Le cinéma-ethnologie de Francesca Comencini, citoyenne engagée

Nadège Leclerc

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/450>
DOI : 10.4000/transalpina.450
ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016
Pagination : 145-158
ISBN : 978-2-84133-839-9
ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Nadège Leclerc, « Le cinéma-ethnologie de Francesca Comencini, citoyenne engagée », *Transalpina* [En ligne], 19 | 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 07 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/450> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.450>

LE CINÉMA-ETHNOLOGIE DE FRANCESCA COMENCINI, CITOYENNE ENGAGÉE

Résumé : Cette contribution s'intéresse aux derniers films de Francesca Comencini en questionnant la spécificité du regard porté sur la société par cette citoyenne engagée et réalisatrice majeure du cinéma italien contemporain. Après avoir illustré la nature de son engagement, questionné le caractère politique de son cinéma et, enfin, analysé la manière dont documentaire et fiction se nourrissent réciproquement et harmonieusement pour contribuer à construire, film après film, l'œuvre cohérente et singulière d'une artiste qui aime à se définir comme une « réalisatrice-documentariste », l'article tente de démontrer combien son point de vue et ses méthodes de travail – notamment la longue période d'observation participante précédant chacun de ses films – s'apparentent à ceux d'une ethnologue. En effet, plus politique encore que le courage avec lequel elle s'aventure vers des lieux en partie délaissés par le cinéma contemporain, est son habileté (et ses corollaires, patience et humilité) à faire émerger la parole d'individus également sous ou mal représentés.

Riassunto : Questo contributo s'interessa agli ultimi film di Francesca Comencini interrogando la specificità dello sguardo che questa cittadina impegnata nonché regista di primo piano del cinema italiano contemporaneo rivolge verso la società. In un primo tempo, viene illustrata la natura del suo impegno, interrogato il carattere politico del suo cinema e, infine, analizzato il modo con cui il documentario e la finzione si nutrono in maniera reciproca e armoniosa, tale da contribuire a costruire, un film dopo l'altro, l'opera coerente e singolare di un'artista che si definisce volentieri « regista-documentarista ». In un secondo tempo, l'articolo cerca di dimostrare quanto il suo punto di vista e i suoi metodi di lavoro – tra cui, il lungo periodo di osservazione partecipante che precede ognuno dei suoi film – si avvicinano a quelli di un'etnologa. In effetti, ancora più politico del coraggio con il quale la regista si avventura verso alcuni luoghi in parte trascurati dal cinema contemporaneo, è la sua abilità (e i suoi corollari, pazienza ed umiltà) nel far emergere la parola d'individui che, nello stesso modo, sono scarsamente rappresentati.

Hormis une monographie, non traduite en français, de la critique de cinéma Ilaria Gatti¹, il nous semble que l'œuvre singulière de Francesca

1. I. Gatti, Francesca Comencini. *La poesia del reale*, Recco, Le Mani, 2011.

Comencini² n'a pas encore suscité l'intérêt qu'elle mérite³. La lecture que nous proposons d'en faire ici concerne la spécificité du regard porté par cette réalisatrice sur la société italienne contemporaine, un regard qui, par certains aspects, n'est pas sans rappeler celui d'une ethnologue. Pour développer notre propos, nous avons choisi de prendre en considération six films parmi les plus récents, trois films de fiction et trois films documentaires : *Carlo Giuliani, ragazzo* (2001)⁴, *Mi piace lavorare. Mobbing* (2004)⁵, *A casa nostra* (2006)⁶, *In fabbrica* (2007)⁷, *Le donne di San Gregorio* (2009)⁸ et *Un giorno speciale* (2012)⁹. Avant de tester cette grille de lecture, il est nécessaire au préalable d'évoquer brièvement les questions de son engagement, du caractère politique de son cinéma et, enfin, de l'articulation documentaire-fiction au sein de sa filmographie.

Une citoyenne engagée

*Ho cercato di capire prima di tutto in quanto cittadina, poi in quanto madre e, in terza posizione, in quanto regista perché una ragazza normalissima, che vive in una famiglia normale, che ha dei sogni tutto sommato banali, normali, possa essere arrivata a considerare normali dei compromessi molto pesanti*¹⁰.

2. Elle compte à ce jour dix-sept titres, auxquels il faut ajouter deux épisodes de la première saison de la série *Gomorra* et, bientôt, ceux de la deuxième saison.
3. Cette œuvre est parfois sous-évaluée, en Italie surtout, voire confondue avec celle de sa sœur Cristina, dont les films sont pourtant très différents, en dépit de la grande estime réciproque qui caractérise leur relation.
4. *Carlo Giuliani, Ragazzo* (2002, documentaire). Haidi Giuliani raconte la dernière journée de son fils, victime d'une bavure policière pendant le sommet du G8 à Gênes en 2001. Son récit est entrecoupé d'images tournées pendant les événements et de la lecture d'écrits de Carlo.
5. *Mi piace lavorare. Mobbing* [J'aime travailler] (2004, fiction) relate l'histoire d'Anna, une employée victime de harcèlement moral à la suite du rachat de son entreprise par une multinationale. Film autofinancé, inspiré de procès-verbaux du syndicat CGIL.
6. *A casa nostra* (2006, fiction). Film choral sur l'argent roi et la crise des valeurs ; l'intrigue est située à Milan.
7. *In fabbrica* (2007, documentaire pour la télévision) relate l'histoire des ouvriers italiens et, surtout, du regard porté sur eux, depuis le boom économique jusqu'à nos jours, retracée à partir d'archives et d'entretiens réalisés pour l'occasion.
8. *Le donne di San Gregorio* (2009, court métrage documentaire). Il s'agit de l'un des cinq courts métrages de *L'Aquila 2009 – Cinque registi tra le macerie* (commande de *La Repubblica* après le séisme de L'Aquila, dont San Gregorio est un quartier).
9. *Un giorno speciale* [Une journée à Rome] (2012, fiction) relate la rencontre entre une jeune fille de la banlieue romaine et le jeune chauffeur du député avec qui elle a rendez-vous.
10. Déclaration extraite d'une interview donnée en 2012 à l'occasion de la projection du film *Un giorno speciale* au festival de Venise : Effetto Notte, « Venezia 2012 – Francesca Comencini e il suo "Un giorno speciale" » [vidéo en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=oZhAiztfyZw> (mise en ligne le 7 septembre 2012, consultée le 8 décembre 2015)].

Cette déclaration de Francesca Comencini, prononcée en 2012 à l'occasion de la projection du film *Un giorno speciale* au festival de Venise, constitue un point de départ intéressant pour appréhender l'œuvre cinématographique d'une réalisatrice qui réfléchit d'abord en citoyenne puis en artiste. Pour illustrer son engagement citoyen, on peut citer deux épisodes liés à des thématiques que l'on retrouve constamment dans ses films : la condition des immigrés ainsi que celle des femmes.

Le premier exemple est la lettre envoyée au quotidien *La Repubblica* en guise de protestation citoyenne contre l'opération *White Christmas* imaginée par le maire de Coccaglio (Ligue du Nord), une petite commune de Lombardie, qui avait pour objectif d'expulser tous les étrangers en situation d'illégalité afin que les habitants puissent passer un Noël sans immigrés ! Or, c'est là que sont enterrés les grands-parents paternels de Francesca Comencini, qui, dans ce texte, raconte d'abord comment sa grand-mère, originaire d'une famille suisse allemande, a dû, afin de pouvoir épouser son grand-père, combattre les nombreux préjugés à l'encontre des Italiens dans son pays, puis, à nouveau, lorsque ses grands-parents ont émigré en France, les humiliations subies par son père, Luigi. Bien entendu, le fait qu'une artiste utilise sa renommée pour critiquer publiquement une décision politique injuste ne constitue pas en soi un fait exceptionnel, cependant, dans cette lettre, deux phrases ont particulièrement attiré notre attention : « *Per loro [i miei nonni] mi sento in obbligo di scrivere questa lettera* », « *A nome loro, tramite queste righe, lo faccio io* »¹¹. Le fil conducteur d'une œuvre apparemment hétérogène nous semble précisément la volonté de donner la parole à ceux qui l'ont rarement ou, même, plus du tout : qu'il s'agisse de ses grands-parents, de Carlo Giuliani, ou encore des ouvriers, des jeunes et des femmes.

En effet, ces derniers temps, la condition féminine a également beaucoup focalisé l'attention de la citoyenne Comencini, qui figure parmi les protagonistes du mouvement féministe *Se non ora quando ?*. Après avoir mis en scène la pièce de théâtre *Libere*, écrite par sa sœur Cristina, elle a également mis son talent au service de la mise en scène de la grande manifestation qui s'est déroulée à Rome le 13 février 2011 (elle a conçu les vidéos projetées, la banderole déroulée depuis le Pincio et, avec Cristina, l'idée du silence suivi du hurlement). De manière réciproque, son féminisme est aussi une compétence qui vient nourrir ses personnages féminins, incarnés certes par de brillantes actrices (Braschi, Golino, Buy notamment), mais dont

11. F. Comencini, « Il "natale bianco" che insulta tutti noi », *La Repubblica*, 19 novembre 2009. La lettre est entièrement reproduite en annexe de l'ouvrage de I. Gatti, *Francesca Comencini...*, p. 201-203.

elle sait tirer le meilleur, sans doute, aussi parce qu'elle fait partie des rares réalisateurs proposant à ces actrices des rôles intéressants et originaux. Et cette forme d'« expertise en question féminine » explique également que Stefano Sollima ait fait appel à elle pour les épisodes de la série *Gomorra* où l'épouse du boss mafieux prend les rênes du clan à la place de ce dernier¹².

Du caractère politique de son cinéma

Francesca Comencini est donc d'abord une citoyenne engagée mais son engagement est aussi artistique et son œuvre cinématographique, quoique caractérisée par son hétérogénéité, est incontestablement politique. Politique est son souci de comprendre la réalité contemporaine, et de la montrer pour en dénoncer avec force indignation les inepties et les injustices. À la base de son cinéma, il y a bien l'idée que l'on ne saurait se satisfaire du monde actuel et, pour reprendre le titre d'un documentaire collectif auquel elle a participé, qu'« *un altro mondo è possibile* »¹³. En préambule de ce film consacré aux manifestations qui se sont déroulées à Gênes en 2001 pendant le sommet du G8, les trente-trois réalisateurs ont fait une déclaration collective dans laquelle ils disent avoir voulu « *contribuire a dare volto e voce a chi rappresenta i miliardi di esseri umani cui viene negato il diritto di partecipare alle decisioni immense che riguardano il loro futuro, il futuro del mondo* », que tous sont allés « *a Genova per conoscere, capire e raccontare questo nuovo soggetto sociale, culturale e politico* »¹⁴. Or, il semble que ces revendications soient valables pour tous les films de Francesca Comencini, qui revêtent même parfois une forme de dimension prophétique, déjà soulignée par Luca Bigazzi : « *Francesca cerca di raccontare la realtà, anche un po' profeticamente: A casa nostra o Mobbing, girati anni fa, parlano di oggi. È inquietante come questi film siano anticipatori della realtà odierna* »¹⁵.

Cette appartenance au cinéma politique est plus ou moins visible, plus ou moins revendiquée selon les films¹⁶, toutefois, un discours critique à l'égard de la société italienne contemporaine est omniprésent. On y trouve un portrait détaillé de la crise des valeurs, en particulier dans les films *A casa*

12. Saison 1, épisodes 5 (*Il ruggito della leonessa*) et 7 (*Imma contro tutti*).

13. *Un mondo diverso è possibile* (2001).

14. I. Gatti, *Francesca Comencini...*, p. 113.

15. Luca Bigazzi est l'excellent directeur de la photographie qui travaille sur tous les films de Paolo Sorrentino mais aussi sur ceux de Francesca Comencini depuis 2001 et pour lequel « *ogni singola inquadratura ha un senso politico* » (*ibid.*, p. 188).

16. Au début du documentaire *Carlo Giuliani, Ragazzo*, il est précisé que les « *proventi e incassi destinati al Comitato Piazza Carlo Giuliani, Fondazione Cinema nel presente per la realizzazione di film d'impegno sociale e politico* ».

nostra et *Un giorno speciale*, qui montrent un monde où règnent l'argent et le cynisme des dirigeants financiers et politiques ; la vulgarité de ces derniers contraste avec la « culture cultivée » dont ils ont hérité mais qu'ils sont bien en mal d'honorer, preuve en est cette réplique d'Ugo, le banquier sans scrupules d'*A casa nostra* : « – Devo accompagnare mia moglie a teatro, che noia ! ». Ces nouveaux leaders imposent leurs valeurs aux représentants des milieux populaires, irrésistiblement attirés par l'argent facile, le culte de l'apparence et la société du spectacle avec tous les renoncements, frustrations, compromissions et humiliations que cela implique.

Outre la disparition de la culture au profit de valeurs consuméristes, il ressort également de ces films une critique radicale du berlusconisme à travers la question du corps des femmes : par exemple, celui de Bianca, la prostituée étrangère d'*A casa nostra*, victime innocente sacrifiée sur l'autel de l'argent-roi qui pense pouvoir acheter non seulement les faveurs sexuelles de jeunes filles pressées mais même le bébé d'une morte. Il s'agit dans ce cas plutôt de berlusconisation des esprits ; le berlusconisme au pouvoir est pour sa part mis en cause, toujours dans ce film, à travers le discours nationaliste et xénophobe prononcé par un homme politique lors de l'inauguration d'un parc. Il est aussi bien sûr combattu dans le film *Carlo Giuliani, ragazzo*, qui évoque la gestion catastrophique, indigne d'une démocratie, de la manifestation des citoyens opposés aux décisions du G8.

Le discours politique est donc attentif aux évolutions qui ont marqué et marquent l'Italie contemporaine. Néanmoins, un regard aiguisé est évidemment forcé de s'élargir à l'espace-monde et c'est alors que l'analyse de la crise des valeurs se double d'une dénonciation des effets pervers de la mondialisation et du libéralisme, notamment de leurs conséquences sur le monde du travail : licenciements et / ou harcèlement suite au rachat d'une entreprise par une multinationale dans *Mobbing*, film qui – quelques années avant le *Deux jours, une nuit* des frères Dardenne – faisait déjà état de la solidarité en berne et de la difficulté aujourd'hui de mener des luttes collectives¹⁷. Le monde du travail est aussi au cœur du documentaire *In fabbrica*, qui questionne cette fois les difficultés des cols bleus, appréhendées dans une dimension diachronique : des inconvénients du fordisme hier (rythmes insoutenables qui abîment le corps des ouvriers et monotonie qui atrophie leur cerveau) aux problèmes d'aujourd'hui (individualisme mais aussi, toujours, des accidents mortels au travail). La question ouvrière est d'ailleurs l'occasion d'aborder celle de l'immigration, autre thématique politique chère à Francesca Comencini, et plus généralement la question

17. À noter que Francesca Comencini s'est inspirée d'un fait documenté par la CGIL et les frères Dardenne d'une histoire relatée dans *La misère du monde* (voir *infra*, note 44).

de la migration au sens large : l'émigration et les migrations internes hier, rappelées au début du documentaire *In fabbrica*, y compris grâce à des images filmées par son père, et l'immigration aujourd'hui, toujours dans ce film qui souligne la contribution des étrangers ou des Italiens d'origine étrangère à l'histoire ouvrière contemporaine¹⁸.

On l'a compris, le discours est globalement assez sombre ; d'ailleurs, selon les propres mots de la réalisatrice, de la complexité de l'œuvre de leur père, elle et sa sœur ont pris chacune leur part : la lumière pour l'aînée, l'ombre pour la cadette¹⁹. Dans *A casa nostra*, la transmission d'un sentiment d'inquiétude est bien l'objectif de Francesca Comencini, aidée de la photographie de Luca Bigazzi qui, pour parvenir à ce résultat, nous montre une Milan grise, essentiellement filmée à l'aube ou au coucher de soleil. Néanmoins, la réalisatrice parvient toujours à dégager ça et là des lueurs d'espoir, sans doute en raison de son indéfectible humanisme : dans *Mobbing*, Anna finit par sortir de son isolement, se révolter et gagner son procès. Dans *In fabbrica*, à côté des difficultés des ouvriers, une grande place est laissée à la fierté que nombre d'entre eux disent éprouver à l'égard de leur métier. Enfin, même dans *Carlo Giuliani, ragazzo*, film poignant tant le sentiment d'injustice vis-à-vis de la mort de ce jeune homme est grand, le spectateur peut toujours se raccrocher à la dignité et à la force de la mère dont l'ironie, surtout, indique une voie possible pour continuer à se battre²⁰.

Quoi qu'il en soit, tous ces thèmes traités par Francesca Comencini permettent donc bien de relier son œuvre au cinéma dit politique et, pourtant, plus politique encore nous semble cette volonté première non seulement de traiter certains sujets mais surtout de se donner les moyens de rendre audibles les discours d'individus également sous ou mal représentés. Une semblable intention se révèle dès le préambule du documentaire *In fabbrica*, où la voix off de la réalisatrice commence par déplorer l'absence de visibilité des ouvriers. En digne héritière de son père, elle accorde aussi une place importante aux jeunes en montrant leur précarité dans la fiction *Un giorno speciale* ou en leur rendant la parole²¹ : ainsi, le film *Carlo Giuliani*,

18. Il est également question de l'émigration italienne dans *Le donne di San Gregorio*, à travers le deuxième entretien mentionnant l'histoire d'un grand-père émigré.

19. I. Gatti, *Francesca Comencini...*, « Conversazione con Francesca Comencini », p. 83.

20. Par exemple, Haidi Giuliani définit ironiquement les boucliers en plexiglas des manifestants « *bufe armature da cavaliere del Medioevo* ».

21. Les enfants sont d'ailleurs souvent plus lucides que leurs parents, à l'instar de Morgana qui, à force de lire *Le petit prince*, sait distinguer entre le futile et l'essentiel et, partant, montrer la voie de la rébellion à sa mère. On relèvera aussi l'hommage en forme de clin d'œil que Francesca adresse à son père à travers la phrase finale de la fillette : « *Smettila di*

ragazzo a été motivé par son indignation pour la diffamation dont le jeune homme a été victime puisqu'il a été accusé à tort par le discours politico-médiatique d'appartenir aux Blackblocks²². Pour lutter contre une telle instrumentalisation, il s'agit donc pour la cinéaste de rétablir une vérité historique en donnant longuement la parole à sa meilleure avocate, sa mère, qui l'élève au contraire au statut de Résistant, mais également à Carlo lui-même à travers la lecture de ses lettres et poésies (dont une en latin traduite par l'écrivain engagé Erri de Luca). Enfin, ultime exemple déjà en partie évoqué : les femmes occupent également une place particulière au sein de cette typologie de sujets dominés et mal représentés. De manière plus précise, on s'aperçoit que la plupart des questions sociales et politiques y sont abordées depuis un point de vue féminin : les immigrées contraintes de se prostituer, le racisme subi au nord par les ouvriers méridionaux, les bavures policières, le harcèlement au travail dû aux restructurations dans un contexte de libéralisme et de mondialisation pour lesquelles les femmes constituent des victimes toutes désignées dès lors qu'il leur est plus difficile de concilier vie professionnelle et vie privée²³. Cette inclination possède l'avantage d'offrir aux spectateurs et spectatrices un certain nombre de beaux portraits féminins, des portraits complexes et nuancés de femmes courageuses et débordant d'énergie mais qui ont des relations pour le moins complexes avec la question de la maternité et souffrent, par ailleurs, souvent de solitude : on pense surtout à Rita, capitaine de la police financière dans *A casa nostra*, qui se voit précisément rappeler sa solitude par Ugo ou même par la jeune fille dans la rue qu'elle tentait pourtant de soustraire à la violence de son compagnon. En effet, hormis quelques exceptions²⁴, on ne trouve pas de solidarité particulière entre les femmes dans ces films, qui dénoncent tous en creux l'individualisme et l'isolement qui guettent l'homme et la femme modernes.

aver paura, ci sono io con te», la même que prononçait déjà le Pinocchio à jamais rebelle dans l'adaptation de Luigi Comencini.

22. I. Gatti, *Francesca Comencini...*, p. 122-123 : « *sono stata indignata dalla diffamazione di cui, dal giorno stesso della sua morte, Carlo Giuliani è stato oggetto, mettendo in piazza tutte le sue presunte vite, con rozzezza, grossolanità, menzogne, alle quali lui non poteva più rispondere* ».
23. Ce point de vue est aussi celui adopté, à travers les histoires de six *partigiane*, pour appréhender le massacre des Fosses Ardéatines dans le spectacle théâtral *Tante facce della memoria*, qu'elle a mis en scène à l'occasion de la commémoration du soixante-dixième anniversaire de ce tragique épisode de la Résistance italienne.
24. Dans *Mobbing*, Anna trouve progressivement une confidente dans la figure de la collègue étrangère, elle aussi en difficulté à son retour de congé maternité, et le spectateur attentif remarquera également la brève apparition de Francesca Comencini jouant une professeure de Morgana qui s'enquiert de l'état de sa mère.

Entre documentaire et fiction²⁵

Avant d'en venir enfin à la question du regard d'ethnologue, il nous faut encore souligner que, dans cette œuvre éclectique, documentaire et fiction se contaminent et se nourrissent réciproquement²⁶. Tout d'abord, il existe une solide continuité thématique entre tous ces films unis dans un même réseau d'intratextualité, tissé non seulement de thèmes récurrents mais aussi d'éléments plus anecdotiques. L'absence de rupture se situe également sur un plan stylistique. On peut évoquer certains choix dans la manière de construire le récit et, notamment, un rythme identique, résultant tantôt d'un enchevêtrement d'histoires parallèles comme dans *A casa nostra*, tantôt de la mise en scène qui tient en haleine le spectateur comme dans *Carlo Giuliani, ragazzo* et dans *Mobbing* à travers une tension dramatique allant crescendo jusqu'au final tragique inéluctable. En effet, par-delà tous les éléments qui peuvent opposer ces deux films, on y retrouve le même type de reconstitution progressive pour comprendre un événement dans son intégralité, ainsi que le même genre de participation provoquée chez le spectateur : dans les deux cas, on est en présence d'une forme de huis clos – celui de l'entreprise déshumanisante dans *Mobbing*, les ruelles de Gènes encerclées par les forces de l'ordre dans *Carlo Giuliani, ragazzo* – et le spectateur impuissant voit l'étau se resserrer autour d'une victime innocente. Les résultats similaires s'expliquent aussi par des méthodes de travail et des moyens techniques proches. Pour prendre le cas le plus significatif, *Mobbing* a été tourné en décors réels²⁷, avec de nombreux acteurs non professionnels, au moyen d'une caméra légère. Tous ces aspects contribuent à plonger le film dans une atmosphère de documentaire, surtout lors des scènes filmées dans les ateliers de production, lorsque Anna est chargée de « rationaliser » le travail des ouvriers. De manière générale, la réalité est très présente dans ce film inspiré d'histoires vraies documentées par la CGIL, citée directement à l'écran.

L'œuvre de Francesca Comencini confirme si besoin en était que le rapport au réel ne saurait constituer un critère pertinent pour distinguer, opposer, des films dits documentaires à ceux dits de fiction, au contraire,

25. Nous empruntons cet intertitre à l'ouvrage d'I. Gatti, dont une section s'intitule « Tra documentario e fiction: la forbice del dispositivo filmico ».

26. Notre intention ici n'est évidemment pas de prendre part à un débat théorique sur les questions de genre ni de tenter de jauger la cinématographie de Francesca Comencini à l'aune de ces catégories classificatoires nécessairement mouvantes mais simplement de souligner les points communs entre tous ses films.

27. D'ailleurs, Francesca Comencini ne tourne en studio que dans des cas exceptionnels, considérés comme des « accidents » (cf. I. Gatti, *Francesca Comencini...*, p. 81).

chez elle, c'est précisément ce qui permet de faire le lien entre tous ses films qui attribuent toujours la primauté au souci de la réalité, favorisé par des dispositifs souples, ouverts à l'improvisation. Ainsi, d'après Luca Bigazzi, l'alternance entre une grande attention formelle et une large place laissée à la spontanéité constitue le trait unifiant de l'œuvre de Francesca Comencini²⁸, et l'intéressée de confirmer en s'autodéfinissant comme une « regista-documentarista »²⁹.

On a donc d'un côté une forme de fictionnalisation des documentaires doublée d'une subjectivité assumée³⁰, et, de l'autre, une forme de contamination des films de fiction par le genre documentaire. Ces deux tendances contribuent ainsi à rendre les frontières assez floues entre les deux « genres cinématographiques » utilisés alternativement. Il faut vraiment utiliser ici ce terme de « genre » avec des guillemets, car l'on est bien en peine de définir ces films de manière définitive : s'agit-il de fictions sociales ? De documentaires politiques ? Ou encore, en ce qui concerne *Carlo Giuliani, ragazzo*, de « thriller documentaire [valant] toutes les fictions du monde », comme l'a écrit un critique³¹ ?

En tout cas, s'il est vrai que Francesca Comencini est loin d'être la première réalisatrice à marier documentaire et fiction³², ces contaminations réciproques peuvent aboutir chez elle à certains résultats hybrides surprenants, ce qu'accentue encore la coprésence du drame et de la légèreté. On pense ici surtout au cas d'*Un giorno speciale*, qui oscille entre la comédie romantique et le néo-réalisme, comme l'indiquent certaines citations et autres références plus ou moins explicites : la scène d'essayage dans un magasin de prêt-à-porter et celle de la dégustation ardue d'une langouste font penser à un remake italien de *Pretty woman*, tandis que la première journée de travail du jeune chauffeur commençant sous le signe de la fierté

28. I. Gatti, *Francesca Comencini...*, « A proposito di fotografia. Conversazione con Luca Bigazzi », p. 191.

29. À la différence de sa sœur, dont les films accordent davantage d'importance à la narration et au récit qu'à la réalité (I. Gatti, *Francesca Comencini...*, p. 82-83). Le rapport que son cinéma entretient avec la réalité doit beaucoup à la figure d'Elsa Morante (à laquelle elle a d'ailleurs consacré un documentaire), en particulier au texte *Pro o contro la bomba atomica* (1965).

30. Voir, par exemple, nos différentes remarques au sujet de *Carlo Giuliani, Ragazzo*.

31. V. Ostria, « Carlo Giuliani, Ragazzo », *Les Inrocks* : <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/carlo-giuliani-ragazzo/> (mis en ligne le 1^{er} janvier 2003, consulté le 8 décembre 2015).

32. Parmi les réalisateurs qui ont compté ou comptent particulièrement pour elle, il faut citer Rossellini, De Seta, Wiseman mais aussi Andrea Segre, Alina Marazzi, Nicolas Philibert ou encore Laurent Cantet dont les films ont constitué une référence pour la réalisation de *Mobbing*.

pour se terminer dans le désespoir après qu'il a abîmé sa voiture (indispensable pour son travail) n'est pas sans rappeler *Le voleur de bicyclette*³³.

Cette question nous donne d'ailleurs l'occasion d'évoquer la figure incontournable de son père, Luigi Comencini³⁴, par amour duquel elle a choisi le cinéma bien que, selon elle, il aurait sans doute aimé qu'elle cultive son intérêt initial pour l'anthropologie³⁵. Or, le cinéma de Luigi Comencini, d'abord incompris, était déjà caractérisé par une certaine porosité entre la comédie et le drame, tout comme par le souci de réaliser des films accessibles à un public populaire³⁶. Notre intime conviction est que ce même souci anime sa fille et explique que son audace stylistique soit parfois moins radicale que son courage politique. Pour reprendre le cas d'*Un giorno speciale*, le côté parfois un peu « lisse » du film s'explique sans doute par le désir qu'il soit aussi vu par un grand nombre de spectateurs de l'âge de la protagoniste.

Un cinéma-ethnologie ?

Enfin, Francesca Comencini a approfondi une autre méthode de travail propre à son père : celle de faire du cinéma à la manière d'un ethnologue³⁷. Avant de développer cette idée, il n'est sans doute pas inutile de préciser comment cette dernière a germé dans notre esprit : il s'agit avant tout d'une forme d'intuition née lors du visionnage de ses films, intuition probablement en lien avec le fait que nous avons nous-même suivi un cursus de sociologie avant d'emprunter la voie de l'italianisme. Cette première impression a ensuite été nourrie par la lecture de la monographie d'Ilaria Gatti détaillant les méthodes de travail de la réalisatrice³⁸, et la piste d'approche selon

33. *Pianoforte* (1984), le premier film de la réalisatrice, avait remporté le prix De Sica.

34. Loin de nous l'intention de réduire l'œuvre d'une femme à sa relation avec son père (ou avec son mari) mais dans la mesure où cette filiation artistique est assumée et revendiquée par une cinéaste, dont le féminisme constitue une garantie de liberté à cet égard, l'honnêteté scientifique exige de la mentionner.

35. I. Gatti, *Francesca Comencini...*, p. 68-69.

36. J.A. Gili, *Luigi Comencini*, Paris, Edilig, 1993, p. 81 et p. 97-98.

37. J.A. Gili soulignait déjà chez lui l'absence de préjugés, la disponibilité vis-à-vis de la réalité, la patience, l'humilité, ou encore la qualité d'écoute (*ibid.*, p. 115-116).

38. L'auteure y remarque déjà : « *i film di Francesca Comencini si possono anche considerare come una sorta di indagine antropologica sulla società italiana* » (p. 14). Cependant, il nous a paru que cette spécialiste de cinéma connaissait relativement mal cette discipline (comme semble l'attester à un autre endroit – p. 53 – une digression sur l'arrogance de l'« anthropologue traditionnel »), ce qui expliquerait qu'elle n'exploite pas son intuition au sujet de l'« enquête anthropologique ». Pourtant, sa propre définition du cinéma de Francesca Comencini comme « poésie du réel » nous semble précisément correspondre à celle que nous avons fait le choix d'appeler « cinéma-ethnologie », en réalité, une autre

laquelle la spécificité de son travail concernait non pas tant le rapport que ses films entretiennent avec la réalité que la relation de leur auteure avec le terrain nous a semblé d'autant plus légitime quand nous avons découvert qu'elle avait eu le projet de suivre des études d'ethnologie. Pour commencer à explorer cette piste interprétative, nous proposons de la tester ici à l'aune de quelques critères : l'expérience de l'altérité, l'importance de l'observation participante, le souci du détail et, enfin, la primauté accordée aux histoires de vie restituées dans une visée universaliste.

Si l'expérience de l'altérité est au cœur de la démarche ethnologique, celle-ci n'est pas nécessairement liée à l'exotisme : elle peut s'entendre dans une acception générale comme la capacité à pénétrer des modes de pensée autres. Or, cette compétence est manifeste chez Francesca Comencini, dont le regard est relativement distancié, décentré vis-à-vis de l'Italie, ne serait-ce que du fait de l'importance de son expérience française³⁹. Pour parvenir à conduire une observation au service d'un questionnement anthropologique, elle sait justement mettre de côté ses propres valeurs pour réaliser, par exemple, des portraits justes de femmes parfois aux antipodes de ce qu'elle est mais dont elle cherche à décrire avec finesse – et sans jamais les juger – les motivations : on pense notamment à la mère d'*Un giorno speciale*, une mère aimante qui manifestement pense bien agir en poussant sa fille dans les bras d'un député dans la mesure où le système dans lequel elle évolue permet, voire encourage, ce genre de comportements.

Dans cette approche nécessairement qualitative, le travail d'observation sur le terrain joue un rôle de premier plan. En effet, chacun de ses films est précédé d'une longue période d'immersion s'apparentant à de « l'observation participante »⁴⁰, et ce, quel que soit le contexte, y compris

manière d'éluder la question de l'inscription de ces films si singuliers dans des catégories plus classiques telles que « fictions sociales » ou « documentaires politiques ». Bien entendu, ce cinéma se distingue du « véritable » cinéma ethnologique ou sociologique, raison pour laquelle nous avons utilisé ici l'expression « cinéma-ethnologie ». Sur le cinéma pratiqué par des sociologues, nous renvoyons à l'article-bilan de Y. Mignot-Lefebvre, « Le documentaire sociologique à l'épreuve de la télévision », *Xoana : images et sciences sociales*, 2, 1994, p. 67-90. En revanche, pour ce qui est de l'éventuelle valeur sociologique de films réalisés par des non-sociologues, on lira avec profit l'ouvrage d'Y. Delsaut, *Reprises. Cinéma et sociologie*, Paris, Raisons d'Agir, 2010.

39. Après avoir été scolarisée au lycée français de Rome, elle est venue s'installer en France toute jeune puisqu'elle n'avait que vingt et un ans lorsqu'elle y a épousé Daniel Toscan du Plantier. Sa longue expérience en France, une « seconde patrie » pour elle, et ses diverses rencontres (celle avec le producteur Serge Laluc entre autres) ont influencé sa manière de concevoir le cinéma (cf. I. Gatti, *Francesca Comencini...*, p. 78).
40. L'observation participante, concept théorisé par Malinowski, consiste à aller observer les faits sociaux directement, c'est-à-dire au milieu des populations avec lesquelles on se familiarise en partageant leurs expériences.

quand il s'agit d'aller vivre avec une famille de rescapés à Sarajevo dans le cadre du documentaire *Dopo la guerra*⁴¹. Dans la continuité du travail de son père, auteur de deux grandes enquêtes télévisées, *I bambini e noi* (1970) et *L'amore in Italia* (1978), qui ont aussi nourri ses films de fiction⁴², Francesca Comencini éprouve donc le besoin, avant de tourner, de réaliser des enquêtes de terrain sur les sujets à filmer. Et quand cela lui est impossible, comme par exemple dans le cas de *Le donne di San Gregorio* où elle est appelée en urgence par *La Repubblica*, elle s'arrange pour le faire quand même en passant au moins une soirée intense en confidences au sein du campement de fortune :

Mi hanno chiamato da «la Repubblica» mentre montavo Lo spazio bianco chiedendomi di andare con urgenza a filmare la situazione dopo il terremoto. Avremmo dovuto riprendere delle persone senza aver stabilito con loro nessuna relazione. Ma io non filmo mai così. Sono arrivata lì e ho conosciuto delle donne, ho passato una serata indimenticabile a parlare con una ragazza e con le sue amiche nella tendopoli, mi hanno raccontato tante cose. La mattina dopo avevo studiato il dispositivo – qui è la differenza tra il cinema e il reportage – ho girato un piccolo film con delle regole rigide. In quelle ore intense, parlando con loro, ho capito il rapporto con il luogo, con la geografia dell'anima. Filmare una persona è un atto invasivo e lo puoi fare solo se te lo concede⁴³.

Or, cette réflexion sur le caractère intrusif («*invasivo*») de l'acte de filmer n'est pas sans rappeler un passage de *La misère du monde* (la grande enquête sociologique dirigée par Pierre Bourdieu) dans lequel le sociologue emploie lui aussi ce terme d'intrusion et précise que, pour réduire la violence symbolique inhérente à toute situation d'enquête, les entretiens ont été réalisés par des enquêteurs proches des enquêtés afin d'établir une relation de confiance et de favoriser une écoute active⁴⁴. Certes, on rencontre sans doute ce type de travail préparatoire chez tous les réalisateurs, *a fortiori* pour les films documentaires, mais il nous semble, encore une fois, que cet aspect est accentué chez Francesca Comencini au point d'en devenir un trait caractéristique, une condition préliminaire indispensable à sa représentation du réel et à sa quête de vérité, car c'est durant cette immersion que peut se créer la relation d'empathie avec les sujets filmés⁴⁵. Quand d'autres se

41. I. Gatti, *Francesca Comencini...*, p. 13.

42. J.A. Gili, *Luigi Comencini*, p. 55.

43. I. Gatti, *Francesca Comencini...*, p. 79-80.

44. *La misère du monde*, P. Bourdieu (dir.), Paris, Seuil, 1993, p. 1391 et *passim*.

45. Ilaria Gatti ne parle pas d'observation participante mais la définition qu'elle donne de la méthode de Francesca Comencini rejoint ce concept : «*l'approccio al documentario della Comencini può essere accostato a questo tipo di atteggiamento: per far emergere la specificità,*

contentent parfois de documentation indirecte, Francesca Comencini a besoin d'aller à l'intérieur, parmi, au sein de, pour comprendre, ce que nous confirment d'ailleurs les titres « *in fabbrica* » ou « *a casa nostra* ». Si cette technique est prévalente pour les films documentaires, elle n'en est pas moins présente dans les films de fiction. Car, plus surprenant, l'observation participante n'agit pas qu'en amont de la réalisation mais aussi pendant les films, puisqu'elle concerne également sa manière de diriger : ainsi, elle confesse son besoin de regarder longuement ses actrices pour parvenir à les comprendre et aboutir à une *mimésis* réciproque⁴⁶.

Typique également du travail de l'ethnologue est la minutie de l'observation réalisée : en effet, le chercheur en sciences sociales sait porter son attention vers des détails insignifiants pour l'observateur *lambda* mais qui, au contraire, sont chargés de valeur symbolique. Ce principe se vérifie pour toutes les questions sociales et politiques évoquées par Francesca Comencini, raison pour laquelle les lieux et les objets sont investis d'une attention particulière. On peut mentionner, par exemple, la scène du tire-lait dans *Mobbing* : lorsqu'une collègue d'Anna, de retour de congé maternité, est contrainte de tirer son lait en vitesse et en cachette dans les toilettes de l'entreprise, un détail apparemment anodin mais qui condense une question sociale de premier ordre, à savoir comment concilier vie professionnelle et maternité. Parmi les différents moyens à disposition, la technique privilégiée par la réalisatrice est celle des récits de vie, le plus souvent recueillis par des entretiens semi-directifs. L'exemple le plus significatif est l'entretien avec Haidi Giuliani qui constitue l'essentiel du film : un entretien au cours duquel l'écoute active de Francesca Comencini parvient à faire émerger la douleur liée à la perte d'un enfant sans que l'on sombre dans le pathos ou dans l'impudeur. On retrouve cette méthode dans *In fabbrica* ainsi que dans le court métrage *Le donne di San Gregorio*, où le drame de L'Aquila est saisi à travers les histoires de vie de six femmes de générations différentes qui ont toutes perdu leur maison. Ces histoires disent surtout, par-delà la tristesse et l'émotion, l'attachement de ces femmes à leur quartier, ses commerces, son bar, son église, en même temps qu'elles véhiculent un message d'espoir pour le futur. À la différence des quatre autres courts métrages de ce film collectif, ici la primauté est donc accordée à la parole des victimes, en face desquelles la réalisatrice s'efface : la plupart des questions ont disparu au montage et ces femmes sont filmées en plans fixes par une mise en scène minimaliste. Toutefois, ces histoires de vie sont toujours recueillies

l'intensità del reale, è necessaria un'immersione profonda, una mimesi massima, una condivisione empatica tra il soggetto filmante e i soggetti filmati» (Francesca Comencini..., p. 57).

46. *Ibid.*, p. 76-77.

et restituées dans une vocation universaliste, avec l'objectif de servir un propos totalisant, à l'instar de l'ethnologie qui tente de constituer un savoir cumulatif et critique sur l'être culturel et social en cherchant à saisir à la fois l'ensemble des manifestations de la vie sociale envisagée dans sa dimension symbolique, et l'incorporation des faits culturels par les acteurs⁴⁷.

En définitive, il est donc possible de prolonger la réflexion de Margherita Buy selon laquelle, pour Cristina Comencini, le cinéma a représenté une forme de transgression par rapport aux études d'économie qu'elle avait faites⁴⁸ : selon nous, pour sa sœur cadette, le cinéma est bien dans la continuité des études d'anthropologie qu'elle souhaitait poursuivre, et son souhait de « *fare un cinema documentario ma di tipo etnologico* »⁴⁹ n'a été qu'en partie abandonné. Enfin, une dernière précision en forme de précaution s'impose quant au titre de cette communication qui n'est pas sans énoncer une forme de paradoxe : en effet, l'engagement contraste *a priori* avec la neutralité attendue du chercheur en sciences sociales. En fait, on l'a vu, ce sont surtout ses méthodes de travail qui s'apparentent à celles d'une ethnologue ; ses objectifs, quant à eux, servent un dessein éminemment politique. D'ailleurs, la position de Bourdieu lui-même a évolué sur la question de l'engagement⁵⁰, aussi l'a-t-on vu soutenir, à la fin de sa carrière, les mouvements ouvrier, chômeur et altermondialiste, et il semble bien que Francesca Comencini ait fait sienne la formule selon laquelle « la sociologie est un sport de combat », tant elle sait l'utiliser pour aider la société italienne à se défendre contre « les mauvais coups » comme, par exemple, la tentative de jeter le discrédit sur le mouvement altermondialiste, ou encore, celle de faire disparaître les ouvriers de l'imaginaire collectif⁵¹.

Nadège LECLERC

Université de Caen Normandie

47. Les allers-retours constants entre les niveaux individuel et collectif se manifestent, par exemple, dans la structure du film *Carlo Giuliani, ragazzo*, qui repose sur un montage alterné des séquences issues de l'entretien avec la mère du jeune homme et de celles composées d'images d'archives tournées pendant les événements.

48. I. Gatti, *Francesca Comencini...*, p. 185.

49. *Ibid.*, p. 69.

50. Sur « la neutralité axiologique », identifiée à tort à l'objectivité scientifique » et, de manière plus générale, sur la nécessité de l'engagement du sociologue, on lira avec profit la préface de P. Bourdieu, *Contre-feux 2*, Paris, Raisons d'Agir, 2001.

51. Dans le documentaire que Pierre Carles a consacré au sociologue (*La sociologie est un sport de combat*, 2001), on entend P. Bourdieu donner la définition suivante : « Je dis souvent que la sociologie c'est un sport de combat, c'est un instrument de self-défense. On s'en sert pour se défendre, essentiellement, et on n'a pas le droit de s'en servir pour faire des mauvais coups ». Cette définition vaut également pour l'ethnologie puisque, pour Bourdieu, ces diverses sciences sociales sont autant d'approches d'une même science, l'anthropologie.