Italie et Italiens d'aujourd'hui dans le cinéma soci(ét)al d'Ivano De Matteo

Fabien Landron

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/446>

DOI : 10.4000/transalpina.446

ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 115-128

ISBN : 978-2-84133-839-9

ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Fabien Landron, « Italie et Italiens d'aujourd'hui dans le cinéma soci(ét)al d'Ivano De Matteo », *Transalpina* [En ligne], 19 | 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 13 novembre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/446> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.446>

ITALIE ET ITALIENS D'AUJOURD'HUI DANS LE CINÉMA SOCI(ÉT)AL D'IVANO DE MATTEO

Résumé : Parmi les réalisateurs italiens dont les filmographies s'inscrivent aujourd'hui dans la veine d'un « nouveau » cinéma engagé figure le Romain Ivano De Matteo, auteur d'une trilogie « soci(ét)ale » : *La bella gente* (tourné en 2009 mais sorti en Italie durant l'été 2015), *Gli equilibristi* (2012) et *I nostri ragazzi* (2014) sont trois versions d'un rapport difficile à l'Autre, au Monde, à la société. Construits selon un même schéma global, ils sont la radiographie d'une société malade : dans la diégèse, l'équilibre établi se brise à l'arrivée d'un élément extérieur et inattendu, produit directement ou indirectement par la société. De Matteo insère dans ces trois volets la nécessité d'un questionnement sur le « Je » ; la construction formelle et l'écriture filmique sont elles aussi au service du propos, dans une démarche visant à impliquer puis responsabiliser le récepteur. Objets de critique « soci(ét)ale », à la fois films d'auteur(s) et de divertissement, les films du corpus retenu permettent une réflexion sur le monde à partir de procédés propres au cinéma dit « engagé ».

Riassunto : Tra i registi italiani le cui filmografie si iscrivono oggi nel filone di un « nuovo » cinema impegnato c'è il romano Ivano De Matteo, autore di una trilogia « soci(et)ale » : *La bella gente* (girato nel 2009 ma uscito in Italia solo durante l'estate 2015), *Gli equilibristi* (2012) e *I nostri ragazzi* (2014) sono tre versioni di un rapporto difficile con l'Altro, con il Mondo, con la società. Costruiti secondo uno stesso schema globale, sono la radiografia di una società malata : nella diegesi, l'equilibrio si rompe con l'introduzione di un elemento esterno e inaspettato, prodotto direttamente o indirettamente dalla società. De Matteo inserisce in queste tre parti la necessità dell'interrogare il proprio « io » ; la costruzione formale e la scrittura filmica sono anche al servizio del discorso, in un progetto che mira a coinvolgere e responsabilizzare lo spettatore. Oggetti di critica « soci(et)ale », nel contempo film d'autore(i) e di divertimento, i film del corpus permettono una riflessione sul mondo a partire da processi relativi al cinema cosiddetto « impegnato ».

Ivano De Matteo, réalisateur « engagé » ?

« Directement ou indirectement, le cinéma est prise de position par rapport au monde commun »¹ : telle est la définition d'un cinéma dit « engagé »

1. E. Barot, *Camera politica : dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin, 2009, p. 27.

que livre Emmanuel Barot dans un essai consacré au cinéma « politique » et « militant ». « Engagé », « politique », « militant » : ces adjectifs accompagnent l'idée d'un cinéma *impegnato* à la définition plurivoque qui a caractérisé une partie de la production cinématographique italienne dans les années 1970 avant de renaître de façon prononcée dans les années 2000 jusqu'à nos jours. Parmi les réalisateurs, jeunes ou moins jeunes, dont les filmographies s'inscrivent aujourd'hui dans cette veine, figure Ivano De Matteo. Il serait sans doute réducteur de résumer d'emblée les films d'un corpus à la seule figure d'un réalisateur car le film, bien sûr, est une œuvre collective et chorale ; les films d'Ivano De Matteo n'échappent pas à la règle. Il convient pour cela de citer deux collaborateurs en particulier : Valentina Ferlan, co-scénariste, et Francesco Cerasi, auteur de la bande originale des trois films du corpus retenu. Ces deux figures sont essentielles car les films d'Ivano De Matteo sont la fusion, la communion, de trois éléments qui s'imbriquent parfaitement, se complètent et donnent toute sa force à la trilogie que nous qualifions de « soci(ét)ale » : la mise en scène et la direction d'acteurs, l'écriture scénaristique et la composante musicale, soit trois éléments propres au cinéma, trois procédés cinématographiques donc, et qui, parmi d'autres, sont exploités pour mieux toucher le récepteur.

Parcours du réalisateur et thématiques du cinéma « soci(ét)al »

Ivano De Matteo naît en janvier 1966 à Rome, la ville où il grandit. C'est un homme à plusieurs casquettes. Il est avant tout acteur : il débute au cinéma dans les années 1990 et tourne notamment dans *Velocità massima* de Daniele Vicari (2001) et dans *Gente di Roma* d'Ettore Scola (2003). Il se fait également remarquer dans des courts métrages : le grand public le connaît surtout pour son rôle d'Er Puma, criminel romain, dans la série télévisée *Romanzo criminale*, inspirée du film du même nom. Il arrive à la réalisation par le documentaire : en 1999, il s'intéresse au fanatisme dans le milieu du football avec *Prigionieri di una fede* avant de réaliser en 2002 son premier long métrage de fiction, *Ultimo stadio*, avec Franco Nero et Valerio Mastandrea, une réflexion sur la famille à l'occasion d'un match de football. Quelques années plus tard, son talent et sa maîtrise de réalisateur s'affirment avec trois films étonnants. *La bella gente* (*Les gens bien*, tourné en 2009, sorti en France avec un joli succès critique et public, et seulement en août 2015 en Italie, à la suite d'une longue bataille menée par Ivano De Matteo lui-même) raconte l'histoire d'un couple bourgeois (incarné par Monica Guerritore et Antonio Catania) qui accueille, le temps d'un été, une prostituée ukrainienne (Victoria Larchenko) arrachée à son triste sort. Le film obtient une reconnaissance internationale grâce notamment à sa

diffusion dans des festivals consacrés au cinéma italien : il remporte en 2009 le Grand Prix au Festival du cinéma italien d'Annecy en 2009, le Grand Prix du jury au Festival du film italien de Bastia et la mention spéciale du jury du Festival du film italien de Villerupt, en plus d'autres récompenses en France et ailleurs. Puis, en 2012, le mélodrame *Gli equilibristi* (*Les équilibristes*) met en scène un père de famille (Valerio Mastandrea), à la fois héros et anti-héros, incarnation d'un individu lambda, spectateur et acteur de sa propre vie qui s'effondre, en proie aux difficultés économiques et sociales dans une lente descente aux enfers, sorte de *via crucis* symbolisant le parcours d'expiation du péché jusqu'à la résurrection finale. Présenté avec succès dans différents festivals dans le monde, il remporte une nouvelle fois l'adhésion du public, de la critique et des jurys professionnels ; Valerio Mastandrea, nommé aux David di Donatello dans la catégorie du meilleur acteur principal, repart en 2013 avec la précieuse statuette. Enfin, le troisième volet de cette trilogie sociale et sociétale est *I nostri ragazzi* (*Nos enfants*, avec Luigi Lo Cascio, Alessandro Gassman, Giovanna Mezzogiorno et Barbora Bobulova), adaptation du roman néerlandais d'Herman Koch *Le dîner*² et réflexion profonde sur certains maux de la société actuelle. Le succès est une nouvelle fois au rendez-vous dans les différents festivals où le film est présenté : il obtient le Prix Amilcar de la Critique au Festival de Villerupt en 2014, tandis qu'au Festival di u filmu talianu (Festival consacré au film italien) d'Ajaccio de 2014, il s'adjuge – fait rare ! – les quatre prix de la compétition (Prix Serge Leca, Prix du public, Prix des lycéens, Prix du jury des étudiants de l'université de Corse). Cette même année, le Festival du cinéma italien d'Annecy consacre le travail du réalisateur en lui attribuant le prestigieux Prix Sergio Leone.

Les trois derniers films d'Ivano De Matteo sont liés par certaines caractéristiques communes et sont construits sur le même schéma global : l'équilibre établi, la routine, le quotidien rodé se brisent toujours à l'arrivée d'un élément extérieur et inattendu, anodin mais aux conséquences tragiques, produit directement ou indirectement par la société (une prostituée étrangère, un divorce, les nouvelles technologies). Les trois films du corpus sont trois versions d'un même rapport difficile à l'Autre, au Monde, à la société ; ils sont la radiographie d'une société malade.

Ce cinéma appartiendrait au mouvement du « cinéma social » ou du « cinéma du réel » italien – écho, sans doute, du cinéma social britannique. De Matteo y insère la nécessité d'un questionnement sur le « Je », dans un

2. Il existe une autre version du livre sur grand écran, plus fidèle à la structure même du livre, signée du réalisateur néerlandais Menno Meyjes, *The dinner* (2013). Une nouvelle adaptation, dirigée par l'actrice Cate Blanchett, serait à l'étude.

environnement social et sociétal particulier : l'humain est, en effet, au centre du projet, dans et devant l'écran. Car l'« engagement » caractéristique du *cinema d'impegno* tient à la mise en scène d'un fait, d'une situation, d'une condition, au moyen de l'« outil cinéma », impliquant *de facto* un auteur, un récepteur, et la mise en place d'un processus distancié et didactique faisant de l'œuvre à la fois un « film militant » et un « film de militant », pour reprendre les notions explicitées par l'historien Marc Ferro³. Ici, le spectateur, initialement passif, devient en quelque sorte un protagoniste du processus qui l'oblige à se questionner et à remettre en cause ses propres certitudes. Car « les gens bien », « les équilibristes » et les « enfants » des titres des films d'Ivano De Matteo sont aussi bien les individus représentés dans ses œuvres que les spectateurs rendus actifs et auxquels l'auteur transfère ses peurs et ses interrogations, grâce notamment à une construction minutieuse du récit cinématographique et de la mise en scène, à des effets de scénario et à une direction d'acteurs maîtrisée.

Cette notion de film « politique » dans ses acceptions « sociale » et « sociétale » tient avant tout à un premier élément : la notion de réalisme permettant un renvoi à un réel auquel peut appartenir ou non le spectateur. Les milieux qu'Ivano De Matteo choisit de dépeindre sont minutieusement construits à l'écran, à la fois pour renforcer le contraste entre les classes sociales (*La bella gente*) et montrer que la crise, la tension, la rupture, peuvent finalement concerner indifféremment tous les milieux sociaux, qu'ils soient modestes (*Gli equilibristi*) ou aisés (*I nostri ragazzi*). Si, pour *La bella gente*, le réalisateur choisit comme cadre une grande propriété à la campagne, il « quitte », pour *Gli equilibristi*, la chaleur et la torpeur d'un été en Ombrie pour filmer une Rome urbaine, oppressante, triste, aux tons froids : un univers urbain, glauque et angoissant, qui renforce le drame qui se joue sous les yeux du spectateur et des scènes de vie quotidienne qui facilitent le processus d'identification. Pour *I nostri ragazzi*, Ivano De Matteo retrouve l'ambiance cossue de *La bella gente* en s'intéressant de nouveau et avec une certaine ironie aux familles aisées de la capitale italienne.

Un cinéma de dénonciation

Le renvoi au réel et la fonction dite « politique » sont accentués par l'insertion d'éléments sociétaux critiques dans la diégèse. Ainsi, dans *La bella gente*, il est question d'immigration et d'exploitation (par un système, par une mafia) de la misère humaine à travers la prostitution de jeunes femmes, le plus souvent étrangères, ou bien d'immigrés au service des plus riches et

3. M. Ferro, *Cinéma et Histoire* [1977], Paris, Gallimard, 2003.

souvent méprisés. La question sous-jacente concerne surtout la distribution sociale et la solidarité impossible, l'excès de bonne conscience et l'échec des relations humaines et sociales. Toute intrusion ou toute invitation dans un univers ou une classe sociale autre que la sienne ne serait finalement pas autorisée.

Gli equilibristi présente la ville et son univers (les voitures, les parkings, les rues) comme un élément essentiel au récit, avec un aspect « brut », minimal, qui n'est pas sans rappeler les caractéristiques du cinéma social et, encore une fois, sociétal, car il montre que le comportement vis-à-vis des autres est déterminé par la société. Les plans rapprochés sur le personnage du père accablé renforcent également l'idée d'une intimité partagée avec le spectateur, tout en soulignant l'idée de solitude du personnage. C'est parce que Giulio sort du cadre préétabli, de son rôle d'époux et de père de famille de classe moyenne, à cause d'une erreur ayant entraîné la séparation d'avec sa femme, qu'il est lentement, progressivement, rejeté, mis au ban. La société décrite dans *Gli equilibristi* semble interdire une deuxième chance aux personnes dont les revenus sont moyens : Giulio est délaissé petit à petit par le système, par tous ou presque (seule sa fille ne l'abandonnera pas). Le spectateur assiste alors à la désincarnation du personnage, en proie à la solitude, guidé seulement par l'instinct de survie, jusqu'à devenir une sorte de fantôme. Ivano De Matteo filme la Rome du travail au noir, celle du double travail dans des conditions éprouvantes ; la Rome des extracommunautaires, des laissés-pour-compte, des SDF, de la misère ; un univers parfois méconnu, loin des appartements confortables et de la conscience des gens bien-pensants. Cette vision cauchemardesque rappelle, par exemple, la vision néo-réaliste de la société de *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), comme réflexion chorale sur les dysfonctionnements d'un système et les injustices de la société.

I nostri ragazzi engage dès le début du film une réflexion sur la violence présente dans notre société. La première séquence met en scène l'agressivité – verbale et physique – au volant, devant les yeux d'un enfant : suite à une banale dispute entre deux conducteurs, le ton monte, puis les choses dégénèrent, jusqu'à ce qu'un coup de feu parte. L'un des deux hommes est blessé mortellement ; son fils, resté dans la voiture, est grièvement blessé ; c'est un policier en civil qui a tiré. Ce début de film est volontairement choquant pour dénoncer le phénomène de la violence urbaine. Celle-ci prend rapidement un autre aspect dans le film, à travers les actes commis par les deux adolescents, Michele et sa cousine Benedetta, dite Benny. Et cette violence est, selon ce que montre le réalisateur, banalisée : les deux jeunes sont fascinés, amusés par de courtes vidéos mises en ligne sur un webzine montrant des gens qui se rouent de coups. Le film fait ici allusion

à la responsabilité d'Internet, mais aussi, sans doute, à l'échec de l'éducation familiale. Ce discours puise son inspiration dans une certaine réalité, assurée notamment par l'omniprésence des médias de masse et des réseaux sociaux, caractéristiques d'une société dite « hyperconnectée ». La télévision joue un rôle central dans le film : elle est au cœur du foyer familial (comme, d'ailleurs, dans la quasi-totalité des foyers italiens) ; le programme télévisé *Chi l'ha visto ?*, programmé sur la troisième chaîne du service public italien (RAI 3), apparaît comme un rendez-vous incontournable pour l'un des personnages. Dans la diégèse, l'élément « télévision » permet au spectateur et aux personnages d'apprendre la nouvelle de l'agression d'une femme sans domicile fixe par deux inconnus dans le quartier romain du Salario. Les deux agresseurs ont été filmés par une caméra de surveillance ; les images, très violentes, sont diffusées dans l'émission pour trouver des témoins et faire avancer l'enquête. La femme a été passée à tabac par un garçon et une fille ; elle est dans le coma. Le smartphone de Michele, les SMS échangés, la tablette numérique de Benny sont d'autres traces d'une société hyperconnectée qui, paradoxalement, contrarie les relations sociales tout en garantissant un accès permanent au monde à travers Internet et les réseaux sociaux. Ce sont surtout les effets, les conséquences de ce phénomène de l'hyperconnexion qui sont montrés comme étant problématiques. L'adolescent Michele en est l'exemple : en proie à un mal-être profond, il se désocialise, se marginalise. Dépendant aux nouvelles technologies (à son smartphone, à son ordinateur), il est en échec scolaire, s'absente souvent, fume, boit trop d'alcool, a un comportement inapproprié et violent. La banalisation de la violence, élément essentiel dénoncé dans le film, est mise en scène dans une séquence apparemment anecdotique : la mère de Michele éprouve des scrupules à ébouillanter un homard vivant ; Michele n'en a aucun et le jette sans regret dans la casserole. *I nostri ragazzi* est surtout un film sur une société contemporaine qui engendre des monstres ; personne n'est à l'abri car Internet et les réseaux sociaux sont partout. Et l'éducation n'arrive pas toujours à corriger les choses. Le milieu social non plus.

Une construction formelle et participative

La construction formelle est au service du propos, dans une démarche visant à impliquer puis responsabiliser le spectateur, clairement invité à entrer dans l'intimité des familles présentées à l'écran. Dès le début du film *La bella gente*, la caméra semble « coller » aux personnages. Le fait de filmer caméra à l'épaule plonge le spectateur dans une impression de réalité, le rendant presque « spect'acteur », passant du statut d'observateur

passif à celui de récepteur engagé dans une interaction inconsciente avec le réalisateur, une « participation »⁴ à travers l'objet filmique.

Le rapport au spectateur est aussi mis en avant grâce au recours à la technique de la caméra subjective, qui remplace directement le regard du récepteur. *La bella gente* renferme plusieurs exemples. Par le jeu sur le regard et la subjectivité, le réalisateur délègue aux personnages la fonction d'observer pour mieux responsabiliser le spectateur. Ce procédé marque à la fois la distanciation (prenant en compte le point de vue du spectateur à travers l'écran) et la mise en abyme d'une situation pouvant toucher tout ou partie de l'instance spectatorielle. Celle-ci n'est-elle pas, d'ailleurs, glacée par le regard bleu acier de Nadja à la quatorzième minute de *La bella gente* ? L'effet est saisissant : le spectateur est mal à l'aise car il est le témoin passif de la souffrance et de la douleur de Nadja, jeune femme contrainte à la prostitution. Ce plan est à relier au très gros plan suivant sur le poing serré, manifestation de la souffrance du personnage.

Le principe du filtre est également formalisé dans *Gli equilibristi*. Giulio travaille derrière une vitre, au guichet. Sa relation avec le monde est symboliquement problématique, car la vitre permet une forme de communication avec l'autre, mais c'est aussi une barrière qui le sépare et l'isole, qui le rend à la fois acteur et spectateur du monde qui l'entoure. Le jeu sur la focale participe de ce mouvement. Par exemple, un même plan montre la photo de l'épouse de Giulio avec un de ses enfants d'un côté, puis Giulio, étendu sur le lit. Cet effet de mise en scène signifie que la rupture est déjà consommée ; la distance est formalisée, y compris à l'écran. Puis, comme pour accentuer ce principe, les personnages sont filmés dans le miroir : la distance symbolique qui sépare désormais le couple est marquée même à l'écran. On retrouve ce procédé à plusieurs reprises.

Le filtre est aussi présent dans *I nostri ragazzi*, mais il revêt une autre fonction. C'est la télévision (et son écran) qui fait office de filtre, puisque la découverte du drame s'opère dans l'écran filmé (on retrouve d'ailleurs la mise en abyme). Mais le filtre, cette fois-ci audio, est aussi le babyphone grâce auquel l'avocat entendra les confessions inavouables des enfants. Pour ce dernier film, Ivano De Matteo choisit une mise en scène et en images plus esthétique (mais sans doute plus froide, plus distanciée), avec un jeu presque permanent sur les lignes et la profondeur de champ et une construction géométrique des plans.

4. Les termes « spect'acteur » et « participation » sont empruntés à l'article relatif au festival de théâtre TransAmériques d'A. Vigneault, *La Presse*, 22 mai 2010 : <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201005/22/01-4283013-transformer-lobserveur-passif-en-spect-acteur.php>.

L'écriture filmique, guide de la prise de conscience

En plus de l'image et du son, l'écriture filmique permet la manipulation du spectateur, dont le jugement est altéré par la narration et les stratagèmes scénaristiques, dans un processus inconscient dont il ne s'aperçoit généralement qu'à la fin du film, une fois l'opération de déstabilisation achevée. Dans *La bella gente*, Ivano De Matteo construit sa réflexion sur le rapport entre deux personnages féminins, Susanna, la femme mûre, et Nadja, une jeune fille (une enfant, presque) déguisée en femme prostituée. Leur rapport évolue tout au long du film, comme pour marquer la fragilité des concepts d'humain et d'inhumain, d'humanité et d'inhumanité : le personnage de Nadja, déshumanisé au début, s'humanise (s'incarne, littéralement) puis se déshumanise ; *a contrario*, Susanna, humanisée au début, se déshumanise ou plutôt – osons le néologisme – « s'inhumanise » : opérant un virage à 180 degrés, elle devient inhumaine selon l'acception morale du terme. Le personnage de Susanna a pourtant, au départ, toutes les caractéristiques d'une héroïne positive : humaine, touchée par le triste sort de la jeune Ukrainienne, elle semble incarner l'action face à l'immobilisme et à l'hypocrisie des autres (son mari, ses amis, la société tout entière?). Or le kidnapping (filmé dans une séquence d'une grande violence) qu'elle organise pour arracher Nadja à un triste sort apparaît comme un acte courageux. Le film présente également plusieurs personnages secondaires, souvent caricaturaux, qui servent à souligner les prétendues qualités humaines de Susanna ou bien l'incompatibilité sociale évidente entre les représentantes de deux classes opposées : le couple d'amis, « nouveaux riches » un peu grossiers, qui ont de l'argent et le montrent ; le fils d'Alfredo et Susanna, Giulio, et sa petite amie Flaminia, qui ne partagent pas le point de vue de Susanna. Le mépris que Flaminia affiche envers Nadja est une manifestation de sa jalousie vis-à-vis d'une jolie jeune femme, rivale potentielle. Elle ne se trompe d'ailleurs pas à ce sujet. En effet, une idylle naît entre Giulio et Nadja, qui trouve en lui un nouvel espoir : elle se laisse aller à la sincérité d'un jeune homme sympathique et enfin attentionné qui, inévitablement, la délaisse à son tour. Le personnage de Giulio, quand il affirme « Vous allez mal. Vous allez tous mal » (« *Voi state male. State tutti male* »), incarne une sorte de conscience extérieure, se faisant l'écho d'éventuelles observations du spectateur qui assiste à l'opération de mutation des consciences des personnages.

L'impression positive du personnage de Susanna (aux yeux, toujours, des spectateurs) est corroborée par les intentions que le réalisateur lui prête : ignorant le danger auquel elle l'expose *de facto*, elle promet à la jeune fille une vie enfin normale (un travail, un titre de séjour ; de nouveaux vêtements ; de la bienveillance à son égard, etc.). Mais la belle histoire se

transforme en cauchemar, et les sauveurs... en monstres. Ce changement d'état et de comportement est lent, insidieux, tout en nuances et en subtilité. Le confort et l'équilibre de la vie familiale se délitent petit à petit, jusqu'à ce que la situation initiale se renverse totalement : Susanna, craignant la menace d'un bouleversement dans sa propre vie, considère désormais Nadja comme un danger. La gradation, de l'agacement à l'agressivité, atteint son *climax* à quelques minutes de la fin du film. Susanna veut se débarrasser (littéralement) de Nadja en la plaçant dans un centre adapté à Rome ; ce que Nadja refuse. Susanna la jette donc hors de chez elle. Alfredo la laisse à la gare, une enveloppe d'argent à la main, pour se donner bonne conscience.

L'exemple du personnage de Nadja illustre l'idée de circularité dans la construction et l'écriture du film. Dans les premières séquences, elle arbore un maquillage outrancier et inapproprié, porte des vêtements de prostituée. Quand elle accepte la proposition du couple, elle s'abandonne au plaisir de l'eau, du bain. Elle efface son maquillage, ôte sa carapace et redevient celle qu'elle était, sans aucun artifice : une jeune femme au sortir de l'adolescence, dans une sorte de renaissance, de baptême. Et elle sourit enfin. La boucle opérée par le film vis-à-vis de la condition fermée et sans issue de Nadja prend tout son sens, bien sûr, à la fin du film. C'est la fin de l'été et la fin de la journée (l'idée de fin d'un cycle est ici reprise). Nadja est seule sur le quai de la gare. Elle sort son rouge à lèvres et son miroir de poche, symboles de son appartenance à la communauté des faibles et signes de la prostituée qu'elle était au début du film (elle ne les a, finalement, jamais abandonnés). Elle se remaquille, attache ses cheveux en queue-de-cheval. Elle a retrouvé son regard dur, froid, inhabité ; ses gestes sont machinaux, robotisés. Elle reprend sa vie d'avant et sort du champ. Le film se termine non pas sur cette séquence, mais sur le retour d'Alfredo auprès de son épouse : leur vie reprend comme si rien ne s'était passé. Le film se conclut sur un plan fixe sur la porte de leur maison qui se ferme. La caméra reste à l'extérieur, comme Nadja, comme le spectateur. La brutalité d'un *cut* entraîne le générique de fin. La circularité du film condamne les personnages et annihile toute possibilité d'échappatoire, au sens propre comme au figuré. Après le générique de fin, un dernier plan fixe, volontairement flou, montre le train qui quitte la gare, sans indiquer au spectateur si Nadja se trouve à bord.

Dans *I nostri ragazzi*, Ivano De Matteo recourt de nouveau au procédé de lente transformation des personnages, dont le traitement est particulièrement soigné, pour mieux « manipuler » le récepteur. Au début, le spectateur se place du côté d'un des frères (dont les fonctions et les caractères contradictoires sont utilisés à dessein) mais un lent changement de point de vue s'opère pendant le film, et jusqu'à la fin.

Le problème éthique posé au début est symbolisé par la position morale de chacun des personnages vis-à-vis de l'épisode relaté dans la première séquence du film – peut-on ou doit-on agir selon la Loi et s'en remettre à la Justice d'État, ou faut-il agir selon des considérations humaines, voire religieuses ? Pour l'avocat, chaque individu a droit à une défense, et à un procès, quel que soit l'acte commis. Pour le pédiatre, prendre la défense d'un assassin pose nécessairement un problème de conscience. Le spectateur, indirectement et inconsciemment, se place d'un côté ou de l'autre, prend parti, s'interroge. Face au drame qui touche directement les familles des deux frères, les positions éthiques et morales des personnages – en même temps que celles des spectateurs – vont évoluer, jusqu'à s'inverser à la fin du film. L'un des nœuds du film est la séquence de la discussion entre les deux frères au bord de la mer : si l'avocat pense bien que les auteurs du crime envers la femme SDF sont Benny et Michele, Paolo ne veut pas y croire. Le dilemme est marqué à l'écran par le changement de focale et le jeu sur la mise au point. Le choix problématique de la décision se joue aussi lors de la confrontation entre les deux couples : ils ne sont pas d'accord et doivent réfléchir à la marche à suivre, à la conduite à adopter. En parallèle, les coupables, à tout point de vue, sont et restent les adolescents : ils acquièrent, toujours aux yeux des spectateurs, définitivement leur statut de monstres dans la séquence de la révélation : grâce à un flash-back, le spectateur découvre les images du passage à tabac. Cette scène, d'une grande violence, est difficile à regarder et doit susciter l'émotion. L'émotion est renforcée par l'attitude des personnages de Benny et Michele, qui rient de leur acte. Le délitement des rapports entre les personnages et la fracture de l'équilibre initial est symbolisé à l'écran par un remarquable effet de mise en scène. Tout se passe dans l'appartement de l'avocat, aux murs blancs. Des lignes rouges épaisses, selon l'angle de prise de vue, s'unissent jusqu'à former un rectangle parfait encadrant Benny : l'équilibre familial encore intact. Or, lorsque l'équilibre initial est rompu, le cadre formé à l'écran se défait. Plus tard encore, il est totalement brisé : l'équilibre est irrémédiablement perdu.

Pour *Gli equilibristi*, le procédé retenu par Ivano de Matteo est quelque peu différent dans la forme, le traitement. Car le principe de départ est respecté : il filme les effets, les conséquences d'un acte, d'un geste dont le traitement à l'écran est furtif, presque anodin. L'élément déclencheur, celui qui causera le déséquilibre, est montré très furtivement dès les premières secondes du film. La caméra promène le spectateur entre les rayons d'une salle de stockage de dossiers ; dans un coin, un homme et une femme ont un rapport sexuel, debout, sans chaleur, sans amour, sans sensualité. C'est un plan-séquence bref, entre deux intertitres du générique de début. Car *Gli equilibristi* n'est pas un film sur la trahison, mais sur les conséquences

humaines d'un acte. De la même façon, Ivano De Matteo choisit de ne pas alourdir le film en s'attardant sur les discussions liées à la séparation. Le traitement, du point de vue filmique et scénaristique, est neutre, factuel. Dès lors, le spectateur n'a pas besoin de formuler un jugement sur l'acte commis par le protagoniste. De la même façon, pour éviter de verser dans des dialogues larmoyants et interminables, Ivano De Matteo substitue ingénieusement à la parole l'image et la musique de Francesco Cerasi, comme des ellipses instrumentales, lorsque Giulio doit, par exemple, annoncer la séparation à ses enfants.

L'empathie, un outil au service du message

Pour impliquer le spectateur, Ivano De Matteo recourt à l'induction – d'un sentiment, d'une idée – à partir d'une situation. Dès lors, le rapport film-spectateur se base sur l'émotion, à partir de la *souffrance* des personnages, victimes, exclus, ou marginaux.

Pour autant, et conformément au genre du mélodrame, on y retrouve parfois un peu de légèreté à travers l'humour grinçant et pince-sans-rire du personnage principal, comme pour désamorcer le drame latent ou, peut-être, pour le souligner, par effet de contraste. C'est aussi aux personnages secondaires que le metteur en scène délègue ces fonctions : le collègue bègue, le livreur de pizzas qui confond les rues Leopardi et Pascoli, le domestique philippin, une vieille dame, la réceptionniste de la pension Serena ou encore le Chinois de l'atelier clandestin « dé-dramatisent », en créant des sortes de virgules comiques. C'est aussi, peut-être, une façon de signifier que la critique sociale et sociétale, pourtant au cœur du propos, n'est pas l'unique caractéristique du film, mais, pour reprendre les propos de Franck Fischbach, « une *fonction* du cinéma parmi toutes celles qu'il possède par ailleurs, comme par exemple les fonctions de divertir, d'effrayer, d'instruire, de convaincre, etc. Et [...] qui n'est pas exclusive d'autres : un même film peut parfaitement posséder à la fois la fonction de la critique sociale et la fonction de divertir, voire de faire rire de sorte que, contrairement à un préjugé bien ancré, un film de critique sociale peut n'être pas nécessairement un film sérieux, voire ennuyeux »⁵.

Ce phénomène d'empathie envers le personnage-victime est bien entendu présent dans *La bella gente*, quand le personnage de Nadja, à la huitième minute, semble presque regarder le spectateur dans les yeux, comme pour le solliciter, ou quand ce dernier, en proie au malaise et à la compassion, est amené à s'interroger sur l'avenir de Nadja et sur le

5. F. Fischbach, *La critique sociale au cinéma*, Paris, Vrin, 2012, p. 39.

comportement de Susanna. Mais c'est surtout dans le drame *Gli equilibristi* que le procédé est exploité. Le spectateur s'attache au personnage de Giulio. Même s'il est fautif de sa situation (c'est lui qui trompe sa femme – c'est, du moins, ce que le réalisateur veut nous montrer), il n'en reste pas moins un père de famille exemplaire, généreux et doté du sens du sacrifice : il aide ses enfants à faire leurs devoirs, il les borde au coucher, se sacrifie pour permettre à sa fille de partir en voyage à Barcelone et à son fils de recevoir des soins dentaires. C'est pourtant sur lui que le piège de l'injustice sociale se referme. Les problèmes d'argent arrivent vite, car il faut entretenir la vie de la famille et sa propre vie. Tout se délite lentement, jusqu'à l'humiliation devant son fils et son camarade à la fête foraine : une séquence qui rappelle une nouvelle fois la construction du film *Ladri di bicicletta* et la scène finale sur le rapport père-fils. L'impuissance du personnage face à une société qui l'accable et l'injustice d'une vie qui le pousse presque au suicide sont des ressorts que le metteur en scène (et la scénariste) utilisent pour toucher le spectateur : le processus d'empathie et de compassion fonctionne pleinement. La tension progressive « explose » lors de la scène finale du film : alors que la femme et la (sa) fille de Giulio le cherchent dans les rues, prenant conscience de son calvaire, elles assistent (en même temps que le spectateur) à sa tentative supposée de suicide à l'arrivée du tramway, dans une séquence de grande tension dramatique. Grâce à un habile jeu de montage, le spectateur ne sait pas si le tram le percute. Le tram s'est finalement arrêté. Un long gros plan sur Giulio marque sa prise de conscience vis-à-vis de son geste. Son téléphone sonne, il répond et sourit : il revient à la vie. Ivano De Matteo, contrairement aux deux autres films de la trilogie, choisit de terminer ainsi le film, pour éviter l'insupportable drame ou le questionnement.

Alors, bien sûr, ce recours à l'empathie peut être considéré comme une concession accordée aux films les plus commerciaux : oui, *Gli equilibristi* peut être considéré comme « lacrymal » ou « larmoyant ». Mais derrière ces facilités scénaristiques, sans doute doit-on voir le choix de réaliser un film de genre (ici, le mélodrame), pour toucher les masses, en y intégrant une fonction de critique sociale et sociétale où la prise en compte du récepteur est inévitable. Dans ce cas, le film est considéré comme un outil, au service de la réflexion sociale. Franck Fischbach pose d'ailleurs la question du lien entre le genre et la fonction sociale d'un film :

Il est certes vrai que tout film exprime quelque chose de la société, aussi bien de celle qu'il montre à l'écran que de la société dans et pour laquelle il est écrit, tourné et produit, et cela, même quand son objet explicite n'a rien à voir avec la société. À quoi s'ajoute que, de tous les arts, le cinéma est

certainement le plus social, au sens où il est parmi les plus immédiatement inscrits dans la société, à la fois parce que certains films atteignent dans un temps très bref un public extrêmement large qu'aucune autre œuvre d'art n'a jamais pu atteindre, et parce que la réalisation et la production d'un film sont en eux-mêmes des processus entièrement sociaux et économiques⁶.

Si le cinéma est « social », la prise en compte du récepteur est inévitable. Et dans les films d'Ivano De Matteo, c'est bien le spectateur qui est au cœur du projet, l'obligeant à s'interroger, l'impliquant dans un processus digne du *cinema d'impegno*. Pour autant, la trilogie soci(ét)ale de De Matteo a-t-elle une visée subversive ? Il serait sans doute hasardeux de l'affirmer. Néanmoins, la projection des films en salle a provoqué systématiquement un débat, et ce, à deux niveaux. Le débat est d'abord intérieur, car les films de De Matteo provoquent une foule d'interrogations qui remettent en question nos certitudes et notre conscience d'individu et de citoyen ; d'autre part, les films provoquent le débat avec nos voisins dans la salle, comme pour répondre à la question posée par Alberto dans *La bella gente*, « De quel côté es-tu ? » (« *Da che parte stai ?* »). Cette question, finalement, pourrait très bien s'adresser à chacun des membres de la communauté des spectateurs.

Parmi les trois films de notre corpus, celui qui a sans doute provoqué le plus de débats est *I nostri ragazzi*. La séquence finale du dîner entre les quatre adultes aux avis contradictoires est exemplaire : Paolo dit à son frère, avant de quitter le restaurant : « Je vais te tuer pour de bon » (« *Io t'ammazzo sul serio* »). L'avocat et sa femme sortent du restaurant ; sa femme retourne à l'intérieur pour chercher son sac à main qu'elle a oublié. Soudain, hors champ, on entend le bruit d'une voiture qui accélère, freine et percute quelque chose ou quelqu'un. Le spectateur ne voit rien ; le réalisateur décide de ne rien lui montrer, sauf un gros plan sur la femme de l'avocat qui se retourne, choquée. Un *cut* brutal annule tout espoir de voir le film se conclure. Le spectateur reste seul avec ses interrogations et avec sa conscience : le débat démarre automatiquement, et la volonté d'extérioriser ses impressions aussi.

Conclusion

Les films d'Ivano De Matteo donc bousculent, dérangent, émeuvent... Objets de critique « soci(ét)ale », à la fois films d'auteur(s) et de divertissement, ils ont pour fonction de remettre en question les certitudes et les acquis, de susciter le débat au sein de la communauté des spectateurs en

6. F. Fischbach, *La critique sociale au cinéma*, p. 9-10.

permettant une réflexion sur le monde qui l'entoure, à partir de procédés narratifs et de mise en scène propres au cinéma. Ainsi, Ivano De Matteo s'impose dans le cinéma des années 2000 comme un des héritiers des Maîtres du cinéma engagé italien. On retrouve dans ses films le rapport au Monde et la dénonciation de ses maux, déguisée ou non, tels que les évoquaient des réalisateurs comme, par exemple, Vittorio De Sica pendant les années du néo-réalisme, puis, plus tard, Francesco Rosi et, d'une certaine façon, Ettore Scola. En effet, certains personnages des films de notre corpus sont « affreux, sales et méchants » comme les personnages du film de Scola (*Brutti, sporchi e cattivi*), tandis que d'autres, rappelant les protagonistes des œuvres nées de la collaboration entre Vittorio De Sica et Cesare Zavattini comme *Le voleur de bicyclette* et *Umberto D.*, sont les victimes d'une société individualiste. Le cinéma de De Matteo est donc un condensé de l'héritage des différentes modalités de l'engagement à travers l'œuvre filmique. Néanmoins, il reste l'auteur d'un cinéma novateur à l'identité propre et en phase avec son époque. Dans une démarche originale, engagement d'un individu et d'un artiste, le cinéaste livre dans ses œuvres une réflexion sur l'Italie et les Italiens et, plus largement, sur l'humain, à la manière d'un « néo-néo-réaliste » dont les films seraient des instruments permettant une lecture chorale et critique du monde qui nous entoure. Voilà pourquoi *La bella gente*, *Gli equilibristi* et *I nostri ragazzi* appartiennent assurément à la veine politique et engagée du cinéma italien contemporain.

Fabien LANDRON

UMR CNRS 6240 LISA

Université de Corse Pascal Paoli