Introduction

Rossella Giardullo

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transalpina/430>

DOI : 10.4000/transalpina.430

ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 9-18

ISBN : 978-2-84133-839-9

ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Rossella Giardullo, « Introduction », *Transalpina* [En ligne], 19 | 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/430> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.430>

INTRODUCTION

En ce début de XXI^e siècle, la production cinématographique italienne, après une période de crise¹, connaît un vrai renouveau, qui a attiré l'intérêt du public et l'attention de la critique². Et c'est tout particulièrement dans le domaine du film politique et engagé, qui affronte des problématiques nouvelles ou bien réélabore des thèmes bien enracinés dans la tradition de la péninsule, que ce renouveau connaît ses meilleurs résultats. Tout comme l'engagement et le témoignage civique du « *cinema impegnato* », la réflexion sur le politique et la représentation à l'écran de la politique sont des caractères structurants du cinéma italien depuis qu'ont émergé dans le milieu cinématographique de nouvelles écritures dont le but principal était d'analyser et d'exprimer les incertitudes politiques et les difficultés sociales de la péninsule.

Les pionniers de ce nouveau genre filmique ont été Francesco Rosi et Elio Petri, qui ont poursuivi et développé dans leur travail les enseignements du néo-réalisme. Francesco Rosi a été un observateur attentif de la situation politique des années 1960 et 1970, qu'il a dénoncée de manière explicite dans *Le mani sulla città* (1963) et *Cadaveri Eccellenti* (1976), où il a mis en avant l'instabilité des institutions, la puissance de la mafia et l'importance croissante de la domination économique. Dans les longs métrages *Salvatore Giuliano* (1962), *Lucky Luciano* (1974) et *Il Caso Mattei* (1972), il a mené un travail d'investigation construit sur des temporalités différentes, qui lui a permis de recomposer une histoire fragmentée et de mettre en lumière des vérités occultées. Elio Petri, pionnier d'un cinéma engagé innovant et audacieux, s'est focalisé sur la représentation des mécanismes du pouvoir. Dans *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), il utilise

-
1. Cf. L. Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours. Crise et création*, Paris, Armand Colin, 2005.
 2. Un intérêt démontré par des publications telles que *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, P. Antonello et F. Mussnang (dir.), Berne, Peter Lang, 2010, ou encore les nombreuses contributions de Christian Uva, parmi lesquelles « Appunti per una definizione del (nuovo) Cinema Politico », *The Italianist*, n° 33, 2013, p. 240-243, ainsi que le dossier « Francesco Rosi. Le pouvoir et la mort », *Positif*, n° 656, octobre 2015, p. 86-111 (dossier réuni par Michel Ciment ; iconographie : Christian Viviani).

l'ambiguïté du personnage principal pour dénoncer les deux visages de la justice et du pouvoir dominant. Dans *La classe operaia va in paradiso* (1971), le cinéma devient un instrument pour suggérer la dépersonnalisation des masses ouvrières, due à l'aliénation du travail et à l'impossibilité de la combattre. Mais Petri va encore plus loin quand, dans *Todo Modo* (1976), par l'assassinat du personnage principal, il imagine de manière quasiment prophétique l'autodestruction de la Démocratie chrétienne.

Ensuite, dans les années 1980, le cinéma italien a connu une phase de récession, tandis que la Fininvest de Silvio Berlusconi s'est imposée grâce à ses énormes liquidités financières, en envahissant les écrans avec des spectacles de divertissement, pendant que le pouvoir politique se transformait en un gigantesque système de financement illégal et de corruption généralisée, qui devait finir par être balayé par l'opération judiciaire *Mani pulite*. Au début des années 1990, la production cinématographique était devenue purement commerciale ; affaibli par la télévision, soumis aux nouveaux comportements passifs des spectateurs provoqués par le phénomène complexe du *berlusconismo*, l'engagement politique du cinéma italien semblait s'être éteint progressivement.

Mais à partir des dernières années du XX^e siècle, et encore plus pendant la première décennie du nouveau siècle, est réapparue la nécessité de documenter clairement des faits de société, par des histoires vraies et dénonciatrices, comme dans *I cento passi* et *Romanzo di una strage* de Marco Tullio Giordana. Le début du nouveau millénaire se caractérise aussi par des partis pris idéologiques, tel *Buongiorno, notte* de Marco Bellocchio, capable de mettre en scène une nouvelle image d'Aldo Moro, ou encore *Il Caimano* de Nanni Moretti, qui présente trois figures de Berlusconi et s'achève sur la sombre victoire du nouveau dirigeant italien, tandis qu'avec *Diaz*, Daniele Vicari essaie de reconstruire à travers plusieurs points de vue le massacre du G8 en 2001 à Gênes. Au cours des dix dernières années, la société italienne a été mise à nu par des réalisateurs comme Paolo Sorrentino, qui dans *La grande bellezza* représente d'une manière satirique le milieu bourgeois italien, ou comme Francesca Comencini, qui avec *Mi piace lavorare* met en avant le travail précaire et le chantage dans le milieu du travail.

Dans ces nouveaux longs métrages s'est manifestée la capacité de réinventer le langage cinématographique, ainsi que l'objectif bien ciblé de rénover le cinéma politique et le cinéma d'« *impegno civile* ». C'est pourquoi l'équipe de recherche ERLIS (EA 5442) a décidé de leur consacrer un colloque international intitulé *Le cinéma italien d'aujourd'hui, entre film politique et film engagé*, qui a eu lieu les 15 et 16 octobre 2015 à l'université de Caen Normandie et au cours duquel ont été mises en perspective et analysées en profondeur l'évolution de la définition de cinéma politique

et d'engagement cinématographique d'une part, les structures narratives des œuvres de l'autre.

En ouverture, l'histoire du cinéma politique italien a été retracée par le critique cinématographique Jean A. Gili, qui a rappelé l'engagement civil de Francesco Rosi, la leçon filmique d'Elio Petri et le défi idéologique de Bellocchio, avant de citer les cinéastes contemporains qui ont affronté des sujets tels que la répression menée par l'État, le crime organisé et l'immigration. J.A. Gili se focalise ensuite sur la transposition au cinéma du terrorisme, en commençant par le film collectif *12 dicembre* (1972), qui devait faire la lumière sur l'attentat de Piazza Fontana, puis par *Per non dimenticare* (1992) de Massimo Martelli, évoquant le massacre à la gare de Bologne en 1980, avant d'analyser les œuvres de plusieurs cinéastes contemporains qui se sont interrogés récemment sur les années dominées par le terrorisme, comme Renato De Maria (*La prima linea*, 2009), Marco Bellocchio (*Buongiorno, notte*, 2003) et Marco Tullio Giordana (*Romanzo di una strage*, 2012).

Jean-Claude Mirabella retrace également l'histoire du cinéma italien engagé, mais pour mieux examiner les productions de deux cinéastes contemporains (Marco Tullio Giordana et Daniele Vicari) et rechercher ce qui caractérise l'« *impegno civile* » aujourd'hui. Giordana, toujours attaché à proposer une réflexion sur l'état de la société italienne et sur les injustices dans le pays, peut être considéré comme le digne héritier de Francesco Rosi pour sa manière filmographique, tout particulièrement pour *Pasolini, un delitto italiano* (1995) et *I cento passi* (2005); de même, il a construit *Romanzo di una strage* (2012) en s'inspirant de Salvatore Giuliano du maître napolitain. La situation est différente pour Daniele Vicari, qui après s'être montré dans ses premiers films très attentif à la réalité sociale mouvante de l'Italie contemporaine, s'est tourné avec *Diaz: Don't Clean Up This Blood* (2012) vers le cinéma politiquement engagé, pour dénoncer les carences des institutions et la violence d'État. Avec *Diaz*, Daniele Vicari a fait sienne la leçon de l'autre grand maître du cinéma engagé, Elio Petri.

D'autres réalisateurs ont recueilli l'héritage du film politique italien, en se tournant vers les nouvelles réalités sociales et culturelles de la péninsule; mais leur façon de se rapporter au contexte historique a évolué, ainsi que leur façon de mettre en scène le pouvoir politique. Graziano Tassi s'interroge sur la représentation cinématographique du pouvoir et explique comment trois réalisateurs, Paolo Sorrentino, Marco Bellocchio et Nanni Moretti, ont préféré donner de l'espace à leur subjectivité artistique pour mieux démasquer les nombreux visages du pouvoir. Pour montrer comment les personnages politiques ont été cernés par les trois cinéastes à partir de la sphère du privé, il a analysé dans leurs films respectifs les séquences

des trois promenades effectuées par les protagonistes. Dans *Il divo*, lors de la promenade de Giulio Andreotti, Paolo Sorrentino semble vouloir scruter ce qui se cache derrière l'activité politique, mais paradoxalement cette approche intime renforce le caractère impénétrable de l'homme. La deuxième promenade, celle d'Aldo Moro victime des Brigades rouges dans *Buongiorno, notte* de Marco Bellocchio, est probablement un rêve. La scène finale du film révélerait la réaction « humaine » de la brigadiste Chiara, en opposition aux « barbares » prisonniers de l'idéologie. Enfin la troisième promenade, qui se transforme en une fuite, est celle du pape nouvellement élu, effrayé par le pouvoir religieux qui lui a été conféré ; *Habemus Papam* (2011) de Nanni Moretti met à nu le malaise ressenti par l'homme devant les charges de l'autorité suprême.

Jean-Louis Libois s'attarde principalement sur l'écriture personnelle et autoréférentielle de Nanni Moretti, à partir de trois films. Dans *Palombella Rossa*, à travers le personnage fictif et amnésique de Michele Apicella, l'alter ego de Moretti, le réalisateur romain met en scène un match de handball surréaliste qui suggère l'égarement du parti communiste italien. Avec *Aprile*, un film strictement autobiographique, il décide d'abandonner son alter ego pour interpréter son propre personnage dans la vie quotidienne. Dans ce long métrage, une mise en abyme représente sarcastiquement la difficulté, puis le manque de volonté, de réaliser un film documentaire sur la vie politique du pays. Le motif d'un film impossible à réaliser revient dans le *Caimano*. Mais contrairement à ce qui se passe dans *Aprile*, Nanni Moretti décide de faire un pas de côté : le rôle du réalisateur et celui de l'acteur principal ne sont plus attribués à Nanni Moretti ou à son alter ego ; seule la séquence finale dévoile un personnage rappelant Silvio Berlusconi interprété par le cinéaste.

La série des contributions sur les metteurs en scène engagés est close par l'article de Gabriele Rigola, qui se penche sur la reconstruction subjective des événements historiques dans les derniers films de Marco Bellocchio, pour montrer les caractéristiques de son « regard politique », toujours présent dans son œuvre. L'Histoire est le point de départ dont Bellocchio s'éloigne peu à peu pour laisser place à sa propre liberté d'interprétation, et le présent et le passé sont par lui recomposés pour amener le spectateur à réfléchir sur son époque. La sphère du privé s'impose dans ses films, et la perception intime est le détail qui mène à l'universel ; même lorsqu'il aborde l'actualité, comme dans *Bella addormentata* (2012), le cas particulier d'Eluana Englaro devient un expédient pour raconter un pays qui tâtonne. Bien qu'ayant évolué au fil des années, le cinéma de Marco Bellocchio ne cesse de porter à l'écran les débats historiques du contexte italien et de la société en général.

La deuxième partie du colloque a été consacrée à la représentation des faits historiques liés au terrorisme en Italie. Dans le domaine cinématographique, l'intérêt pour la violence idéologique a toujours été présent, et il convient de souligner que les termes *terrorista* et *anni di piombo*, très répandus dans la langue courante, sont des emprunts lexicaux issus du grand écran. Ada Tosatti se penche sur la production de ces dernières années, en reconstruisant l'imaginaire filmique qui s'est développé autour des événements dramatiques les plus marquants des années 1970. Elle souligne le profond déséquilibre entre la quasi-absence, sur le grand écran, de la représentation de la conquête des droits acquis pendant cette période, et les nombreuses œuvres centrées sur l'extrémisme idéologique qui a secoué alors la péninsule. Dans ces films, qui privilégient le massacre de Piazza Fontana et l'enlèvement d'Aldo Moro, *le politique devient personnel*. Les films baignent dans une atmosphère claustrophobe, le plus souvent dans un cadre familial, et l'espace des histoires narrées se réduit à l'intimité domestique, de sorte que puisse se créer une empathie avec le spectateur. A. Tosatti conclut sa contribution avec l'analyse de *Se sarà luce sarà bellissimo* (2008), où Aurelio Grimaldi souhaite transmettre d'autres vérités, en montrant l'incarcération de personnes anonymes et en créant un lien entre une histoire *autre* et le présent, entre le film et la mémoire. Mais d'autres réalisateurs se sont confrontés à la représentation du terrorisme, et notamment Marco Tullio Giordana, qui dans son premier film (*Maledetti vi amerò*, 1980) mettait en lumière la rupture entre la lutte armée et les mouvements politiques de gauche. Trente-deux ans plus tard, il devait s'interroger sur le massacre de Piazza Fontana dans *Romanzo di una strage*.

Pour déceler les stratégies employées par le réalisateur et ses deux scénaristes Sandro Petraglia et Stefano Rulli, Cristina Vignali nous propose l'analyse des procédés narratifs du film, qui visent à simplifier la complexité des faits historiques et judiciaires par des séquences aux contenus très riches, qui dévoilent étape après étape les données dramatiques. Le langage est lapidaire et les personnages sont caractérisés par des idiolectes. Pour servir de lien entre les séquences, le symbolique prévaut (comme lorsque le paquet de cigares Senior Service nous ramène à Giangiacomo Feltrinelli). La simplification passe aussi par la dialectique des contrastes : le contraste politique entre Calabresi et Pinelli, le contraste géographique entre les différentes villes d'Italie et celui, plus formel, entre le rouge et le noir. Tout en utilisant l'émotion, le film *Romanzo di una strage* est né du désir de Giordana d'informer, et de proposer, quarante-trois ans après l'attentat, sa propre interprétation.

Les trois études de la troisième partie déplacent l'attention sur la métamorphose sociale qui a transformé le pays. La famille, l'un des piliers de

la tradition culturelle italienne, semble désormais incapable d'affronter ses propres responsabilités. Les apparences bourgeoises sur lesquelles elle s'appuie sont démasquées : elles sont remises en question dans la trilogie « soci(ét)ale » d'Ivano De Matteo analysée par Fabien Landron. Ces trois films sont dominés par l'impact d'une crise qui pénètre dans toutes les classes sociales : l'immigration, l'impossibilité de l'intégration, la violence urbaine, l'omniprésence des médias de masse, les injustices sociales sont autant de thèmes développés par l'acteur-réalisateur romain. F. Landron insiste sur l'importance prise par l'émotion. La dénonciation sociale, les personnages « affreux, sales et méchants », les modalités narratives utilisées font d'Ivano De Matteo un possible héritier du néo-réalisme ; le film révèle une véritable mosaïque humaine, dont chaque tesselle, chaque personnage devient une force empathique qui amène le spectateur à s'interroger sur la société qui est la sienne. Une société qui, pendant le « *ventennio berlusconiano* », a vu la forte diminution de l'offre culturelle et la puissance grandissante de la télévision contribuer au changement des mentalités.

C'est le thème abordé par Fabrice De Poli. Le film *La grande bellezza* (2013) de Paolo Sorrentino, qui à première vue ne semble pas traiter du politique, peint à travers la construction de séquences remplies d'allégories et de symboles une fresque de la société italienne contemporaine. Les images de la fête deviennent une allégorie de la décadence humaine. Le personnage de la soubrette animatrice Lorena est un produit du changement culturel façonné par le pouvoir des médias. La place est laissée à l'obsession du corps et au mythe de la jeunesse éternelle. Les médias ont visiblement remplacé l'idéologie ; par le personnage de Talia Concept, le réalisateur dépeint la crise idéologique par laquelle le communisme, devenu une idéologie de salon, domine les environnements *radical chics* où l'engagement est seulement apparent. Tout en sachant préserver des lueurs d'espoir, P. Sorrentino montre la faillite politique, culturelle et sociale de l'Italie moderne.

Nadège Leclerc s'interroge à son tour sur le rapport entre la réalité sociale et le cinéma, et esquisse un portrait de Francesca Comencini en soulignant son caractère de citoyenne et de réalisatrice engagée. Elle nous invite à comprendre en quoi le travail de cette cinéaste est une dénonciation sociale et politique continue, qui veut donner une voix aux discriminés et aux exclus. Les femmes, les immigrants, les travailleurs ont trouvé dans ses films un espace dans lequel ils peuvent dénoncer les abus de l'État répressif. La stratégie narrative de Francesca Comencini tend à s'approcher le plus possible du réel, le spectateur devant ses films se sent opprimé, mis en cage par la machine sociale. Grâce à son regard d'ethnologue, qui la pousse à une attention méticuleuse dans le choix des lieux et des objets, les détails

sont chargés de symbolique et transformés en instruments de révélation du politique.

Pour souligner la capacité du cinéma à véhiculer des informations éloignées du discours dominant, deux contributions analysent les productions filmiques sur l'immigration étrangère en Italie. Le thème de la migration a joué un rôle important : une autre manière de faire du cinéma est née, alternative et politique. Enrico Gheller examine le rôle concret du cinéma sur la prise en charge des récits de la migration et retrace un parcours divisé en deux périodes. Dans la première, de 1994 à 2001, on assiste à une sorte d'auto-analyse sociale contradictoire ; des films comme *Lamerica* (1994) de Gianni Amelio ou *Vesna va veloce* (1996) de Carlo Mazzacurati racontent une découverte de l'Autre qui passe par un effort de compréhension de soi. Dans la deuxième période, de 2004 à 2014, les réalisateurs commencent à raconter la vie quotidienne des immigrés, leur voyage, leur histoire personnelle, et l'intégration devient un des thèmes principaux autour desquels se construisent leurs films.

Brigitte Le Gouez analyse la capacité de réflexion du « lanceur d'alerte » Andrea Segre. L'engagement civil de ce réalisateur est un instrument de dénonciation et de témoignage, dont le but est de redonner la parole aux « sujets subalternes » de la société. Tous, sans exception, ont « droit de cité » dans ses longs métrages. La langue, les mouvements de caméra, le rythme délibérément lent deviennent des instruments démocratiques qui permettent au spectateur de se reconnaître dans l'Autre. Dans ses films, nous ne voyons pas une accumulation d'informations persuasives ; bien au contraire, son projet maïeutique est de faire accoucher le spectateur de vérités qu'il n'avait encore jamais formulées. L'engagement civil se développe et implique aussi la production et la distribution des films : avec ZaLab, l'association fondée par Segre, le film, comme l'avait théorisé Zavattini, devient un instrument au service des citoyens et de la communauté.

Le cinéma comprend également le genre documentaire, qui peut mettre en évidence le climat politique et social et dénoncer les processus de marginalisation, d'exclusion et de répression qui investissent directement la *res publica*. Ces derniers temps ont été réalisés de nombreux documentaires sur Silvio Berlusconi qui ont cherché à explorer les relations étroites entre la politique, les médias et le public. Le point de vue singulier, l'engagement moral, la volonté de représenter la situation sociopolitique italienne sont redevables de la leçon du néo-réalisme et de celle des pères fondateurs du film politique, Francesco Rosi et Elio Petri.

Le documentaire italien contemporain pourrait être considéré comme le seul instrument qui, dans ces dernières années, a su raconter la société et démasquer la « non-réalité » de l'information dominante. Tel est l'argument

mis en avant par Benedetto Repetto : grâce aux nouvelles technologies, l'image devient témoignage direct du réel, comme dans *Black Block* (2011) de Carlo Bachschmidt, qui redonne la parole à certaines victimes qui ont vécu les violences perpétrées par la police lors du G8 de Gênes. Pendant toute la durée du film, la valeur de dénonciation des images d'archives reste intacte et les nouvelles images tournées dix ans après les faits deviennent l'écho de la mémoire. Le documentaire de Filippo Vendemmia *È stato morto un ragazzo* (2010) déplace l'attention sur une autre agression d'État, la mort de Federico Aldrovandi. Le réalisateur reconstitue méticuleusement la longue bataille juridique menée par Patrizia Moretti, la mère de Federico, pour faire ressortir la vérité sur les coups mortels subis par le jeune homme de dix-huit ans lors d'un contrôle de police. B. Repetto présente également des documentaires sur l'ère de Berlusconi : *Silvio Forever* (2011) de Roberto Faenza, *Videocracy* (2009) d'Erik Gandini, *Draquila – L'Italia che trema* (2010) de Sabina Guzzanti.

Au sujet de ce dernier court métrage, Maxime Letissier en décortique le montage cinématographique. Sa contribution débute par une question à laquelle il est difficile d'apporter une réponse simple : quelle est la différence entre un documentaire et une fiction ? Après avoir esquissé une définition du genre documentaire, il propose une analyse structurée du montage de *Draquila*, où « La vision de Berlusconi », « Les sinistrés », « De la protection civile à Cosa Nostra » sont les trois thèmes qui s'entrelacent sur toute la durée du film. La critique de S. Guzzanti envers la politique mise en place par le président du Conseil de l'époque est explicite ; l'étude de la séquence des nouvelles constructions *promises* par le Cavaliere et de l'opposition des citoyens de L'Aquila illustre le rôle fondamental de la *troisième écriture du film*, celle du montage, qui génère une tension chez le spectateur. Ainsi, bien qu'étant une enquête citoyenne, le film peut être discuté quant à la liberté d'interprétation laissée au spectateur.

Enfin la dernière contribution de Laurent Scotto d'Ardino conclut l'exploration sur le cinéma italien engagé d'aujourd'hui. L'auteur analyse *Vogliamo anche le rose* (2007) d'Alina Marrazzi, un film documentaire réalisé par une femme avec des femmes. En rapport avec un cinéma plus expérimental, le film détourne les techniques traditionnelles du documentaire comme l'utilisation de la voix off, qui n'assume pas le rôle omniscient d'un narrateur traditionnel mais devient la voix de la subjectivité des protagonistes, qui, à partir de leur propre expérience personnelle, essaient de tisser un dialogue collectif. Le récit mélange différents codes narratifs, et la structure du film est fondée sur la « fragmentation » des matériaux qui construisent le documentaire. Chaque fragment (images d'archives, films familiaux, publicité, images animées, etc.) renvoie à une époque particulière,

celle des années 1970, tout en essayant de stimuler une réflexion sur des thèmes contemporains. Selon L. Scotto d'Ardino, la réalisatrice interroge le passé pour le restituer aux spectateurs et leur donner la possibilité d'y réfléchir dans une perspective actuelle.

En conclusion, ce numéro de *Transalpina* s'inscrit dans une perspective résolument moderne, dans le but de mettre en évidence la capacité du cinéma italien d'aujourd'hui, toujours attentif à la leçon des grands maîtres du cinéma engagé, à dénoncer les incohérences sociales et politiques actuelles. Les articles qui composent ce volume démontrent que le désir des réalisateurs de démasquer les ravages politiques et sociaux qui ont secoué le Bel Paese est évident, tout comme le désir d'innover pour donner une voix aux exclus de la société et de trouver de nouvelles formes narratives à même de représenter le monde politique. Sans avoir la prétention de l'exhaustivité, grâce à l'approfondissement de ces questions émergentes, toutes les contributions ont exploré la relation qui s'est établie entre la politique, la réalité sociale et le cinéma. De ce contexte nouveau et vivant, que les études rassemblées ici ont cherché à saisir et à problématiser, il est nécessaire que puissent naître d'autres réflexions, qui interrogent la nouvelle relation entre le cinéma et l'espace public.

Rossella GIARDULLO

Université de Caen Normandie