Marco Tullio Giordana et Daniele Vicari : deux générations d'héritiers du cinéma d'« *impegno civile* » de Francesco Rosi ?

Jean-Claude Mirabella

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/434>
DOI : 10.4000/transalpina.434
ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016
Pagination : 31-46
ISBN : 978-2-84133-839-9
ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Jean-Claude Mirabella, « Marco Tullio Giordana et Daniele Vicari : deux générations d'héritiers du cinéma d'« *impegno civile* » de Francesco Rosi ? », *Transalpina* [En ligne], 19 | 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/434> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.434>

MARCO TULLIO GIORDANA ET DANIELE VICARI : DEUX GÉNÉRATIONS D'HÉRITIERS DU CINÉMA D'« IMPEGNO CIVILE » DE FRANCESCO ROSI ?

Résumé : Qu'est-ce que le cinéma politique et dans quelle mesure peut-on le différencier du cinéma d'« *impegno civile* » italien ? Après s'être attaché à répondre à ces questions en partant des exemples d'Elio Petri (1929-1982) et de Francesco Rosi (1922-2015), l'auteur essaie de voir dans quelle mesure Marco Tullio Giordana (Milan, 1950) et Daniele Vicari (Rieti, 1967) sont les héritiers de Francesco Rosi. Prenant *Salvatore Giuliano* (Rosi, 1961) comme exemple, il apparaît que si Giordana peut être considéré comme son héritier direct, en revanche Vicari réalise un cinéma davantage social : seul Diaz peut prétendre au titre de cinéma d'« *impegno civile* ».

Riassunto : Che cos'è il cinema politico e come possiamo distinguerlo dal cinema d'*impegno civile* italiano ? Dopo aver risposto a queste domande, sulla base degli esempi di Elio Petri (1929-1982) e Francesco Rosi (1922-2015), l'autore cerca di capire come Marco Tullio Giordana (Milano, 1950) e Daniele Vicari (Rieti 1967) possano essere gli eredi di Francesco Rosi. Prendendo *Salvatore Giuliano* (Rosi, 1961) come esempio, risulta che mentre Giordana può essere considerato un erede diretto, Vicari realizza un cinema più sociale, solo Diaz potrebbe rivendicare il titolo di cinema d'*impegno civile*.

Au printemps 2012, lors de la sortie – à quinze jours d'intervalle – de *Romanzo di una strage* (Marco Tullio Giordana) et de *Diaz: Don't Clean Up This Blood* (Daniele Vicari), une grande partie de la critique italienne a considéré qu'il s'agissait d'un retour du cinéma d'« *impegno civile* ». Que signifie cette expression reprise régulièrement lorsqu'un film dénonce certains comportements condamnables ? En quoi les deux réalisateurs sont-ils ou ne sont-ils pas héritiers de ce « genre » ?

Cinéma politique et cinéma d'« *impegno civile* »

Qu'est-ce que le cinéma d'« *impegno civile* » et quelle est sa spécificité par rapport au cinéma politique ? « Engagement civique », si l'on traduit en français, ne donne que peu d'informations par rapport à l'expression italienne, utilisée également pour qualifier d'autres moyens d'expression comme le roman, par exemple. C'est sans doute pourquoi les chercheurs

français ont souvent parlé de cinéma politique, de cinéma engagé voire de néo-réalisme critique.

Emmanuel Barot, dans son ouvrage *Camera politica*, établit une typologie schématique de ce que l'on nomme le « cinéma politique ». Selon lui, les films « explicitement politiques » sont ceux « qui se donnent, d'abord, la politique comme objet : les rapports de pouvoirs, de domination, de révolte, qu'entretiennent entre eux peuples, communautés, individus et pouvoir d'États ou groupes de pression, etc. »¹. Il distingue trois sous-genres dans cette vaste catégorie. D'abord le « cinéma civique » et pédagogique. « Il va du thriller [...] aux fresques historiques reconstituant de grands moments de l'histoire, [...] de certains films de guerre [...] aux récits biographiques [...], en passant par la politique-fiction mettant en scène la connivence mafia-pouvoir, les alliances entre pouvoirs légaux et illégaux, les processus d'oppression, de répression, ou de résistance et de révolution, etc. »². Ce cinéma civique « cherche avant tout à connaître, à mettre à nu les mécanismes du pouvoir, et les ressorts de la révolte autant que de la soumission »³. Ensuite, E. Barot parle de cinéma « militant ». « Avec l'emblème eisensteinienne du *Cuirassé Potemkine* (1925), il est mené du côté de ceux qui luttent, avec "leurs yeux" et leurs visions du monde »⁴. Enfin la troisième catégorie serait le cinéma « de propagande », qui, au-delà du militant, « tend souvent à l'épique par sa vocation édificatrice et justificatrice »⁵.

Petri a été l'initiateur du cinéma politique

Le cinéma d'Elio Petri, à partir d'*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1969), donne des clés importantes pour comprendre la décennie qui va de 1968 à 1978, une décennie décisive dans l'histoire de l'Italie. Selon Andrea Minuz, c'est *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* qui ouvre la voie au cinéma politique italien, car ce film « *può essere considerato in un certo senso come il modello di riferimento [...]. È infatti a partire da Indagine che si comincia a parlare di cinema politico italiano* »⁶. À propos de *Todo modo* (1976), Elio Petri affirme avec force et

1. E. Barot, *Camera politica : dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin, 2009, p. 28-29.

2. *Ibid.*, p. 29. Pour l'auteur, certains films de Francesco Rosi sont à classer dans cette catégorie.

3. *Ibid.*, p. 29-30.

4. *Ibid.*, p. 30.

5. *Ibid.*, p. 31. *Octobre* (Eisenstein, 1928) en serait le meilleur exemple.

6. A. Minuz, « Cronaca di una stagione annunciata. Note sul cinema politico di Elio Petri », in *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, C. Uva (dir.), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, p. 135.

conviction : « De mon point de vue, l'unique clef de lecture possible me semble la clef politique [...], je n'ai visé qu'un seul objectif, celui de nuire au maximum à la démocratie chrétienne »⁷. Maurizio Grande complète par son jugement cet aspect du cinéma de Petri, car selon lui « *è oggetto dei film di Petri lo smascheramento dei rapporti fra polizia e potere politico, la corruzione dei politici, le loro ossessioni e perversioni nel riflesso che hanno nella gestione della vita pubblica italiana (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Todo modo)* »⁸.

Il nous semble donc évident qu'on qualifie – dans sa grande majorité et pour toutes les raisons énoncées – le cinéma de Petri de cinéma politique.

L'exemple de Francesco Rosi

En revanche, pour Francesco Rosi il en va différemment, car son objectif est avant tout de vouloir rétablir la vérité par l'enquête :

*Oggetto dei film di Rosi è la « buona inchiesta » contro l'inchiesta imbavagliata, dunque la rivelazione dei legami di potere fra la polizia e la magistratura con il partito di governo ; il disvelamento dei rapporti fra criminalità organizzata e politica ; dunque mostrare, far vedere ciò che tutti sanno o suppongono, ricostruire gli elementi accertabili di quanto è sussurrato e non detto, approfondire le mezze verità di convincimenti diffusi ma non fondati su fatti e argomentazioni inconfutabili*⁹.

Le but clairement affiché par Rosi est avant tout pédagogique et aboutit à ce que de nombreux exégètes ont appelé le « film-enquête ». Ce travail d'investigation préalable est mis en avant par le réalisateur lorsque Jean Gili lui demande : « Comment avez-vous préparé le scénario de *Lucky Luciano* ? » :

De la même manière que je m'étais documenté pour *Salvatore Giuliano* et *l'Affaire Mattei*. J'ai consulté des livres, des journaux, des documents, par exemple quelques procès-verbaux d'interrogatoires. J'ai lu aussi beaucoup d'interviews de Lucky Luciano publiées dans la presse [...]. Grâce à tous ces documents, j'ai eu la possibilité de poursuivre la route que j'ai choisie pour faire le type de cinéma qui est le mien. À partir de faits historiques, de personnages ayant réellement vécu, je cherche à présenter une certaine réalité, mais pas dans les termes d'un documentaire. J'ai souvent lu, surtout en Italie, que mes films relevaient d'un travail de documentariste. Selon

7. J.A. Gili, *Le cinéma italien*, Paris, Union générale d'éditions (10 / 18), 1978, p. 199.

8. M. Grande, *Eros e politica*, Sienne, Protagon Editori Toscani, 1995, p. 27.

9. *Ibid.*, p. 27.

moi, il s'agit d'une grave erreur, mon cinéma n'est en rien un cinéma de documentariste, c'est un cinéma documenté¹⁰.

La méthode Rosi : *Salvatore Giuliano* et le « film dossier »

Avec *Salvatore Giuliano*, le réalisateur napolitain a inventé un genre. Dans l'œuvre de Francesco Rosi, trois films présentent de très nombreux points communs et sont apparus d'une nouveauté si radicale qu'il a été proposé de les qualifier de « film dossier ». Il s'agit de *Salvatore Giuliano* (1961), *Il caso Mattei* (1971) et *Lucky Luciano* (1973).

L'expression « film dossier » est donc souvent utilisée par les exégètes de l'œuvre de Rosi parce qu'elle fait référence à l'une des spécificités les plus frappantes de ces trois films, leur dimension ouverte. Celle-ci est produite par la structure narrative qui repose sur le *flash-back*, ou retour en arrière, mais également par une autre caractéristique. Dans le cinéma narratif ordinaire, la consécution chronologique et la conséquence logique se confondent ; une situation B vient après une situation A mais elle vient aussi à cause d'elle (c'est le fameux paralogisme latin « *post hoc, ergo propter hoc* » : « après cela, donc à cause de cela »). Or Rosi, par la structure du « film dossier », juxtapose des séquences situées à des époques différentes (l'écart peut être de six ou dix ans) en des lieux distincts, montrant parfois des personnages variés. Ce n'est donc plus la succession temporelle qui produit la causalité¹¹.

Le film s'affranchit de la chronologie, c'est sans doute cette dimension qui a le plus frappé ; nous en voulons pour preuve le fait que l'on trouve des expressions telles que « film mosaïque », « kaléidoscopes fragmentés » (Michel Ciment) ou encore « puzzle » et « chronologie éclatée ». René Prédal, quant à lui, parle de « confusion ordonnée ». Yannick Mouren a même utilisé le terme « achronologie »¹² pour qualifier ce type de cinéma. Ainsi, par un usage très personnel du montage, Rosi transforme cette enquête sur des faits historiques et sur leur enchaînement logique en un récit émotionnel, et non chronologique. Le film est tout sauf une biographie de Salvatore Giuliano, puisque le héros éponyme en est quasiment absent ; il est, selon la belle formule de Jean-Louis Bory, « l'Arlésienne de sa propre histoire ».

10. J.A. Gili, *Le cinéma italien*, p. 248-249.

11. Y. Mouren, « La méthode Rosi. Le "film dossier" », in *Francesco Rosi. Études cinématographiques*, J.A. Gili (dir.), Paris – Caen, Lettres Modernes – Minard, 2001, p. 100.

12. *Ibid.*, p. 96.

Le cinéma de Marco Tullio Giordana

Marco Tullio Giordana est né à Milan en 1950. Il était donc adolescent lors de la sortie en salle des principaux films de Rosi. Après une formation qui devait l'orienter vers la peinture, il choisit le cinéma. Ses deux premiers films, frappés du sceau de la tragédie, se terminent par un constat d'échec et la mort de leur protagoniste. La caméra de Marco Tullio Giordana n'a jamais cessé d'interroger son pays à partir de la tragédie de la mort : mort d'un militant politique (*Maledetti, vi amerò*), mort de tifosi de la Juventus au stade du Haysel (*Appuntamento a Liverpool*), mort de Pasolini (*Pasolini, un delitto italiano*), mort d'un militant anti-mafia (*I cento passi*), mort d'un couple de comédiens (*Sanguepazzo*), morts lors d'un attentat (*Romanzo di una strage*). C'est souvent à partir de ces fins tragiques que le réalisateur propose une réflexion sur l'état de la société italienne.

Marco Tullio Giordana est également le réalisateur de *La meglio gioventù*, qui met en scène la vie de la famille Carati de 1966 à 2003. C'est grâce à cette œuvre que Giordana a atteint une notoriété internationale, profitant ainsi de la couverture médiatique que lui a offert le festival de Cannes. Cet aspect rétrospectif qui caractérise son cinéma ne doit en aucun cas occulter le caractère immédiat, voire anticipateur, d'un film comme *Quando sei nato non puoi nasconderti* (2005), où la question des flux migratoires et de l'arrivée de migrants par le sud du pays est aujourd'hui encore d'une brûlante actualité.

Pour plus de simplicité, notre corpus sera constitué de trois films : *Pasolini, un delitto italiano* (1995), *I cento passi* (2000) et *Romanzo di una strage* (2012). Les deux premiers enquêtent sur la mort de personnages connus, Pier Paolo Pasolini et Giuseppe Impastato. Le troisième veut proposer une thèse au sujet de la bombe qui a explosé à l'intérieur de la Banca Nazionale dell'Agricoltura à Milan, le 12 décembre 1969.

Pier Paolo Pasolini, absent du film comme le fut Salvatore Giuliano

Il est troublant de constater que les deux personnages qui donnent leur titre à chacun des deux films sont absents à l'écran. Le personnage du bandit sicilien est présent dans seulement neuf plans du film. Giordana a refusé, quant à lui, de faire interpréter le rôle du poète par un comédien. Les rares fois où il apparaît à l'écran, c'est bien de lui qu'il s'agit ; le protagoniste du film en revanche est son assassin présumé, Pino Pelosi.

Tout comme Rosi, Giordana a réalisé un important travail de documentation et de recherche pour nous proposer sa version de l'assassinat, celle de la thèse du complot qui innocentait en partie Pelosi, le coupable pour beaucoup. La différence se trouve à notre avis dans le traitement :

là où Rosi est encore héritier du néo-réalisme, Giordana choisit la voie du thriller judiciaire, qui ne prétend pas faire la lumière, mais « combler quelques trous » dans le mystère de cette mort. C'est ainsi que nous pouvons affirmer que *Pasolini, un delitto italiano* doit autant à la leçon formelle de *Il caso Mattei* qu'à la reconstruction vers la recherche de la vérité de *Salvatore Giuliano*. S'il était commode pour beaucoup que le seul coupable du massacre de Portella della Ginestra (1^{er} mai 1947) fût Giuliano, la mort de Pasolini ne devait être que ce que Giordana fait dire dans le film au commissaire : « *È una storia di froci, punto e basta* ».

Outre l'important travail de documentation, d'autres éléments viennent lier le cinéma de Giordana et celui de Rosi. En effet, de la même façon qu'au début de *Salvatore Giuliano* Rosi fait dire à un journaliste : « *Strano, tutta la maglietta è inzuppata di sangue e a terra quasi niente* »¹³, dans le film de Giordana le point culminant se situe au moment où un expert en médecine légale, Faustino Diamante (interprété par Massimo De Francovich), affirme que la victime ne peut pas avoir été mise dans l'état dans lequel on l'a retrouvée par un seul adversaire armé d'un morceau de bois. « *Siamo nella tradizione del cinema civile di Francesco Rosi, dove tutto vuol essere come nella realtà, meticolosamente ricostruito, rigorosamente attendibile* »¹⁴. Cela va de l'arrestation de Pelosi en fuite le long de la plage d'Ostie à la découverte du cadavre, en soulignant l'extraordinaire émotion que l'affaire a suscité dans le pays.

Le film est composé de deux parties bien distinctes. Pendant la première, l'auteur entraîne le spectateur vers la thèse du crime passionnel (la fameuse version « *è una storia di froci* »), puis cette version est démontée dans la deuxième partie pour laisser place à celle du complot. De la même façon que Francesco Rosi avait fait alterner sa mise en scène avec des documents d'archives (l'après-guerre / les mouvements séparatistes), Marco Tullio Giordana a recours à des témoignages à chaud d'amis du poète comme Bernardo Bertolucci, Alberto Moravia ou encore Enzo Siciliano. Coexistent ainsi dans le film diverses sources et supports (noir et blanc, couleurs, images d'archives).

I cento passi

I cento passi a permis au grand public de connaître Giuseppe Impastato et aux autres de se familiariser avec ce Sicilien assassiné par la mafia le

13. Ce journaliste est vraisemblablement, dans l'esprit de Francesco Rosi, Tommaso Besozzi, qui signera, dans l'*Europeo* daté du 16 juillet 1950, un célèbre article intitulé « *Di sicuro c'è solo che è morto* ».

14. T. Kezich, *Corriere della Sera*, 3 septembre 1995.

9 mai 1978. La mort du jeune homme n'avait guère laissé de traces dans la mémoire de ses compatriotes, car elle avait bénéficié de peu de couverture dans la presse. En effet, le même jour avait été retrouvé à Rome le corps sans vie d'Aldo Moro. Le *Corriere della Sera* du 10 mai donne comme titre à un petit article paru en page 13 : « Ulrà di sinistra dilaniato dalla sua bomba sul binario ». L'article, peu documenté, affirme que le jeune homme se serait suicidé. Pour mettre en scène la vie de Peppino Impastato, le réalisateur a choisi une modalité extrêmement linéaire, essentielle, sans virtuosité. La chronologie est importante, et Giordana donne régulièrement des points de repère pour se situer dans l'espace temporel que recouvre le film (1958-1978), avec une part importante pour la décennie 1968-1978. Rappelons que Peppino, né le 5 janvier 1948, a vingt ans en 1968 et meurt donc à trente ans. Il est devenu adulte au moment de la rébellion de la jeunesse mondiale. Certains éléments constitutifs de cette période accompagnent le film : chansons, arrivée de la télévision dans les foyers, lutte pour le divorce, pour l'avortement, libération sexuelle, mouvements féministes, autorisation des radios privées...

I cento passi est une œuvre très « physique » : les corps jouent un rôle fondamental dans le film. Ils sont mis en scène pour exprimer les conflits et les luttes que la trame narrative propose ; Luigi Impastato, le père de Peppino, l'affronte plusieurs fois physiquement devant la caméra de Giordana, qui joue avec les corps comme le ferait un sculpteur. Les visages du jeune homme et de ses proches sont souvent filmés en plans très rapprochés, de manière à exalter ces personnages positifs. Mais l'un des moments centraux du film, pour comprendre la position aussi bien esthétique qu'idéologique du réalisateur, est la projection du film *Le mani sulla città* dans le ciné-club que fréquentent Peppino et ses amis. La scène débute avec le carton qui clôt le film de Rosi : « *I personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, è autentica invece la realtà sociale e ambientale che li produce* ». Il s'agit d'une déclaration qui peut être considérée comme étant à la base de tout le cinéma d'« *impegno civile* » italien, et que Giordana fait bien évidemment sienne.

Romanzo di una strage

Si Giordana se donne Rosi comme modèle cinématographique, son repère poétique est bien Pasolini. Ce dernier vient habiter de façon récurrente le cinéma de l'auteur. S'il est inutile de rappeler le titre et le contenu de son œuvre de 1995, il n'est pas inutile de le faire pour *Nos meilleures années*, dont le titre original est *La meglio gioventù*, hommage direct à un recueil de vers de Pasolini. De la même façon *Piazza Fontana*, le titre choisi

pour la distribution française, ne reprend en rien *Il romanzo delle stragi* (allusion directe à un article publié par le poète dans le *Corriere della Sera* du 14 novembre 1974, quelques mois avant sa mort, où il affirmait connaître le nom de certains terroristes qui avaient ensanglanté l'Italie).

Le réalisateur est parti du livre *Il segreto di Piazza Fontana* du journaliste Paolo Cucchiarelli¹⁵. Il se veut très exhaustif dès la couverture, qui comprend un sous-titre assurant « *finalmente la verità sulla strage: le doppie bombe e le bombe nascoste, Pinelli, Calabresi, Feltrinelli, i servizi deviati e quelli paralleli, la DC, il PCI, la NATO e gli Stati Uniti. Il racconto tragico e sconvolgente del Pasticciaccio che ha ammalato l'Italia* ». La structure de cet ouvrage de sept cents pages est assez pédagogique et est composée de quatre parties très explicatives. C'est de cette structure que sont partis Giordana et ses scénaristes habituels (Rulli et Petraglia) pour écrire un scénario structuré en huit parties. Le titre de chacune de ces parties est beaucoup plus abstrait, juste différence entre le travail d'un artiste et celui d'un journaliste. Dans son travail de reconstruction et d'évaluation des hypothèses, Giordana embrasse une période qui va de 1969 à 1972. Le film commence ainsi à Padoue, quelques semaines avant l'attentat, et se termine le 17 mai 1972, jour de l'assassinat du commissaire Calabresi. Le réalisateur a choisi, pour plus de simplicité, la voie de la reconstruction chronologique. Il ne s'agit ni d'un thriller, ni d'un film policier, mais bien d'un « film dossier », à la manière de Francesco Rosi. Reconstruction, déconstruction et reconstitution sont les mots que nous renvoie le film. Giordana reconstitue minutieusement une enquête qui avait initialement suivi la voie des milieux anarchistes. Le personnage principal est l'enquêteur en la personne du commissaire Luigi Calabresi. C'est lui qui est le dépositaire du point de vue de Paolo Cucchiarelli, ainsi que de celui du réalisateur et de ses scénaristes : la piste de la double bombe. Giordana enquête avec minutie, avec le recul nécessaire et sans préjugé, évitant d'avoir recours à l'émotion même s'il choisit de nous faire pénétrer dans l'intimité de deux personnages, les deux « vaincus » dans le film : Giuseppe Pinelli et Luigi Calabresi. Les scènes d'intérieur dominant, dans le but de donner une impression de claustrophobie à ce film d'une froideur chirurgicale :

Marco Tullio Giordana nous expose les faits, comme pourrait le faire un historien, puis traque les failles. Giordana montre à l'écran les vérités irréfutables mais laisse, à l'image de cette scène du « suicide », tout comme l'identité du terroriste présent dans le taxi, les suppositions dans le doute. Il

15. P. Cucchiarelli, *Il segreto di Piazza Fontana*, Milan, Ponte alle Grazie, 2009.

conserve le point de vue du citoyen, celui qui aimerait connaître la vérité, et la traque, mais à qui il manque certains éléments pour regrouper l'ensemble du puzzle¹⁶.

Étrangement, cette histoire rappelle par ces interrogations l'affaire Salvatore Giuliano, qui pose encore aujourd'hui trois questions majeures : que s'est-il passé le 1^{er} mai 1947 lors du massacre de Portella della Ginestra ? Dans quelles conditions Salvatore Giuliano a-t-il trouvé la mort ? Qui a tué Gaspare Pisciotta ? Trois questions demeurent également sans réponse dans le film de Giordana : que s'est-il passé le 12 décembre 1969 lors du massacre de Piazza Fontana ? Dans quelles conditions Giuseppe Pinelli a-t-il trouvé la mort ? Qui a tué Luigi Calabresi ? Même dans ses interrogations ultimes, le film de Giordana rejoint celui de Rosi : héritage évident et revendiqué par le réalisateur dans ses réponses aux questions du *Nouvel Observateur* :

[...] Je pense qu'il était en effet difficile mais nécessaire de faire ce film. À son échelle, il tente de reprendre le flambeau de Francesco Rosi, qui, dans les années 1960 et 1970, avec *Main basse sur la ville*, *L'Affaire Mattei* ou *Cadavres exquis*, faisait son devoir de cinéaste en s'emparant « à chaud » de l'actualité pour incendier les écrans et la conscience des spectateurs. Malgré son aspect effectivement anachronique dans le contexte culturel et économique d'aujourd'hui, je crois que *Piazza Fontana* a une petite chance d'atteindre sa cible¹⁷.

Giordana nous propose sa vérité, qui épouse celle du commissaire Calabresi. Non sans ironie de la part du réalisateur, Calabresi l'expose à D'Amato (un de ses supérieurs) dans son bureau, et ce dernier répond avec un sourire malicieux : « *Che romanzo ! Che immaginazione !* ».

Ainsi l'étude des trois œuvres Pasolini, *un delitto italiano* (1995), *I cento passi* (2000) et *Romanzo di una strage* (2012) établit-elle combien le cinéma de Marco Tullio Giordana doit à l'héritage de celui de Francesco Rosi. Le travail de documentation préalable à l'écriture du scénario est pour Giordana fondamental comme il l'était chez Rosi, l'un et l'autre revendiquent cette façon de travailler. Ce n'est qu'après une étude soignée du « dossier » à partir de sources diverses (articles de presse, ouvrages, minutes de procès, témoignages...) que le metteur en scène peut prendre parti et argumenter cinématographiquement pour proposer sa thèse. Ce *modus operandi* associe

16. <http://www.nirvadvd.com/critique-chronique-dvd-piazza-fontana-de-marco-tullio-giordana/> ; site consulté le 23 septembre 2015.

17. B. Achour, *Le Nouvel Observateur*, 28 novembre 2012.

de façon évidente les deux réalisateurs dans cette tradition du cinéma d'« *impegno civile* » dont Francesco Rosi a été le héraut pendant plusieurs décennies. L'un comme l'autre défendent avec conviction cette idée que leur cinéma n'est en rien un « cinéma de documentariste » mais bien un « cinéma documenté ».

Le cinéma de Daniele Vicari

Daniele Vicari est né en 1967 à Rieti dans le Latium, il a donc dix-sept ans de moins que Giordana. Après une *laurea* en histoire et critique du cinéma à l'université La Sapienza de Rome, il collabore en tant que critique cinématographique à deux revues d'inspiration marxiste, d'abord *Cinema Nuovo* (1990-1996), puis *Cinemasessanta* (1996-1999). C'est pendant ces années qu'il dirige ses premiers courts métrages. Ces films ont une dimension historique, politique et sociale, comme *Non mi basta mai* (2000), qui met en scène cinq ouvriers de FIAT licenciés en 1980. Depuis 2002, Daniele Vicari a réalisé quatre longs métrages de fiction et deux documentaires¹⁸. Son intérêt pour la pédagogie et la transmission du savoir est évident, car il a fondé à Rome la Scuola d'arte cinematografica Gian Maria Volonté avec son associé Antonio Medici, avec lequel il a écrit un ouvrage consacré au langage de l'audiovisuel¹⁹. Pour aborder la production de l'auteur, nous faisons le choix d'écarter *L'orizzonte degli eventi*, considérant qu'il s'agit de son film le moins achevé. En outre, le documentaire étant par essence un témoignage, une prise de position et une mise en scène du réel, nous choisirons de ne parler que des longs métrages de fiction.

Velocità massima

Velocità massima est sélectionné en compétition à la Mostra de Venise 2002, fait rare pour une *opera prima*, il convient de le souligner. Stefano, un garagiste endetté, participe avec Claudio, son employé, à des courses automobiles nocturnes dans le quartier romain de l'EUR. Si le film met en scène la vie de deux jeunes gens issus du néo-prolétariat romain, ce portrait de l'Italie marginale est construit sur une histoire qui vit de stéréotypes et d'oppositions. Il s'agit de deux garçons unis mais que tout oppose : l'aîné est cynique et macho, alors que le cadet est silencieux et intransigeant ;

18. Il s'agit de *Velocità massima* (2002), *L'orizzonte degli eventi* (2004), *Il passato è una terra straniera* (2008), *Diaz: Don't Clean Up This Blood* (2012), et des documentaires *Il mio paese* (2006) et *La nave dolce* (2012).

19. M.T. Giordana, A. Medici, *L'alfabeto dello sguardo. Capire il linguaggio audiovisivo*, Rome, Carocci, 2004.

l'un a trente ans, l'autre vingt; l'un est patron, l'autre ouvrier; l'un est le maître, l'autre le disciple; l'un compte sur ses muscles, l'autre sur sa tête.

*L'auto è la loro mitologia, l'appuntamento in piazza un rito di appartenenza, la gara clandestina un'occasione di riscatto. Sono figli di operai in fuga dal destino dei padri e di una vita senza futuro. Privi di coscienza di classe, non hanno progetti di fuga o di cambiamento: nelle gare notturne sfidano il figlio di papà ma poi invidiano i suoi soldi. Sono, in un certo senso, l'incarnazione della profezia pasoliniana: un sotto-proletariato trasformato in massa piccolo borghese che insegua falsi miti di successo, anche se vive ai limiti dell'indigenza*²⁰.

Il nous semble pertinent d'affirmer que le film de Vicari relève davantage d'un cinéma social que politique. V. Buccheri va même plus loin en affirmant que « *quello che irrita e insospettisce è l'assenza di punto di vista, in senso narrativo ma anche morale. Innanzi tutto, è ambigua la mescolanza di dramma e commedia* »²¹.

C'est ainsi que fonctionne la première partie du film, jusqu'à l'entrée en scène de Giovanna, le personnage féminin qui provoque les répliques misogynes de Stefano. Le rythme ralentit et le portrait de cette Italie, à la fois marginale et travailleuse, perd en intensité. Vicari montre cependant dès ce premier film qu'il a une grande maîtrise de l'outil cinématographique. Les scènes tournées de nuit dans le quartier de l'EUR (caméra sur l'épaule et en privilégiant le plan séquence) font, fort étrangement, penser à du reportage. Elles confèrent sans doute aux yeux du réalisateur un sentiment de « réel », d'images prises sur le vif, voire « volées », que le documentaire et *a fortiori* la fiction ne pourraient atteindre.

Il passato è una terra straniera

Le troisième film de Vicari met encore une fois en évidence le caractère binaire de son cinéma. Il met en scène des oppositions simples : deux jeunes gens, le riche et le pauvre, le jour et la nuit, le bien et le mal, dans un film constitué de deux grandes parties (la première se déroule à Bari, la deuxième à Barcelone). L'utilisation du flash-back ajoute également un élément de double temporalité. *Il passato è una terra straniera*, adaptation d'un roman de Gianrico Carofiglio²², met en scène une descente aux enfers. Giorgio (Elio Germano), le riche, est entraîné par Francesco (Michele Riondino), le voyou, vers les tables de jeu où le gain est facile grâce à ce dernier, qui est un habile

20. V. Buccheri, « Velocità massima », *Segnocinema*, n° 118, novembre-décembre 2002, p. 38.

21. *Ibid.*

22. G. Carofiglio, *Il passato è una terra straniera*, Milan, Garzanti, 2008.

tricheur. Le film est parcouru par une atmosphère inquiétante marquée par des zones d'ombre et d'importants contrastes chromatiques, qui renvoient métaphoriquement à des contrastes d'un autre type, psychologique et social. À l'écran, *Il passato è una terra straniera* pourrait être qualifié de thriller noir, mais également de roman de formation. L'histoire de Giorgio est un long voyage vers la transgression, à la recherche d'une maturité que ni les études, ni sa famille ne semblent en mesure de lui garantir. De Bari à Barcelone, la ville est le lieu symbolique où mettre en scène le rite gratuit de la violence sur les autres. La caméra court, déforme, déstabilise grâce à la technique (emploi de l'objectif anamorphique) ou encore en utilisant un filtre faisant penser à un simple morceau de verre. Ce cinéma n'est ni sociologique et de genre comme son premier film, ni allégorique et poétique comme le deuxième, ni documentaire et politique comme *Il mio paese*. Le réalisateur fait souvent référence au néo-réalisme dans ses entretiens et ses conférences de presse. Certes, le fonds social de ses films ramène au grand cinéma italien de l'après-guerre, mais ce qui frappe c'est l'utilisation de l'espace de représentation. Vicari semble rappeler ce credo néo-réaliste en faveur de l'utilisation du paysage italien, revendiqué dans l'après-guerre comme clé de lecture fondamentale des transformations sociales :

*I luoghi, o meglio le scenografie per me sono importanti quanto i corpi degli attori. Certamente sono il prolungamento delle coscienze dei personaggi, anzi sono la trasposizione immaginifica dell'interiorità degli interpreti. La Bari del Passato è una terra straniera è nera e astratta quanto la Roma di Velocità massima, o quanto il laboratorio di fisica del Gran Sasso. I luoghi sono il completamento drammaturgico della narrazione, a volta sono l'essenza stessa dell'emotività del film*²³.

Il est évident que Daniele Vicari est un réalisateur très attentif à la réalité sociale d'une Italie contemporaine en constante transformation. Nous avons vu ainsi que ce jeune réalisateur est avant tout celui des rencontres et des aventures viriles. L'amitié entre deux hommes – souvent concurrents ou adversaires – est gâchée régulièrement dans ses films par l'arrivée plus ou moins tardive dans la narration d'une femme (fatale ?). C'est le cas de façon évidente dans *Velocità massima* (2002) et *Il passato è una terra straniera* (2008), mais également dans *L'orizzonte degli eventi* (2005). Il s'agit de films qui mettent en scène une certaine réalité économique et sociale de notre époque. En ce sens, le cinéma de Vicari, jusqu'à 2008, est ancré dans sa contemporanéité, contrairement à celui de Rosi et Giordana, qui ont surtout fait un cinéma rétrospectif.

23. Entretien avec Marzia Gandolfi : <http://www.mymovies.it/cinemanews/2008/3868/>.

Diaz : un cinéma d'« impegno civile »

La première projection publique a eu lieu lors du festival de Berlin le 12 février 2012. Le film met en scène des faits qui se sont réellement produits à Gênes le soir du 21 juillet 2001, en marge de la réunion du G8, lorsque la police est intervenue violemment dans l'école Armando Diaz alors que de nombreux participants aux manifestations anti-G8 y étaient couchés. Le résultat de cette épreuve de force a été de quatre-vingt-treize personnes arrêtées et quatre-vingt-sept blessées. Des violences ont été également dénoncées dans la caserne de Bolzaneto, le deuxième pôle du film. Le bilan général a été, après trois jours d'émeute, d'un mort (Carlo Giuliani), six cents blessés parmi les manifestants, près de deux cents voitures brûlées, des dizaines de banques, stations essence, agences immobilières et autres symboles du capitalisme détruits. Il s'est agi selon Amnesty International de « la plus grave atteinte aux droits démocratiques dans un pays occidental depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale ». *Diaz* a été l'occasion pour Vicari d'essayer de faire la lumière sur ce qui s'est réellement passé cette nuit-là. Pour reconstruire et représenter les faits, le réalisateur a consulté les archives judiciaires, visionné documentaires et reportages, entendu des témoignages.

Le sang est une constante du film, il est partout mais surtout sur les têtes, les visages en particulier. Le film pointe les carences des institutions dans leur désir de minimiser les faits, de cacher la vérité. Cela fait évidemment penser à *Salvatore Giuliano* et aux mensonges des forces de l'ordre qui ont composé avec la scène du crime. *Diaz* propose un cinéma hybride, fait d'images propres et de type reportage comme dans *Salvatore Giuliano* (la libération de la Sicile) ou *Romanzo di una strage* (les funérailles dans le dôme de Milan).

Vicari choisit une structure qui rappelle *Citizen Kane* (Welles, 1940) : il met en scène plusieurs fois le même événement ou la même scène, en l'observant depuis les différents points de vue des témoins de cette tragédie dans l'établissement scolaire. Le film s'ouvre ainsi sur le vol, au ralenti, d'une bouteille en verre : elle se brise en mille morceaux au terme de sa parabole légèrement incurvée, puis se recompose pour repartir vers les mains de son expéditeur, un « *no global* ». Vicari reconstruit le puzzle et rassemble tous les fragments de cette longue nuit de violences afin de proposer au spectateur un récit plausible de ce qui s'est déroulé. La foule des victimes est composée de visages identifiables dans ce film choral, d'Alma, la jeune fille allemande du Genova Social Forum, à Anselmo, le vieux militant de la CGIL venu rejoindre les manifestants. Vicari a choisi une narration à caractère choral, ce qui fait que le spectateur reçoit, tour à tour, le point de vue de différents personnages. Il s'agit bien, en partie, d'un cinéma

d'« *impegno civile* », héritier de Rosi, certes, mais également de Petri ; nous pensons surtout aux plans sur les policiers dans la *questura*, qui rappellent par exemple *Indagine*.

Vicari prend, pour la première fois, de la distance par rapport aux événements mis en scène : onze ans séparent les faits de la sortie du film. Rappelons par exemple que Rosi a réalisé *Salvatore Giuliano* onze ans après la mort du bandit et que Giordana a tourné *Romanzo di una strage* plus de trente ans après les faits. Il existe cependant une différence fondamentale entre *Diaz* et *Salvatore Giuliano* ou *Romanzo di una strage* : les noms et les prénoms des protagonistes sont fictifs. Le 12 avril 2012, Sandra Rizza, dans un article publié par *Il Fatto quotidiano*, met en évidence cette carence : « *I nomi dei responsabili del feroce pestaggio di Genova, infatti, non ci sono. Neppure nelle conclusioni che, nel rullo di coda, informano lo spettatore del processo tuttora in corso e del rischio di prescrizione che incombe sulle accuse* ». Il est évident pour la journaliste qu'une question se pose : « *È d'obbligo chiedersi: si può fare denuncia, al cinema, su una vicenda di stringente attualità, senza fare nomi?* »²⁴. Au demeurant, l'on peut affirmer que cette façon de procéder tend à rapprocher *Diaz* de *Main basse sur la ville*. Les noms sont imaginaires, les personnages également mais les événements mis en scène sont bien réels, pourrait-on écrire, en pastichant le célèbre carton final du film de Rosi. Mais, et c'est sans doute la limite de celui de Vicari, ce choix n'a jamais été vraiment justifié.

En revanche, pour le réalisateur la question de son engagement ne se pose pas, et nous ne saurions le mettre en doute :

[...] *Ho una particolare predilezione per questioni di carattere storico, politico, sociale. Da questo punto di vista non ho problemi a definirmi "impegnato", ma sono gli altri a dover dire se lo sono davvero, non posso essere io. Quello che posso dire è che mi interessa quello che mi succede intorno.*

Quali sono i suoi riferimenti nell'ambito del cinema italiano, con particolare riferimento al cinema che possiamo definire « di impegno » ?

*Io amo molto i film, più che gli autori. Però non c'è dubbio che il nostro cinema migliore ha avuto sempre un occhio molto attento alla realtà socio-politica, dal Neorealismo in poi*²⁵.

Nous avons plusieurs fois fait allusion aux rapports de filiation que Vicari entretient avec le néo-réalisme, ils sont ici revendiqués ouvertement.

24. S. Rizza, « Diaz, se il cinema civile dimentica di fare i nomi », *Il Fatto quotidiano*, 16 avril 2012, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/04/16/diaz-cinema-civile-dimentica-fare-nomi/204759/>.

25. Entretien avec Raffaello Scolamacchia le 19 avril 2013 : <http://www.altritaliani.net/spip.php?article1511>.

Le réalisateur « n'a eu de cesse depuis près de vingt ans, avec la rigueur du sociologue et la passion de l'artiste, de vouloir rendre compte de la douloureuse réalité de Son pays »²⁶. Son cinéma est un cinéma à caractère davantage social, voire sociologique, si l'on prend en considération ses trois premiers films. En ce qui concerne *Diaz*, le lien avec le fameux cinéma d'« *impegno civile* » est évident et rapproche davantage le travail de Vicari de celui de Rosi et Giordana. Nous avons vu combien le cinéma de Marco Tullio Giordana est dans sa globalité proche du cinéma du maître napolitain, nous aurions pu étayer davantage notre démonstration avec des films comme *La meglio gioventù* (qui aurait à lui seul mérité un article) ou *Quando sei nato non puoi nasconderti*. Le chemin de Giordana continue sur cette voie, puisque *Lea*, son nouvel opus, met en scène la vie de Lea Garofalo, qui a été assassinée pour avoir voulu combattre la 'Ndrangheta, la mafia calabraise. Enfin, il est heureux de constater que la nouvelle génération de réalisateurs italiens est prête à s'engager sur la même voie ; nous pensons à Francesco Munzi (*Anime nere*, 2014), mais également à deux films présentés à l'automne 2015 aux festivals du film italien d'Annecy et de Villerupt : il s'agit de *La terra dei santi*, dont le réalisateur, Francesco Muraca, a reconnu le lien avec le cinéma d'« *impegno civile* », et de *Patria*, présenté par son auteur, Felice Farina, comme un film politique.

Jean-Claude MIRABELLA

Université Paul Valéry, Montpellier

26. A. Bichon, « Du cinéma du réel au réalisme social du cinéma », *Catalogue Annecy Festival Cinéma Italien*, édition 2013, p. 64-65.