldi, alors que celles-ci ne verront pas le jour avant 1842. Ce « syncrétisme historique » est fortement anachronique et se traduit par un constant aller-retour entre le passé et le présent, un voyage dans le temps permettant de témoigner, au sein d'un moment particulier, de la permanence des phénomènes politiques.

Le film Allonsanfan évoque la vie d'un groupe de subversifs au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Fulvio Imbriani (Marcello Mastroianni) et ses camarades avaient participé à la Révolution française et était retournés dans leur Lombardie natale bien décidés à étendre le mouvement révolutionnaire au-delà des frontières françaises. Mais avec la chute de Napoléon, les autrichiens reprennent sur l'Italie du Nord une autorité qu'ils avaient mise en vacance pendant l'intermède bonapartiste et le groupe de Fulvio, la secte des Frères Sublimes, est dissoute. Au début du film, Fulvio qui venait d'être arrêté est libéré afin que ses camarades croient qu'il les a dénoncé. Le contexte du film se situe en 1816 pendant la Restauration. Ce moment choisi par les frères Taviani se situe aux origines du Risorgimento, c'est la restauration du pouvoir autrichien après l'intermède napoléonien et qui correspond comme un écho à la tentative du « compromis historique ». « La Restauration, c'est aussi quelque chose qui est en nous-mêmes, c'est tout ce que nous avons de régressif. Et c'est là-dessus que le pouvoir compte » [3]. Par le terme Restauration, il faut comprendre tout autant le retour de la domination étrangère sur l'Italie que les habitudes de compromis de la politique italienne. Celle-ci ne pourra pas véritablement changer dans ses fondements tant qu'il existera au pouvoir une coalition des forces politiques opposées.

Le personnage principal, Fulvio Imbriani répond comme Tancredi à une volonté de représentation. De même que Tancredi, il appartient à l'aristocratie mais ce qui le distingue du personnage de Visconti c'est son implication révolutionnaire non pas feinte mais convaincue. Pourtant, de révolutionnaire au début du film, il deviendra traître à ses idéaux, à sa famille et à ses camarades ; il est l'image du PCI qui se fourvoie dans sa volonté de s'intégrer au gouvernement démocrate-chrétien. Et comme Tancredi encore, Fulvio porte sur lui les attributs de sa personnalité. Dans la première scène, vêtu de rouge, on le recouvre d'un large manteau rouge : il est encore la représentation du révolutionnaire. Mais bientôt, il endossera le manteau jaune du traître et ne le quittera plus. La chemise rouge qu'il portera lors de l'expédition finale en Calabre n'est plus en

accord avec ses idées. C'est en l'ôtant qu'il devra se faire reconnaître des soldats comme étant le dénonciateur. Ce système vestimentaire ressemble à celui de Tancredi : tous deux changent d'apparence selon leur état d'esprit et portent quelquefois les marques inverses de leurs idées. Dans Allonsanfan, outre le vêtement, la couleur est également très importante. Lorsque les Frères Sublimes enlèvent Fulvio au début du film, ils le poussent dans une charrette qu'ils recouvrent d'un tissu jaune, de la même couleur que le manteau du traître. Ils pensent que Fulvio a parlé et dans la représentation des Taviani, les couleurs font partie intégrante de la représentation du monde. Elles traduisent les mentalités, les personnages, leurs idées et leur pensée. Le vêtement est, de la même manière, très important dans la lecture d'un personnage car au XIX<sup>e</sup> siècle, il était le révélateur de la condition sociale. Les Taviani en jouent et déforment le principe en donnant aux couleurs des vêtements la peinture du caractère du personnage. Le plan suivant, la caméra est à l'intérieur de la charrette et Fulvio est plongé dans une atmosphère verte. C'est la préfiguration de sa maladie. Nous prenons la vie de Fulvio en cours de route. Celle-ci fut jusqu'alors une lutte contre le monde dont il était issu et nous raccrochons son parcours au moment où ce qu'il a de réactionnaire en lui refait surface. Ce passage se fait par la maladie et la convalescence, ce vert est en fait le début de sa régression en arrière. Il retournera dans sa famille prétextant la nécessité de se cacher, mais une fois rendu, la séduction de son ancienne vie le retiendra. Fulvio sent toutes ses défenses tomber, la réaction, le conservatisme étaient déjà en germe chez lui, c'est pourquoi lorsqu'il doit se cacher, il choisit de retourner dans le domaine familial où sa sœur a épousé un officier autrichien et où son frère a pris la suite de leur père dans le gouvernement complaisant que les autrichiens ont accepté de laisser aux lombards. Sa famille collabore avec l'ennemi alors que lui est un farouche opposant au régime. Et même s'il se défend, il sait bien qu'il ne vient pas se cacher mais se compromettre. Fulvio rentre donc au sein de sa famille, dans un cocon protecteur, d'autant plus qu'ayant la fièvre, il doit rester alité plusieurs jours. Lors de sa convalescence, assis sur la terrasse, il est vêtu de blanc, couleur pure et neutre mais davantage couleur de transition. Toutefois, une écharpe jaune pâle entoure ses épaules et suggère déjà ses prochaines trahisons. Cette convalescence est en fait symbolique, elle signifie le retour progressif en arrière, comme si cette régression le rendait malade, le passage entre les deux ne pouvant se faire sans heurts. Il passe d'un état à un autre : à son réveil, il cherchera désormais à fuir la révolution et ses camarades jusqu'à les trahir. Sa délation finale sonnera l'arrêt de mort de la secte des Frères Sublimes. La réaction, dans le langage politique des frères Taviani n'est pas une accusation des partis de droite qui somme toute restent fidèles à eux-mêmes, mais un espoir déçu après les événements des années 1969-70 : ils critiquent au sein du PCI la volonté de s'intégrer au pouvoir et pour cette raison, la compromission des idéologies marxistes et révolutionnaires, édulcorées au contact des coalitions avec la droite. Fulvio représente cette utopie blessée et à contrario, ses camarades représentent la « nouvelle gauche », qui beaucoup plus révolutionnaire que les autres partis légaux, agit dans la clandestinité pour rappeler au peuple que sa révolution n'a pas eu lieu. Dans cette partition, la famille de Fulvio représenterait alors les partis au pouvoir qui pour désamorcer la poussée et la menace communiste propose un biais, la voie parlementaire. Il faut voir dans le personnage de Fulvio une profonde critique du Parti Communiste qui dans les années 1970, mais déjà bien avant, abandonne la voie révolutionnaire et rentre dans le rang. Ainsi le « transformisme » qu'analyse Visconti touche alors les branches politiques qui auraient dû au contraire rejeter en bloc toute tentative de compromission. Mais bien au contraire, cette tendance se renforce, d'abord par l'ouverture aux catholiques puis avec l'arrivée de Enrico Berlinguer à la tête du parti. Celui-ci va pour la première fois formuler la nouvelle doctrine du parti, ce sera le « compromis historique ». Le coup d'état du Chili a montré que la gauche ne peut gouverner en restant minoritaire, voire même avec 51% des voix. Une transformation en profondeur de la société exige une majorité bien plus vaste que l'union de la gauche, elle nécessite l'alliance de

toutes les forces populaires. Or le PCI au mieux de son électorat atteint 27,1% des voix en 1972. Pour pouvoir espérer un jour réaliser les objectifs sociaux du PC, il faut transiger et s'intégrer à la DC, au pouvoir depuis la fin de la guerre. Les personnages d'Allonsanfan se retrouvent en fait tous dans la situation politique des années 1970. Mais ce que nous disent les frères Taviani c'est qu'ils ne sont pas d'accord avec Fulvio, ni avec les Frères, ni avec l'ancienne classe privilégiée. Ils font un constat des forces en présence et montrent bien qu'aucune n'apporte la solution : ils sont soit trop compromis (Fulvio et le PCI), soit trop avides de pouvoir (la famille de Fulvio et la DC) ou trop irréalistes et décalés (les Frères Sublimes et les Brigades Rouges). Ce qu'ils nous disent de la politique de leur pays, c'est qu'il n'existe aucun parti capable d'apporter un mieux.

A travers le Guépard et Allonsanfan perce un problème majeur de la politique italienne qui s'inscrit dans l'histoire et dans l'actualité du pays. En se faisant les révélateurs de cette situation établie, Luchino Visconti, Paolo et Vittorio Taviani établissent un constat des plus pessimistes où l'espoir n'a que peu de place.

[1] Dialogue avec Visconti par Antonello Trombadori, Le Guépard, une réalisation de Visconti racontée par Suso Checchi d'Amico, Paris, René Julliard, 1963 [2] Vittorio Taviani cité par Jean Gili dans Paolo et Vittorio Taviani, Entretien aux pluriels, Lyon, Institut Lumière, Arles, Actes Sud, 1993. [3] Vittorio Taviani cité par Gili dans Paolo et Vittorio Taviani, entretiens aux pluriels, op. cit.

[1] 1

[2] 2

[3] 3