

TSOUNAMI 11 :

Rosso



Tsunami n°11 – Rosso

Rédaction en chef

Nicolas Moreno

Publication en chef

Grégoire Benoist-Grandmaison

Comité de rédaction

Bastien Babi

Léo Barozet

Aliosha Costes

Safa Hammad

Charles Thierry

A la rédaction de ce numéro

Benoît Blanc

Raphaël Bonneau

Juliette Bresset

Clément Colliaux

Noémie Mimaud

Bastien Trautmann

Sarah Yaacoub

Couverture

Esterno Notte, Marco Bellochio (2022)

Contact et réseaux sociaux

levillage@tsunami.fr

<https://tsunami.fr/>

Instagram : @revue_tsunami

Youtube : Tsunami

Twitter : @revue_tsunami

Twitch : revue_tsunami

Tous droits réservés.

SOMMAIRE

EDITORIAL	4	Les yeux dans les yeux : <i>Profondo Rosso</i> de Dario Argento (1974) et le giallo	53
Des communistes en Italie ?!	4	Le sang c'est l'encre, l'encre c'est le sang	56
CONTEXTE	7	Six fois Moro	65
Rosso	7	AVANT LE PLOMB	74
Histoire participative et cinématographique des années de plomb	8	L'Italia s'è desta	74
Francesco Rosi, de <i>Salvatore Giuliano</i> à <i>Lucky Luciano</i> : méandres de l'histoire	18	Entretien avec Céline Gailleurd et Olivier Bohler	76
LE PLOMB	22	La bourgeoisie face au monde ou l'autocritique	84
Corbucci : sang et poussière	22	Âmes et corps	90
Tomás Milián, figure du peuple dans les westerns de Sergio Sollima	30	NOTULES	93
Pasolini et les corps	32	Le Cri, Michelangelo Antonioni (1957)	93
Une (deux) tentative	37	Sacco et Vanzetti, Giuliano Montaldo (1971)	94
Vers un destin insolite sur les flots bleus de Lina Wertmüller (1974)	40	Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon Elio Petri (1970)	96
Tout le monde ou personne	46	Le Jardin des Finzi-Contini. Vittorio de Sica (1970)	98
Pour l'envol	50	La classe ouvrière va au paradis, Elio Petri (1971)	99
		L'argent de la vieille, Luigi Comencini (1972)	101
		La propriété, c'est plus le vol, Elio Petri (1973)	103
		Un vrai crime d'amour, Luigi Comencini (1974)	105
		La police a les mains liées Luciano Ercoli (1975)	106

EDITORIAL

Des communistes en Italie ?!

Par Nicolas Moreno

La nouvelle comédie de Nanni Moretti s'ouvre sur une scène de vandalisme dans l'Italie des années 1950 dans laquelle des communistes peignent en lettres rouges (*rosso* en italien) le titre du film : *Vers un avenir radieux*. Cette scène est en réalité tournée par le personnage que le cinéaste incarne, en sa qualité de réalisateur vieillissant. Elle succède alors à une réunion de production très drôle où un jeune incapable coupe la parole à Giovanni/Moretti, pour s'exclamer : « il y avait des communistes en Italie !? ». Incapable de le croire, il dit alors qu'ils et elles devaient être des soviétiques ayant migré vers leur pays. Dépité par le présent, Moretti préfère regarder dans le rétroviseur.

En début d'année, *Esterno Notte*, la première série de Marco Bellocchio sur un sujet pas si

neuf (l'enlèvement, en 1978, d'Aldo Moro, Président de la Démocratie Chrétienne), revient et apporte un nouveau regard sur les années de plomb, qu'il filmait déjà de l'intérieur il y a vingt ans dans le sublime *Buongiorno, notte*. L'Italie n'est pas seulement peuplée de communistes : ses meilleurs cinéastes l'étaient radicalement et le demeurent à leur manière. Ces grands noms d'aujourd'hui ont commencé à filmer dans les années 1970 environ, à l'époque où une autre génération poussait jusqu'au firmament leurs gestes esthétiques (Antonioni en Amérique, Godard et Gorin en Italie, Rosi dans le genre du film politique...).

Ce numéro portait initialement d'une question, d'un désir qui ne trouvait nulle part satisfaction : Pourquoi connaissons-nous mal le cinéma de notre camp politique ? Quelles

images du communisme ont été façonnées par cette période ? De fil en aiguille, ce numéro s'est constitué au creux d'une vaste actualité, marquée par plusieurs ressorties (rétrospective Carlo Lizzani aux Camélias, édition Damiani du côté d'Artus...). Il était également l'occasion pour nous d'endosser la casquette historienne, et de fouiller bibliothèques, filmographies et pages Wikipédia, à la découverte de potentielles œuvres et carrières oubliées. Au bout du compte, nous avons surtout constaté que le travail avait (souvent) bien été fait, et continuons de discuter des films de Lina Wertmüller, de Pier Paolo Pasolini.

Lors du visionnage de tous ces films, allant des plus populaires aux plus expérimentaux, il est frappant d'observer comment le communisme s'est intégré dans la vie courante et citoyenne. Il est même devenu un trait de caractérisation commun, utilisé à des fins multiples : faire rire, faire un attentat, faire la leçon aux bourgeois... Si les films italiens de l'époque reflètent ainsi le pouvoir et la crainte que le parti communiste pouvait inspirer, les œuvres d'aujourd'hui prouvent quant à elles que le socle commun des idées du socialisme n'ont pas fini d'être transmises, agrémentées, débattues — les querelles

portent avant tout sur le modèle de l'action. Preuve en est avec cette passion italienne pour la psychiatrie, laquelle n'hésite pas à se confondre avec le travail de mémoire, faisant ainsi la parfaite jonction entre l'intime et le politique. Concevoir les événements de cette manière remet l'individu au centre du jeu, le monde ne se déployant qu'à partir de lui. Comprenez ainsi ces scènes si bouleversantes dans lesquelles ces cinéastes reviennent sur les événements traumatiques de la vie de leur pays, et font chavirer l'histoire pour la réinventer. Moro encore vivant ? Un pape heureux de ne pas prendre ses fonctions ? Une villa qui explose sur fond de Pink Floyd, anéantissant avec elle la société de consommation toute entière ? Ces images sont parmi les plus belles et les plus précieuses du patrimoine cinématographique mondial : elles rappellent qu'il y a toujours des communistes en Italie, des communistes italiens qui continuent de croire qu'un avenir radieux est encore possible.

CONTEXTE

Rosso

Par Sarah Yaacoub



Histoire participative et cinématographique des années de plomb

TEXTE COLLECTIF

En nous plongeant dans les années de plomb italiennes, nous avons découvert une histoire aussi riche que complexe, passionnante et intriquée. Une multitude de groupes ont agi durant cette période, pour des intérêts divers et souvent opposés. L'art et la culture occupent une place tout à fait singulière dans cette période historique : à mesure que la tension montait et que les positions se radicalisaient, artistes et penseuses ont rendu dans leurs œuvres l'image de leur temps présent. Cette histoire, constituée de matière et d'idées, est si complexe que nous nous proposons de l'écrire ensemble. Des dates et des faits précis pour comprendre le cours de l'histoire donc ; et des œuvres et des textes pour mieux saisir leur enchaînement.

Ainsi, nous vous ouvrons notre boîte mail¹ : nous compléterons l'article en temps réel à l'aide de vos contributions, en vous en informant au fur et à mesure de ses modifications.

Retrouvez dès à présent les chapitres suivants :

- 27 avril – 12 mai 1967 : L'Italie règne sur le Festival de Cannes
- 1^{er} mars 1968 : Bataille de Valle Giulia
- 12 décembre 1969 : attentat de la Piazza Fontana à Milan, 16 morts et 88 blessés
- 1er mars 1973 : sortie de *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd
- 2 novembre 1975 : Pasolini est assassiné sur la plage d'Ostie près de Rome
- 16 mars 1978 - 9 mai 1978 : Aldo Moro, Président de la Démocratie chrétienne, est kidnappé, séquestré puis assassiné par les Brigades Rouges

¹ Pour nous écrire : levillage@tsunami.fr ; mettre en objet du mail « ajout histoire participative »

- 13 mai 1978 adoption de la Loi 180 Basaglia sur la réforme du système psychiatrique.

27 avril – 12 mai 1967 : L'Italie règne sur le Festival de Cannes

Le cinéma italien ne s'est pas fait en un jour. Il n'a pas non plus attendu les années de plomb pour se politiser. En 1967, le réalisateur italien Alessandro Blasetti préside le jury du Festival de Cannes. Fasciste « jusqu'en 1936 »², ce cinéaste mussolinien lance toutefois les prémices du néoréalisme avec *Quatre pas dans les nuages* en 1942, avant de révéler Marcello Mastroianni dans deux films avec Sophia Loren : *Domage que tu sois une canaille* (1954) et *La Chance d'être femme* (1956).

Son Jury donnera la palme à *Blow Up* de Michelangelo Antonioni, son premier film réalisé à l'étranger. Suivront notamment *Zabriskie Point* (1970) ou encore *Profession : reporter* (1975), qui mettent en lumière une certaine forme d'aliénation, non sans rapport avec le poids des structures capitalistes sur les individus.

²https://fr.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Blasetti#Le_fascisme_italien_et_Alessandro_Blasetti

Outre ce passage de relai cocasse orchestré à Cannes, la Compétition Officielle compte trois autres films italiens, et pas des moindres : *À chacun son dû* d'Élio Petri, *Beaucoup trop pour un seul homme* de Pietro Germi, et *L'incompris* de Luigi Comencini.

1^{er} mars 1968 : Bataille de Valle Giulia

La jeunesse soixante-huitarde italienne aura littéralement mené une bataille contre la police, comprenant des stratégies de position et des alliances avec l'ennemi. Le 29 février 1969, la police évacue l'université de Rome occupée par les étudiant.es, avant de s'y installer à son tour, dans le bâtiment Valle Giulia, occupé par la faculté d'architecture. Le lendemain, un cortège de plusieurs milliers de personnes se retrouvent Piazza di Spagna. Une partie se rend à la cité universitaire, tandis que l'autre retourne à Valle Giulia, avec l'intention de reprendre le contrôle de leurs murs. Les affrontements dégénèrent rapidement, « et, étonnamment, les étudiants s'avèrent en mesure de résister aux charges de la police »³. L'attaque contre la police était menée par des chefs de file de mouvements néofascistes, et soutenue par des militants d'extrême gauche.

³https://fr.wikipedia.org/wiki/Bataille_de_Valle_Giulia

À la fin de cette bataille, la droite a occupé la fac de droit tandis que la gauche a occupé les bâtiments réservés aux lettres. Bilan : 148 policiers blessés, huit véhicules incendiés et cinq pistolets dérobés ; 478 étudiants blessés et... quatre arrestations.

Cet épisode vaudra le surnom de « mai rampant » aux révoltes étudiantes italiennes, mais aussi une polémique à Pasolini, et une isolation au sein de son parti, le PCI. Son poème *Le PCI aux jeunes !!*⁴ est publié en partie dans le magazine L'Espresso avec le titre « Je vous déteste, chers étudiants », sans l'accord de l'auteur. Le texte achève de créer de la confusion : Pasolini prend la défense de la police et pas des étudiants, leur reprochant d'avoir « *des gueules de fils à papa* ». Mais pourquoi diable défendre la police ? Il explique qu'ils sont : « *humiliés par la perte de la qualité d'homme / pour celle de policiers (être haï pousse à haïr)*. / *Ils ont vingt ans, le même âge que vous, chers et chères*. / *Evidemment, nous sommes d'accord contre l'institution de la police*. / *Mais prenez-vous-en à la Magistrature, et vous verrez !* »

⁴ Le poème est disponible en version traduite ici : <https://www.lirelasuite-francoisbazin.fr/quand-pasolini-jugeait-les-nouveaux-revoltes/>

L'incontournable *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni rend compte des révoltes estudiantines états-uniennes de la fin des années 1960. Entre assemblée générale, lutte armée – notamment face à une police raciste et, de fait, conservatrice – et grève, le cinéaste italien filme la côte ouest outre-Atlantique en écho aux mouvements européens.

On retrouve également l'atmosphère de cette jeunesse post-68 dans le documentaire *Anna* d'Alberto Grifi et Massimo Sarchielli (1975) ; 3 heures et 40 minutes où débattent hippies et gauchistes au café de la place Navone, ou dans un appartement aux couleurs eustachiennes.

12 décembre 1969 : attentat de la Piazza Fontana à Milan, 16 morts et 88 blessés

Si les années de plomb trouvent leur origine dans un ensemble de facteurs profonds et plus ou moins lointains, le travail historien marque généralement le début des années de plomb avec cet attentat à Milan. Plusieurs raisons expliquent ce choix : la plupart des événements antérieurs sont généralement le

fait des étudiants, et donc plutôt rattachés aux troubles causés un peu partout dans le monde étudiant en 1968, (exemplairement en France) ; mais c'est aussi le premier attentat terroriste pleinement rattachable à la stratégie de la tension, une théorie politique définie par l'universitaire Donatella Della Porta comme « la manipulation en sous-main par le gouvernement de groupes politiques radicaux afin de provoquer des débordements qui favoriseraient aux yeux de l'opinion publique des politiques autoritaires »⁵.

En l'espèce, une bombe explose à 16h37 ce jour-là dans la Banca Nazionale dell'Agricoltura, à Milan. La police soupçonnera immédiatement l'extrême gauche et en particulier des groupes anarchistes. Ce sont près de 4000 personnes qui sont arrêtées, avant que Giuseppe Pinelli, un cheminot anarchiste, ne soit accusé de l'attentat. Lors de son arrestation et de son interrogatoire, il chute du quatrième étage du commissariat et décède. Luigi Calabresi, le commissaire en charge de l'affaire, est assassiné en représailles en 1972. Il faut attendre un arrêt de la Cour de cassation en date de 2005 pour finalement juger les

coupables : des militants du groupe néofasciste Ordine Nuovo. Aucun des coupables ne sera condamné.

Cette explosion choquante sera rapidement documentée et intégrée dans les fictions italiennes. Pier Paolo Pasolini et Giovanni Bonfanti réaliseront par exemple *12 décembre* dès 1972, un documentaire sur cet attentat. Il en existe une version partielle et en moyenne qualité sur YouTube. D'après nos recherches, une version reconstituée du film serait parfois présentée en festival. S'il existe un moyen de trouver ce film, merci de nous le faire savoir.

La police a les mains liées (Luciano Ercoli, 1975), un poliziottesco chroniqué dans nos notules, traite implicitement de cet attentat en remplaçant la banque par un hôtel où se déroule un congrès international. *Piazza Fontana*, un drame historique italien réalisé par Marco Tullio Giordana en 2012, revient également sur l'ensemble des événements relatifs à cet attentat.

⁵https://fr.wikipedia.org/wiki/Strat%C3%A9gie_de_la_tension#cite_note-6

1er mars 1973 : sortie de *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd

L'album culte de Pink Floyd est comme cinématographiquement aimanté au cinéma *rosso*. C'est par exemple l'usage sublime de *The Great Gig in the Sky* dans *Buongiorno, Notte* de Marco Bellocchio. *Us and Them*, la septième piste du disque, est écrite par Richard Wright lors du tournage de *Zabriskie Point* d'Antonioni, en 1969. De manière plus générale, la musique de Pink Floyd semble trouver un écho dans le cinéma italien à ce moment-là, tel un écho, une digestion politique du disque. La musique et le cinéma tendent dès lors et conjointement vers une utopie psychédélique, un avenir radieux au possible insoupçonné et parfois contradictoire : une brigadiste qui baisse la garde, une Amérique purgée de toute futilité consumériste.

2 novembre 1975 : Pasolini est assassiné sur la plage d'Ostie près de Rome

Alors qu'il travaille encore sur *Salò ou les 120 Journées de Sodome*, Pier Paolo Pasolini est brutalement assassiné, « à coups de bâton puis

écrasé par sa propre voiture, une Alfa Romeo Giulia GT »⁶. Selon le rapport d'expertise, le cinéaste est retrouvé sur la plage d'Ostie, « *les mains et les bras étaient meurtris et rouges de sang. Les doigts de la main gauche étaient coupés et fracturés. La mâchoire gauche brisée. L'oreille droite à moitié coupée, la gauche complètement arrachée. Des blessures sur les épaules, la poitrine : avec les marques de pneus de sa voiture (...). Entre le cou et la nuque, une horrible lacération. Aux testicules, une ecchymose large et profonde* ». Giuseppe Pelosi, prostitué de 17 ans au moment des faits, se déclare coupable et se retrouve condamné à plus de neuf ans de prison. En 2005, dans un entretien à la RAI, il déclare être innocent et accuse cinq personnes, supposément trahies par leur accent sicilien. L'incident demeure largement discuté, une hypothèse faisant état d'un assassinat politique planifié dans le contexte de la stratégie de la tension. *Pasolini* d'Abel Ferrara met en scène la mort de l'artiste ainsi que de cette nuit passée avec Pelosi. Le film intéresse également en ce qu'il imagine ce qu'aurait pu être *Porn-Teo-Kolossal*, le film qu'il comptait réaliser par la suite.

⁶https://fr.wikipedia.org/wiki/Pier_Paolo_Pasolini#Assassinat

Ce meurtre pourrait bien avoir été motivé par des raisons politiques. Dans le courant des années 1970, Pier Paolo Pasolini fait paraître dans le quotidien *Corriere della Sera* une tribune injonctive, construite sur la désormais célèbre formule, « *Je sais* ». Introduite par une liste sanctionnant l'hypothétique identité des responsables des attentats de Milan, Brescia et Bologne, le cinéaste n'hésite pas non plus à cibler de formules cinglantes les soi-disant têtes pensantes et les réels instigateurs de la stratégie de la tension :

« Je sais parce que je suis un intellectuel, un écrivain, qui s'efforce de suivre tout ce qui se passe, de connaître tout ce que l'on écrit à ce propos, d'imaginer tout ce que l'on ne sait pas ou que l'on tait ; qui met en relation des faits mêmes éloignés, qui rassemble les morceaux désorganisés et fragmentaires de toute une situation politique cohérente et qui rétablit la logique là où semble régner l'arbitraire, la folie et le mystère »⁷.

Fervent opposant du nouvel hédonisme de consommation à l'œuvre depuis la fin des années 1950, le tropisme idéologique du

réalisateur italien revendique une révolution anthropologique comme le dessein d'une fatalité néocapitalisante. Transgressant la substance même des pouvoirs effectifs et latents, ces codes homogénéisent à la manière d'un système autoritaire comateux dont l'étude des effets agonisants est la clé de voûte critique du concerné. La pluralité des formes d'expression engagées – poète, journaliste, dramaturge et cinéaste – font la singularité de Pasolini et le malheur de nombre de ses contemporains, y compris à gauche. Dans ses *Écrits corsaires*, compilation de prises de paroles de l'artiste dans la presse, il s'en prend aux cheveux ou à l'avortement, soi-disant reflets d'une société de consommation qui ne saurait penser autrement qu'à travers la capitalisation. Dans d'autres textes tels que *Pas d'amour, pas de culture : un langage sans origine*, le fond de la théorie pasolinienne de la culture est beaucoup plus audible et pertinent.

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Ecrits corsaires*, préface par Philippe Gavi et Robert Maggiori, Paris, Flammarion, 2018

16 mars 1978 - 9 mai 1978 : Aldo Moro, Président de la Démocratie chrétienne, est kidnappé, séquestré puis assassiné par les Brigades Rouges

En 1978, l'Italie se divise en deux camps politiques : la Démocratie Chrétienne (DC) alors dirigée par Aldo Moro, et le Parti Communiste Italien (PCI), mené par Enrico Berlinguer. Depuis les élections parlementaires de 1976, le PCI est le second parti politique du pays avec un score de 34,37%, juste derrière les 38,71% de la DC. Pour continuer à gouverner, Moro se fait le partisan du compromis historique, soit une stratégie visant à faire entrer le PCI au gouvernement tout en se faisant lui, élire Président de la République. Le 16 mars 1978, alors qu'il se rend à la Chambre des députés pour discuter « le vote de confiance au nouveau gouvernement de Giulio Andreotti qui, pour la première fois, recevait l'aval du Parti communiste »⁸, Aldo Moro est kidnappé par les Brigades Rouges (BR), une organisation insurrectionnelle ayant dépassé par la gauche le parti communiste. Ils

séquestrent le Président à Rome durant 55 jours, sans que le Ministère de l'intérieur ou la police ne réussisse à les localiser.

Ils tenteront de négocier avec l'État italien, proposant la liberté de Moro contre la libération de camarades emprisonnés. Par ce moyen, les BR cherchent à obtenir reconnaissance et légitimité dans la lutte, mettant ainsi en péril la philosophie prônée par Moro (à travers la dimension chrétienne de son parti) de sauver un maximum de vie. Le Pape demandera sa libération sans condition, en vain puisque le 9 mai 1978, le corps de Moro est retrouvé dans le coffre d'une Renault 4L via Caetani à Rome, à mi-distance des sièges de la DC et du PCI⁹.

Sur le plan international, les États-Unis observent cette percée d'un mauvais œil, tout comme l'URSS, hostile à l'expérimentation d'un gouvernement pluraliste. En interne, le Pape Paul VI, ami de Moro, est particulièrement hostile à cette alliance stratégique.

⁸https://fr.wikipedia.org/wiki/Aldo_Moro#Enl%C3%A8vement_et_assassinat

⁹<https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/05/23/vingt-et-un-ans-apres-les-zones-d-ombre-de-l->

[assassinat-d-aldo-moro-demeurent_3553221_1819218.html](https://www.assassinat-d-aldo-moro-demeurent_3553221_1819218.html)

Marco Bellocchio a par deux fois mis en scène cet événement traumatique. Dans *Buongiorno, Notte* en 2003, il filme les BR et la captivité d'Aldo Moro dans l'appartement romain. Il accompagne les brigadistes durant cet étrange quotidien, tout en questionnant leur démarche, leur adhésion à une action violente. Si le film est particulièrement brillant, c'est pour la profondeur et le vacillement potentiel des convictions de chacun et chacune, à commencer par Chiara, la brigadiste qui en lisant la lettre d'adieu de Moro à sa femme, est comme prise de vertige, au bord d'un gouffre psychologique interne. Ce film est d'ailleurs inspiré du livre *Il prigioniero* d'Anna Laura Braghetti, l'une des brigadistes ayant participé à l'opération. Cette année, le cinéaste est revenu sur cet événement dans une série, *Esterno Notte*¹⁰, que nous critiquons dans ce même numéro.

En raison de l'enlèvement du Président et le jour même, le ministère de l'Intérieur demande expressément de retirer *Forza Italia* (Roberto Faenza, 1978) des salles. Sorti le 12 janvier 1978, ce documentaire retrace le

miracle économique italien depuis le sortir de la Seconde Guerre mondiale. Il restera interdit 15 ans, alors qu'Aldo Moro lui-même recommandera dans ses mémoires le visionnage de ce film afin de mieux comprendre le fonctionnement bas et scrupuleux de la classe politique italienne.

En 1986, *L'Affaire Aldo Moro*, un documentaire de Giuseppe Ferrara, revient sur cette affaire. Avec *L'Affaire des cinq lunes* en 2003, Renzo Martinelli propose l'hypothèse selon laquelle cet enlèvement puis meurtre aurait été planifié par les services secrets italiens et le réseau Gladio. L'affaire est particulièrement documentée, y compris à la radio française dans un épisode d'*Affaires sensibles*¹¹, mais aussi d'un point de vue esthétique dans un épisode dédié dans la série *Pendant les travaux, le cinéma reste ouvert*, animée par Jean-Baptiste Thoret¹².

¹⁰ <https://tsounami.fr/critiques/critique9/>

¹¹ <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/affaires-sensibles/aldo-moro-55-jours-dans-la-prison-du-peuple-5375600>

¹² <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert/comment-le-cinema-italien-a-t-il-rendu-compte-des-annees-de-plomb-8409628>

13 mai 1978 adoption de la Loi 180 Basaglia sur la réforme du système psychiatrique.

Il semblerait que la psychiatrie soit un sujet au cœur des considérations politiques d'extrême gauche italiennes des années de plombs et plus. Cette loi, que nous prenons comme symptôme, plaide pour la fermeture de tous les hôpitaux psychiatriques et conduit à leur remplacement progressif par toute une gamme de services communautaires. La loi Basaglia est à la base de la législation de la santé mentale italienne. Le Parlement italien a adopté la loi 180, et ainsi lancé le démantèlement progressif des hôpitaux psychiatriques. La mise en œuvre de la loi de réforme psychiatrique a été réalisée en 1998, ce qui a marqué la fin du système d'hôpital psychiatrique d'État en Italie. Cette bataille politique pour cette réforme est constitutive du documentaire *Fous à délier*¹³ de Marco Bellocchio, Sandro Petraglia, Silvano Agosti, et Stefano Rulli (1975).

La folie fait partie du champ cinématographique italien, à l'image de sa place au sein de la société. Dès son premier

Les poings dans les poches (1965), Bellocchio montre la folie d'un jeune bourgeois le conduisant à des crises épileptiques et actions violentes. La schizophrénie infantile se retrouve dans le film *Journal d'une schizophrène* de Nelo Risi (1968) où Anna, une bourgeoise de dix-sept ans, se fait soigner par une psychothérapeute grâce à des techniques freudiennes. Toujours dans le même thème, Ermanno Olmi filme la même année son court-métrage documentaire *Il tentato suicidio nell'adolescenza (T.S. Giovanile)* où l'on voit un hôpital psychiatrique milanais, avec à sa tête le célèbre médecin Carlo Lorenzo Cazzullo élu Président de la Société Italienne de Psychiatrie¹⁴. Dix ans plus tard, Franco Barbero et Claudio Caligari tournent *La follia della rivoluzione* lors d'un colloque sur la folie organisé par le collectif milanais Sémiotique et Psycho-analyse, où l'on peut voir et entendre les débats et discours sur le lien entre autorité et communication. Toujours dans un rapport politique révolutionnaire, Maurizio Rotundi documente les problèmes des institutions, notamment celui de l'hôpital psychiatrique Saint Maria della Pietà à Rome,

¹³ à ce sujet, lire notre article « Tout le monde ou personne » dans l'onglet « Le plomb ».

¹⁴ Carlo Lorenzo Cazzullo, *Storia breve della psichiatria italiana vista da un protagonista* (2000, Editore: Masson)

dans son court-métrage *I poveri sono matti ?* (1971). Dans les années 1970 à nos jours, Nanni Moretti, quant à lui, incarne fréquemment dans ses films le personnage du psychanalyste (*La Chambre du fils*, *Habemus Papam*). Lorsqu'il ne joue pas le médecin, c'est lui-même – ou un membre de sa famille – qui se rend à des séances de psychanalyse.

Nombreux sont d'ailleurs les personnages névrotiques dans les films de Nanni Moretti.

Cet article étant collaboratif et en perpétuelle construction, nous vous informons d'avance de l'arrivée prochaine des entrées suivantes : le mouvement opéraïste ; être juge durant les années de plomb ; *Cinema*, la revue critique où Antonioni, Visconti et Fellini forgèrent les bases de leur cinéma...

Francesco Rosi, de *Salvatore Giuliano* à *Lucky Luciano* : méandres de l'histoire

Par Clément Coliaux

Qui a tué le révolutionnaire Salvatore Giuliano ? De quelle nature est l'empire mafieux caché de Lucky Luciano ? À ces questions, Francesco Rosi ne répondra jamais vraiment. Maître du film-dossier, Rosi est, des cinéastes italiens des années 1960 à 1980, celui qui s'est le plus frontalement attaqué à la complexité de l'histoire. Au point de confluence des luttes politiques, des jeux de pouvoirs souterrains et d'un esprit national ancestral se trouvent ainsi les portraits de *Salvatore Giuliano* (1962) et *Lucky Luciano* (1973) : entre l'indépendantiste régnant farouchement sur la petite bourgade sicilienne de Montelepre avec sa bande de hors-la-loi, et Luciano opérant secrètement une organisation internationale, Rosi étudie les forces en présence. Les deux films gravitent ainsi autour de leurs figures centrales plus qu'ils ne les élucident. Rosi refuse d'ailleurs l'illusion

linéaire du biopic, attrapant les deux hommes à des périodes tardives de leur parcours : Lucky Luciano sort en 1946 de neuf années de prison, tandis que *Salvatore Giuliano* s'ouvre en 1950 sur le cadavre du révolutionnaire. Les causes de la mort de l'un et de la libération de l'autre resteront nébuleuses, et si *Salvatore Giuliano* revisite finalement la nuit fatidique qui a vu tomber le chef séparatiste, la scène, baignée dans l'obscurité, occultera l'instant du coup de feu fatal, achevant plutôt d'épaissir l'opacité du crime.

Cette séquence finale advient d'ailleurs au cœur d'un dernier mouvement consacré au procès de la troupe de Giuliano suite au massacre de Portella della Ginestra¹, dont le dessein demeure également mystérieux. Chez Rosi, comme dans un jeu de poupées russes, chaque énigme en entraîne une autre.

¹ L'assaut meurtrier prit pour cible un groupe de paysans réunis sous l'impulsion des partis socialistes pour célébrer la Fête du travail.

Déterminer qui a tué Giuliano implique de dessiner les contours de ses alliances avec les mouvements nationalistes siciliens (MIS), la police locale, les carabinieri (force militaire chargée du maintien de l'ordre) et la mafia, innombrables branches d'une hydre dont le film dépeint successivement les têtes. Giuliano lui-même se voit remplacé par une structure chorale (son lieutenant Pisciotta, le nouveau capitaine des carabinieri, un jeune berger enrôlé de force pour attaquer Portella della Ginestra, etc.), à tel point que son visage semble se dérober à nous (pourrions-nous seulement identifier son cadavre ?). À priori centré sur des épisodes circonscrits, les films de Rosi fonctionnent comme des chausse-trappes : chaque situation entraîne une séquence qui l'infirmes ou l'approfondit, s'écarte vers un autre personnage ou s'enfonce dans l'histoire par un retour en arrière ; la remise de peine de Luciano semble ainsi finalement prendre racine durant la libération de l'Italie pendant la Seconde Guerre Mondiale². L'histoire se retourne sans cesse, de sorte que le visage humble et sympathique

² En échange de leur aide lors de la reprise de la Péninsule, l'armée américaine permit à de nombreux mafieux d'accéder à des responsabilités territoriales et facilita la contrebande en direction des États-Unis.

de Luciano, alors qu'il quitte les États-Unis par bateau au début du film, ressemble finalement à une façade impénétrable.

Historiographies

Autour de ces personnages en forme de points aveugles³, Rosi travaille en cartographe : s'il ne dévoile jamais au grand jour le nœud de l'intrigue, il établit patiemment le contexte dans lequel il s'inscrit. Le cadre chez Rosi est toujours le lieu d'une retranscription, presque géométrique, des différents partis. Montelepre, forteresse de Giuliano, est ainsi placée au cœur de la région sicilienne à la faveur d'un mouvement de caméra, étonnant de contemporanéité, surplombant les environs : presque à la manière d'un plan-satellite, il détaille par des zooms successifs les bourgades alentour, tandis qu'un narrateur commente les tensions politiques qui les anime. La voix-off explicative, les cartons de textes et la présentation scrupuleuse des protagonistes, lieux et périodes construisent un cinéma des faits, à mi-chemin de la fiction

³ Les deux hommes sont d'ailleurs régulièrement désignés par leurs surnoms, « Turiddu » pour Giuliano et « Lucky » pour Charles Luciano (né Salvatore Lucania), ajoutant ainsi au trouble autour de leur identité.

paranoïaque dans laquelle plongera plus volontiers *Cadavres Exquis* (1976) – l'enquête tortueuse formant un puit sans fond, l'avalanche d'indices et l'opacité terminale de ce qu'ils dissimulent – et du documentaire. Faute de pouvoir totalement faire la lumière sur Luciano, Rosi agrège ainsi un tas de matériaux hétérogènes, reconstruisant par la fiction – sans rien sacrifier de la véracité historique – ce qu'il ne pourrait illustrer par des images d'archives.

Si les deux films gravitent autour de hors-la-loi, à la stature potentiellement romantique ou galvanisante, l'imaginaire du film de genre n'occupe alors qu'une place marginale. *Lucky Luciano* fonctionne presque comme réponse au *Parrain* de Francis Ford Coppola, sorti un an plus tôt : aux fusillades et à l'iconographie mafieuse se substituent des rapports bureaucratiques et feutrés. À l'exception de l'assassinat de Gene Giannini (Rod Steiger), associé de Luciano devenu informateur pour le FBI, les mises à mort se concentrent en une longue séquence hallucinatoire plus tôt dans le film, où se succèdent des tableaux obscurs dans lesquelles les balles pleuvent et les corps s'effondrent au ralenti. Davantage empreintes des codes visuels du film noir, ces scènes n'existent qu'en tant que contrechamp

fantasmatique d'une réception donnée par Luciano à sa libération. En montage parallèle se mêlent ainsi la façade familiale respectable (Luciano offre, au pied levé, une promotion à un policier lorsqu'il reconnaît en lui un compatriote italien) et une part d'ombre, mentale et refoulée, fondant ainsi le paradoxe du personnage de Luciano. On croise d'ailleurs au cours de cette séquence des « Vêpres siciliennes » (le massacre de plusieurs chefs historiques de la mafia orchestré une nuit de septembre 1931) l'un des plans exemplaires de Rosi : une main tient une arme au premier plan, et abat sa cible sans que l'on connaisse l'identité du tireur. Sur un mode quasi-journalistique, Rosi s'en tient aux éléments documentés : circonstances, conséquences. Ainsi de l'attaque d'une caserne au début de *Salvatore Giuliano* : à la nuit tombée, les séparatistes se rassemblent devant le bâtiment, attendant que les policiers en sortent. Les fusils se brandissent, les lampadaires s'éteignent. Seul l'éclat des tirs illumine la scène, dont le cœur restera inaccessible.

Vers la disparition

Perdus au milieu du brouillard de l'histoire, Giuliano et Luciano font figure d'épicentres, tout à la fois instigateurs d'une machine qui les

dépasse et dépositaires d'un esprit d'indépendance propre à la Sicile. Une scène de *Salvatore Giuliano* raconte comment le révolutionnaire fut ainsi recruté comme colonel par un représentant de l'EVIS, bras armé des mouvements indépendantistes. Alors que l'homme tente de motiver les troupes de Giuliano par un discours patriotique, la caméra accompagne puis prolonge son regard, jeté vers les massifs alentour, érigés comme des témoins immémoriaux des transformations de l'île. « Sicile, réveille-toi ! ». Si l'autre panoramique surplombant prend ensuite en charge la part politique des intérêts de la région, celui-ci lui offre aux paysages, étendus vers le lointain jusqu'à disparaître sous le soleil, l'écrin d'un territoire digne du sang qui s'apprête à le tâcher pour son indépendance.

Le cinéma de Rosi parvient ainsi à tenir ensemble deux lignes en apparence contradictoires : une étude scrupuleuse, souvent méthodique et désaffectée, des rouages politiques, et un horizon élégiaque. Cet élan, qui mouvra particulièrement *Le*

*Christ s'est arrêté à Eboli*⁴, illumine un raccord de *Lucky Luciano* tandis que le mafieux quitte New York. Son regard s'égaré sur les gratte-ciel, puis sur la statue de la Liberté qui se transforme, au plan suivant, en une croix ornant le cimetière de la ville natale de Luciano. Tout en accentuant le mystère autour du mafieux (située en Sicile, la séquence contredit la légende de Luciano, qui a toujours prétendu être né aux États-Unis), le raccord place les bas-fonds de New York comme un prolongement de l'arrière-pays sicilien – à la fois une excroissance de ses réseaux d'influence et un territoire libre à investir. La séquence se poursuit dans le cimetière alors qu'une mère pleure ses trois fils assassinés – celle de Giuliano connut d'ailleurs le même chagrin. En même temps que Luciano, Rosi s'attarde un instant sur les inscriptions des pierres tombales ; ils frayent, l'un comme l'autre, avec les spectres de l'histoire italienne.

⁴ *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) adapte le roman éponyme de Carlo Levi, œuvre majeure publiée en 1945

dépeignant la condition misérable des populations rurales du sud de l'Italie durant le régime fasciste.

LE PLOMB

Corbucci : sang et poussière

Par Sarah Yaacoub

Notes éparses sur quelques Westerns

Corbucci, cinéaste politique ? La réponse n'est pas si simple. L'œuvre du deuxième Sergio (après Leone et avant Sollima), ne s'impose pas comme une évidence quand on pense au cinéma italien engagé des décennies 1960/70, et pourtant. Certes, les films de Corbucci relèvent du divertissement pur et s'inscrivent dans la logique productiviste et commerciale du cinéma italien de cette époque. En véritable stakhanoviste, il a touché au péplum, à la comédie, au policier, et surtout au western, réalisant pas moins de soixante films en quarante ans de carrière. Pourtant, Sergio Corbucci, en pionnier du genre, a fait de ses westerns à l'italienne des transpositions plus ou moins camouflées du contexte politique qui leur était contemporain, le pendant cynique et

désabusé de ce qu'il était à la ville : un homme joyeux et débonnaire. Ses westerns critiques n'ont aujourd'hui rien perdu de leur force de frappe, et l'on se plaît à voir dans cet Ouest réinventé une deuxième Italie, un pays cinématographique de feu et de sang où la violence n'épargne personne. Dans cette grande casserole du western corbuccien se mélangent le mouvement hippie, le terrorisme des années de plomb en Italie et le passé fasciste du pays, les révolutions et coups d'État en Amérique Latine, l'assassinat de Kennedy, les soulèvements étudiants de 68 et la famille Manson. Rien que ça.

Porci rossi

Les trois Sergio sont de cette génération de réalisateurs qui ont grandi dans l'Italie de Mussolini et en gardent évidemment un souvenir bien amer. Le petit Sergio Corbucci,

dont le père détestait porter l'uniforme fasciste, a été trompette dans l'ensemble de la jeunesse mussolinienne. Lors d'une visite d'Hitler à Rome, il aurait été pris d'une diarrhée fulgurante alors qu'il était dans les rangs de l'orchestre, une manifestation physique de son anticonformisme qui annonçait déjà son sens du grotesque et du décalage¹. Dans *Django & Django* (Luca Rea, 2022), Quentin Tarantino exprime sa théorie selon laquelle tous les films de Corbucci – comprendre, ses westerns – parlent de fascisme. Chez Corbucci, les chasseurs de primes ont des airs de chemises noires, et les villageois sont complices, voire coupables, des maux qui affligent leur communauté. Si la cupidité trahit les habitants d'Esperanza dans *Navajoe Joe* (1966) et de Blackstone dans *Gli Specialisti (Le Spécialiste, 1970)*, le banquier reptilien qui règne sur la province de l'Utah dans *Il Grande Silenzio (Le Grand Silence, 1968)* est le représentant le plus vicieux de cette corruption. Dans son chef-d'œuvre enneigé, Corbucci filme les montagnes cotonneuses des dolomites italiens comme un écrin à la fois sublime et mortifère. Ce paysage mental, où tout mouvement est ralenti, tout bruit étouffé, n'accentue que mieux la

¹ *Sergio Corbucci : l'uomo che ride* (Gioia Magrini et Roberto Meddi, 2015)

violence extrême du récit. Non sans cynisme, les chasseurs de primes de *Il Grande Silenzio* tirent tout le bénéfice de cet environnement : les cadavres de leurs victimes se conservent mieux sous la neige. Klaus Kinski campe Tigrero, méchant suprême des westerns corbucciens aux allures de nazi, calculateur et cruel. L'acteur rend son personnage d'autant plus glaçant qu'il se meut avec élégance et s'exprime avec un langage velouté – son patronyme peut d'ailleurs évoquer le roman *Cavalcare la tigre (Chevaucher le tigre)*, écrit en 1961 par le penseur occulte d'extrême droite Julius Evola. Corbucci, au sommet de son art, signe avec *Il Grande Silenzio* un film sur et contre le fascisme, une œuvre désenchantée et crépusculaire.

Primo della rivoluzione

Le réalisateur disait de *Il Grande Silenzio* qu'il était destiné à ceux qui se battent pour la liberté. Son héros Silenzio, un pistolero muet, est joué par Jean-Louis Trintignant, acteur trouble et anticonformiste (malgré son rôle chez Bernardo Bertolucci). Trintignant compose avec des gestes, des jeux de regards subtils, et un charisme monstre qui font de

Silenzio un héros universel, affranchi de la barrière de la langue – Corbucci aurait récupéré l'idée de Marcello Mastroianni d'inventer un cowboy muet, car Trintignant ne parlait pas un mot d'anglais². L'absence de dialogue ajoute en substance au personnage, qui ne se perd pas dans des tirades ridicules et va droit à l'action. Quant à l'histoire, elle est inspirée de la Johnson County War, fait divers de 1898 lors duquel des propriétaires américains ont engagé des mercenaires pour tuer les immigrants fraîchement installés dans leur bourg. Dans le scénario de Bruno et Sergio Corbucci, le pistolero solitaire est appelé par Pauline, une afro-américaine, à venger son mari assassiné par la bande de Tigrero. En un sens, *Il Grande Silenzio* est le pendant de *Django* (1966), qui le précède de deux ans et aborde aussi le thème de l'intolérance. Les deux films sont des variations, l'une neigeuse, l'autre boueuse – même si *Django* devait au départ se dérouler sous la neige – sur la trajectoire vengeresse d'un personnage solitaire face au sort de communautés décimées par des bandits impitoyables : l'Amérique selon Corbucci n'est pas belle à voir. Avec *Django*, le cinéaste

² *Ibid.*

³ Propos de Nori Corbucci.

explore une thématique qui aura la part belle dans ses films plus tardifs, à savoir l'opposition entre deux versants politiques mexicains, ici la faction exterminatrice et fascisante du major Jackson contre les paysans révolutionnaires affiliés au général Rodriguez. Django, qu'incarne Franco Nero, l'acteur fétiche de Corbucci, est l'un des derniers remparts pour la liberté, contre l'oppression sanglante de la bande Jackson. Autant *Il Grande Silenzio* que *Django* sont une allégorie sur l'Italie de la fin années 60, sur la frange prolétaire de la population et la répression sociale. Rien d'étonnant donc, que le cinéaste se soit inspiré du sacrifice et de la mort de Che Guevara et Malcom X pour leurs révolutions³.

Vincent Jourdan, *Voyage dans le cinéma de Sergio Corbucci*, LettMotif

Sangue caldo

Les westerns de Sergio Corbucci sont un vivier d'images fortes : tout le sang versé sur la neige au fil des meurtres de *Il Grande Silenzio* ; les bottes de Franco Nero qui s'enfoncent dans la boue alors que s'affichent les lettres rouges du générique d'ouverture de *Django* ; le soleil écarlate qui domine le plan final de *Gli Specialisti* ; la soutane pourpre de Vittorio Gassman dans *Che c'entriamo noi con la rivoluzione ? (Mais qu'est-ce que je viens foutre au milieu de cette révolution ?*, 1972) ; l'œillet blanc de Jack Palance tâché de sang pendant le duel dans l'arène de *Il Mercenario (Le Mercenaire*, 1968). Des plans, des idées de mise en scène parmi tant d'autres qui attestent que Corbucci est résolument un cinéaste du rouge - couleur de la violence, du danger, de la passion. Ses westerns sont d'ailleurs réputés pour être sanglants, sans pour autant verser gratuitement dans le gore, et accrochent les spectateurs dès la première séquence. L'ouverture traumatique de *Navajo Joe* (1966), une scène de scalp crue, sans concession, en est l'exemple extrême. Chez Corbucci, la violence est poussée à son paroxysme, comme si la fiction servait d'exutoire. Une fureur sans issue dont le caractère imprévu et arbitraire n'épargne

personne, pas même les héros. La violence est à la racine des westerns corbucciens, même les plus précoces (*Massacro al Grande Canyon* en 1964, *Johnny Oro* en 1966), puisque ses personnages de solitaires sont animés par un désir de revanche, dont le motif est généralement révélé à la fin. Ses héros seraient presque des antagonistes s'ils étaient sortis du cadre de ses films, tant ils sont aveuglés par leur quête vengeresse. Leur individualisme ou leur réticence à s'associer avec quelqu'un d'autre, et leur obsession puéride les mène à leur perte. Les westerns de Corbucci jouent souvent la carte du pessimisme pour raconter l'Ouest, et ses plans mémorables participent à ce tableau sordide. *Django*, film de fange et de sang, est mis en valeur par la superbe photographie brune et rouge d'Enzo Barboni et Angelo Novi. Quelques trouvailles visuelles géniales contribuent à cette atmosphère étouffante : les foulards et les cagoules rudimentaires de la bande Jackson ont tout du Ku Klux Klan, tout en préfigurant par leur couleur carmin les Brigades rouges. Deux ans après *Django*, Corbucci, cinéaste prescient, semblait déjà annoncer, par la noirceur absolue de *Il Grande Silenzio*, le déferlement de violence qui s'est abattu sur l'Italie des années 1970. Une synchronicité qui s'est illustrée en 1969 avec la sortie de *Gli*

Specialisti, qui a précédé de plusieurs mois l'attentat de la Piazza Fontana à Milan, le 12 décembre. Alors qu'il venait de conclure le tournage du film et qu'il était au chevet de son père dans un hôpital toscan, Corbucci a été visité par des membres de la Fraction armée rouge allemande, qu'il a congédiés⁴.

Guerilleros

Corbucci n'a jamais aussi bien conjugué ses convictions et une forme populaire, qu'à travers le Western Zapata, sous-genre initié par Sergio Sollima avec *La resa dei conti* (*Colorado*, 1966) et Damiano Damiani avec *El Chunchu* (*Quien Sabe ?*, 1967). Les paysages arides andalous y font office de Mexique en carton-pâte, décor d'aventures hautes en couleurs souvent menées de front par un péon des années 1910 improvisé révolutionnaire, s'associant à un occidental plus « éduqué » – tous les deux au départ motivés par l'argent –, poursuivis par une armée fasciste. Après *Il Grande Silenzio*, Corbucci opère un grand écart stylistique en réalisant *Il Mercenario* (*El Mercenario*, 1970). Les deux films n'ont pas grand-chose à voir, d'abord en termes de décor (western enneigé contre western aride), de

rythme (film crépusculaire presque contemplatif pour l'un, comédie survoltée pour l'autre), et enfin de ton (le pessimisme absolu de la fin du premier contraste avec la fin optimiste, solaire du second). Avec *Il Mercenario*, le cinéaste tire tout le potentiel des paysages désertiques des alentours d'Almeria, qu'il a par la suite exploités à plusieurs reprises. Ce Mexique à l'italienne a un certain charme (les drapeaux des deux pays partagent les mêmes couleurs !), et on se plaît à y suivre les aventures sans répit de protagonistes bouffonesques : l'inénarrable mineur pré-révolutionnaire Paco Roman (Tony Musante), aidé dans sa mutinerie par Serguei Kowalski (Franco Nero), un mercenaire polonais cupide et taquin. Dans le prolongement de *Il Mercenario*, le deuxième volet de cette trilogie Zapata, *Vamos a matar*, *Compañeros* (*Compañeros*, 1970) met en scène des duos improbables, car « le héros corbuccien est deux »⁵. Cette fois, Nero incarne un trafiquant d'armes suédois qui s'allie à un révolutionnaire mexicain, Il Vasco (Tomás Milián), pour retrouver le professeur Xantos (Fernando Rey), seul détenteur du code du coffre où repose son argent. Milián, rescapé de la trilogie mexicaine de Sergio

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Sollima, arbore une cartoucière en croix et un béret noir très Che Guevara – clin d’œil certain aux origines cubaines de l’acteur.

Une fois n’est pas coutume chez Corbucci, les deux films fonctionnent en miroir, puisque *Vamos a matar* est une transposition, presque une version améliorée de *Il Mercenario*. Dès la deuxième séquence de *Vamos a matar*, Corbucci fait le tableau d’un Mexique rongé par la pauvreté et à la botte d’un gouvernement militaire, où il suffit de dire que l’on vote contre le président Diaz pour être brutalement exécuté devant un mur ensanglanté. Mais à la question « *Pour qui tu votes ?* », Il Vasco répond par l’épée et tue le général à qui il cirait les chaussures un peu plus tôt. Une armée de révolutionnaires arrive pour le sauver *in extremis* : l’opposant politique fusillé quelques minutes auparavant sera mort en vain. À partir de cette séquence, l’aventure est lancée, le rythme s’accélère et ne faiblit pas jusqu’à la fin du film. Rétrospectivement, cette trilogie enlevée contraste avec le contexte politique austère de l’Italie de ce début des années 1970, et *Vamos a matar* paraît même bien optimiste, fait notable pour un Corbucci. Sa trilogie mexicaine, dont *Il Mercenario* est le premier volet et *Che c’entriamo noi con la rivoluzione ?* le dernier

(difficile de faire titre plus évocateur), amorce doucement la transition vers la suite de sa carrière, consacrée à la comédie.

Avanti, giovani !

« *La seule loi qui compte, c’est la mienne ! Manger pour vivre et vivre pour manger ! Et si pour manger il faut voler, je vole. Et équitablement !* », dit Jed Trigado en parlant à un porcelet qu’il tient dans ses bras. Seul Sergio Corbucci peut ouvrir un film de cette manière, avec un discours mêlant à ce point le comique et le radical. Ce générique est celui de *La Banda J & S : cronaca criminale del Far West (Far West Story, 1972)*, son dernier western, un *Bonnie and Clyde* à la sauce corbuccienne. Susan George et Tomás Milián (décidément) y forment un drôle de couple de bandits pilleurs de banques. Le personnage de Jed est antipathique au possible, rustre, violent, misogyne, crâneur. Pourtant, Corbucci nous force à épouser son point de vue, et en fait l’anti-héros le plus repoussant de sa filmographie. Même s’il relève déjà plus de la comédie que du western, *La Banda J & S* sonne le glas des années hippies et relate leurs dérives. Son réalisateur ne se cachait d’ailleurs pas de son aversion de la génération hippie, dont il accusait la passivité face aux

vrais problèmes sociaux. Plus que tout, Corbucci, anarchiste dans l'âme, se méfiait des systèmes, qu'ils soient de droite ou de gauche. Vincent Jourdan écrit : «*Dans une période très polarisée, ce qui se dégage de ses films, c'est un humanisme qui se méfie des étiquettes mais qui a la dent dure, très dure, pour les forces oppressives de tout bord, et une sympathie viscérale pour les opprimés de tout poil.*»⁶

Dans *Gli Specialisti*, l'oppression est à double tranchant. D'abord, elle est exercée par les plus riches, à savoir les banquiers et les notables de la ville de Blackstone, sur les plus pauvres, puis par une bande de jeunes voyous sur ceux qui les ont auparavant humiliés – image radicale et terrifiante du climax final où les villageois rampent nus sur le sol, tenus en joue par les hippies dégénérés. Ce groupe de jeunes sans le sous, traînés dans la fange au début du film, se transforment, le temps du récit, en monstres de la pire espèce. Dans un autre registre, les étudiants révolutionnaires mexicains de *Vamos a matar* sont porteurs d'espoir, car ils se battent pour la liberté. Entraînés par le taciturne mais décalé professeur Xantos à la protestation non violente, ils sont les cousins de la jeunesse

soixante-huitarde, et l'antithèse des hippies mansonniens de *Gli Specialisti* et de *La Banda J & S*. Mais le choc de l'assassinat de Sharon Tate infuse *Vamos a Matar* : dès son arrivée à San Bernardino, Yodlaf (Franco Nero) découvre des messages révolutionnaires peints en noir et en lettres de sang sur les murs de la gare où gisent les employés assassinés, réminiscence des tristement célèbres « *Death to pigs* » / « *Politic piggy* » tagués dans la maison hollywoodienne de l'actrice.

FINE

Corbucci, cinéaste libre de toute étiquette, a longtemps été traité de «*qualunquista*» pour son détachement et sa défiance envers la politique et le pouvoir, ou d'individualiste à cause de son attrait pour les héros solitaires. Mais pour saisir le cinéma de Corbucci, il faut avant tout comprendre qu'il est profondément italien ; qu'il y a, dans son aspect tragique, du passé mussolinien du pays, et dans sa veine comique, de la Commedia dell'arte ; que ses westerns rejettent le modèle américain et réinventent la légende de l'Ouest sous le prisme latin. Ils sont ceux d'un anarchiste et d'un humaniste, tantôt drôles, tantôt

⁶ *Ibid.*

effroyables : sanglants, à coup sûr, divertissants, certainement, mais toujours nourris par le contexte social et politique qui entourait leur réalisation. De ce pan de sa filmographie, de ces dix années à imaginer un Far West qui ne ressemble à aucun autre, on

retiendra un plan : le très beau carton final rouge de *Vamos a matar, Compañeros*, la musique fouguese d'Ennio Morricone et la silhouette noire figée de Franco Nero sur son cheval, saisi en plein élan le fusil brandi au ciel – est-ce une fin, ou un début ?

Tomás Milián, figure du peuple dans les westerns de Sergio Sollima

Par Clément Colliaux

Après avoir tourné devant la caméra de Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini ou Valerio Zurlini, Tomás Milián, acteur expressif, agile et souvent cabotin (qui enchaînera par la suite les *poliziotteschi*) a incarné dans les trois westerns de Sergio Sollima un bandit bouffon, nommé Beauregard (*Le dernier face-à-face*, 1967) ou Cuchillo (*Colorado* en 1966 et *Saludos hombre* en 1968). Bouffon en apparence, car les oripeaux manichéens du western, caution familière et commerciale du genre, ne sont ici qu'un point de départ : les films de Sollima commencent en restituant des archétypes (le porte-flingue, le bandit sans foi ni loi...) mais se terminent au milieu désert pour faire s'entrechoquer des idées plus complexes. Face aux chasseurs de prime impassibles (Lee Van Cleef dans *Colorado*), aux professeurs cultivés (Gian Maria Volontè dans *Le Dernier face-à-face*) ou aux hommes de l'agence Pinkerton mandatés par les grands propriétaires terriens, Tomás Milián incarne l'homme du peuple. Il sera le péon de ces «

westerns Zapata » où affleure en permanence la rumeur de la révolution mexicaine, vent politique qui souffle sur les films de Sollima. Toujours proche de la terre, Milián se roule au sol, rampe sur la roche alors que les cow-boys se dressent, manie parfois le couteau plutôt que les armes à feu, lutte avec un taureau et se fait passer pour un serpent (simulant une morsure pour échapper à un chasseur de prime), joue fourbe et lucide en faisant fi des codes d'honneur. S'il s'oppose à la loi, c'est qu'elle n'est jamais dictée par les justes : criminel accusé à tort et pourchassé de toutes parts ou garant mal aimable de la survie d'une petite communauté de laissés pour compte, il s'avère finalement plus noble que ses opposants, magnats du chemin de fer pervers ou fous de la gâchette avides de récompenses. Même Fletcher, le peureux professeur incarné par Volontè dans *Le Dernier face-à-face*, se trouve désinhibé au contact du bandit Beauregard et révèle rapidement la bestialité enfouie sous son vernis bourgeois : lorsqu'un coup tourne mal, il s'autoproclame remplaçant

à la tête du groupe de villageois que le hors-la-loi avait agrégé, réduisant, du haut de son éducation savante, la petite communauté à un auditoire semblable à la classe d'école dans laquelle il enseignait jadis. Le puissant se prête bien vite au jeu de la violence, le seul, dit-il, que « ces gens » comprennent, rappelant que la loi de l'Ouest est elle aussi toujours en défaveur des populations prolétaires, contraintes à la servitude ou au nomadisme - « *Run, man, run* » scande le morceau du générique de *Colorado* (et sera également le titre original de *Saludos hombre*).

Face à l'oppression, le hors-la-loi fait figure, comme les gangsters américains des années 1930, de héros populaire, retournant les règles classiques du genre qui le constituaient en réfractaire à l'esprit de communauté. Si l'on peut regretter qu'ils ne soient pas aussi virtuoses que ceux de Sergio Leone, dont l'œuvre opératique a tendance à éclipser celle de ses confrères Corbucci et Sollima, les trois westerns de ce dernier témoignent alors magistralement de la facilité avec laquelle le cinéma italien de l'époque savait, sous les afféteries du genre, se faire éminemment politique et subversif.

Pasolini et les corps

Par Noémie Mimaud

« Ils savent que la culture produit des codes, que ces codes produisent un comportement, que ce comportement est un langage, et que, dans une période de l'histoire où le langage verbal est complètement conventionnel et vide (technicisé), le langage du comportement conventionnel (physique et mimique) a une importance décisive. Pour en revenir au début de notre propos, il me semble qu'il y a de bonnes raisons pour prétendre que la culture d'une nation (en l'espèce l'Italie) est aujourd'hui exprimée avant tout par le langage du comportement ou langage physique »¹.

Les débuts de Pier Paolo Pasolini au cinéma ponctuent et participent du climat socio-politique houleux de l'Italie du début des années 60. S'additionnant à différents scandales suscités par de précédentes publications de nature journalistique et

poétique, leurs projections sur grand écran ne tardent pas à mener le réalisateur en justice pour *offense à la décence publique*. Sujet de notre étude, l'expression de ces dites émulsions idéologiques, pénétrées du mode caméra, permet la rétrospection de nouvelles valeurs hégémoniques, assidûment réprouvées par le réalisateur. Immobilisée entre un pouvoir central – dont l'autorité factice car ontologiquement niée – et un contre-pouvoir dès lors tout désigné, l'Italie dépeinte par Pasolini à l'aube des années de plomb essuie une succession de grondements populaires organisés. S'imbrique dans cette première toile de fond un essor économique-industriel vibrant aux valeurs d'une mécanique de consommation capitaliste, en porte-à-faux des valeurs institutionnelles étatiques et politico-culturelles alors en place. Pasolini souhaite alors rendre compte de cette ingérence généralisée se faisant dans l'Italie de la fin des années 1950.

¹ Pier Paolo Pasolini, *Ecrits corsaires*, présenté par René de Ceccatty, Paris, Flammarion, 2018

En cheval de Troie, les corps de Pasolini envahissent l'espace et lui donnent un *sens*. Son premier long-métrage, *Accattone* (1961) dépeint la vie des faubourgs romains et de ses *borgate* par la substance d'une petite bande de *ragazzi* appartenant à la classe sous-prolétarienne, si cher au réalisateur. Reflet d'une Italie atrophiée, le film déclare une guerre, d'apparence silencieuse, à la nouvelle croissance économique, autrement décrite par Pasolini comme le visage du fascisme moderne. Cette gangrène d'un genre nouveau – accouchant d'un nouvel ordre hégémonique culturel bourgeois aux valeurs consuméristes et uniformisantes – affecterait la population italienne dans son ensemble et tout particulièrement ses sujets filmés, antagonistes d'*origine* puisque n'appartenant point à la petite classe visée. Pourtant, une fois le motif introductif passé, c'est « *un odieux désir d'intégration* » propre à ladite catégorie sociale qui se reflète dans les bouffonneries des voyous : quittant la banlieue, ils prennent la route les menant dans le centre-ville, abolissant ainsi toute distance matérielle, pourtant essentielle à la distinction de ces deux espaces. Plus sommairement, la motorisation des moyens s'illustre dans la possession d'une voiture de sport. Paradoxalement, le soin que porte le réalisateur aux silhouettes des *ragazzi*

di vita, et plus particulièrement à celle d'Accattone – incarné par le magnifique Franco Citti – lui permet à la fois d'incriminer ces nouveaux blousons de cuirs, les concernés alors indifféremment exploités au nom de ladite productivité, tout en offrant une résistance de chaque instant à l'encontre de ce sentiment d'uniformisation. Ce nivellement se trouve ainsi mêlé d'une protestation codée sous-jacente : traité ontologiquement, le langage socioculturel du corps paysan fait front contre l'intrusion de la nouvelle ère du fascisme de consommation.

Figure d'un proxénète pathétique et prompt à refuser cette conformisation, Accattone déambule paresseusement, chaperonné du reste de sa cohue dans les faubourgs miséreux et labyrinthiques romains, à la recherche d'un but incertain : trouver de quoi subsister. Son incapacité à travailler couplée d'un cruel manque d'autorité sur ses pairs, pourtant nécessaire au dit métier, l'*oblige* à corrompre une blanche innocente en une fille de rue. Cette fatalité s'exprime à nous dans un moment introductif, mettant en scène le personnage, lui et d'autres *ragazzi*, désireux de tendre un piège à l'intéressé. Incapable de déceler la ruse, Accattone s'épanche aux bras de l'instigateur. S'entremêle ainsi l'antinomie

pasolinienne, consistant dans l'association d'un pathos involontaire et d'une clairvoyance rendue simultanément détestable, inspirée à la fois par notre indulgence spontanée en même temps que notre répulsion. Or, cette double incompétence s'incarnant dans la sémiologie cinématographique de Pasolini, se fait à la fois complice de l'héritage socio-culturel d'une Italie dépassée, tout en critiquant sa tournure consumériste. Dans le cas présent, le corps participe d'une *dé*-idéalisation du héros au cinéma : en protagoniste principal, Accattone choque et met aux marges d'une supposée grandeur humaine son absurde délinquance. Sa bouffonnerie affichée se fait pourtant complice d'une ébullition autrement plus mesurée mais tout autant essentielle : celle de la disparition du petit peuple italien, si cher au réalisateur et sujet manifeste d'*Accattone*. Témoin de son entrée brusque et massive dans l'ordre de consommation, Pasolini fait incarner à ses *ragazzi di vita* le rapport conflictuel perpétué entre la disparition de ladite culture populaire italienne et l'accueil du nouvel hédonisme consumériste planétaire. Cette résistance s'incarne charnellement dans de chauds après-midi routiniers, où torsos nus et déambulations blasées se conjuguent des rôles, des gueules et des dents mal faites de ces visages rendus familiers, inspirant un tableau

d'ensemble d'une singulière beauté épico-religieuse. Le réalisateur nous fait *sentir* une réalité *existentielle*, dynamique et dramatique, concrétisée dans une matière spiritualisée où âme et corps sont réunis. C'est la mort d'un monde traditionnel et paysan que nous signifie Pasolini, les corps, en victimes de front sont pourtant les mêmes concrétisant une résistance *vraie*, magnifiée dans la contemplation de leur beauté sensuelle et crue.

Une dernière singularité fondamentale vient décider de la pensée pasolinienne. En prise avec l'institution religieuse de son époque, Pier Paolo Pasolini n'en est pas moins un *croyant*. La sécularisation de la société qu'il dénonce comme une résultante de la conversion du monde paysan en un hédonisme de consommation, se trouve simultanément doublée d'une laïcisation généralisée. L'alliance décidée du corps religieux à un parti dont l'idéologie politique rend simultanément l'intéressée désuète, s'énonce comme un aveu déshérité ; nécessiteuse de passer à l'opposition et marquée d'une tendance populiste, l'Eglise finit par *se nier elle-même*. Ainsi, le cinéaste s'évertue à dénoncer ces nouvelles pratiques fascisantes et supposés préceptes moraux, à l'aune de ses propres certitudes et sensibilités personnelles. Ne

croyant ni en Dieu, ni aux miracles, le réalisateur revendique pourtant un catholicisme *naturel* puisque relevant d'un traditionalisme culturel, son pendant conformiste en moins. Le point analogue totalisant cette première institution décriée et les croyances du réalisateur, se détermine dans la figure christique : ami des pauvres et sensible aux plaintes de son prochain, voilà le socle spirituel et ontologique pasolinien. Allant par-delà les formalités du christianisme, le sacré transcende ces silhouettes, ces figures et le temps dans lequel ces dernières s'inscrivent. Une spiritualité au visage humain, voilà comme s'énonce l'enjeu de *La Ricotta*. Complétant le 3^{ème} des quatre courts-métrages rassemblant Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti et Roberto Rossellini, l'épisode de Pasolini raconte le tournage d'une scène de la Passion du Christ tournée dans les faubourgs de Rome sous la direction d'un Orson Welles ostensiblement indisposé, en proie à de complaisantes tortures. Entremêlant ses reproductions filmées et une réalité beaucoup plus *noire*, la différenciation de ces deux états s'actualise visuellement par un bichromie assumé. L'un exacerbant le vide spirituel et la grandiloquence consciencieuse – d'autant plus burlesque – des reproductions bibliques originellement inspirées des toiles

de maîtres ; l'autre, étayant l'authentique rudesse éprouvée par le personnage de Stracci, protagoniste principal chez Pasolini et figurant chez Orson Welles. Le méta-film coloré rend compte d'une ambiance teintée d'excès en tous genres : d'une pagaille dionysiaque, gags, danses et rires creusent simultanément l'écart de situation dont Stracci est *réellement* victime, étant tout à la fois affamé dans l'un, puis grimé en un voleur crucifié dans l'autre. Cette double perception empêche ainsi conjointement - s'agissant des tableaux humains – de mener à une lecture théologique *vraie*, un élan également coupé par l'amoncellement esthétisé des corps paysans embaumés de costumes et de drapés tapageurs. En objets de décors, leur réelle allégeance transcende le folklore religieux du premier film pour venir corroborer celui de Pasolini au moyen de gestuelles désabusées, ponctuées de rires édentés desquels se révèle leur réalité originelle : de nature organique, la faim et les plaisirs de la chair s'encouragent d'une désacralisation généralisée par le verbe – « *Ferme-la ou je t'excommunie !* » – et par l'amoncellement indécent de nourriture, annonciateur du mal plus tard éprouvé par Stracci, dont le corps utilisé à d'iconographiques fins meurt d'une indigestion à la ricotta. Animé d'un

entêtement chaplinesque, causes et effets de son indigestion, le fatalisme de la situation est finalement manifestée dans la bouche d'un Orson Welles prophétique : « *Pauvre Stracci : crever...il n'avait pas d'autre moyen de nous rappeler qu'il était vivant* ». Mort crucifié d'avoir trop faim, le personnage de Stracci magnifie ce socle ontologique pasolinien : en dernier vestige spirituel et surplombant le réalisateur américain, son corps crucifié

parvient à s'élever au moyen de son unique essence encore intacte, soit, sa matérialité. In fine, combattant un modèle auquel s'impose un conformisme sans égard, Pier Paolo Pasolini, au moyen de corps rarement immobiles, in-dissimulés ou se mouvant en une singulière irréductibilité, nous donne à sentir une résistance idéologique de chaque instant.

Une (deux) tentative

Luttés en Italie – Groupe Dziga Vertov – 1971

Par Aliosha Costes

Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin

Radiotelevisione italiana

D'un côté l'autre
dès lors...

Comment JLG et JPG pouvaient se rapprocher de RAI ?

La tentative est formelle.

Elle brusque un médium.

Peut-il y avoir Cinéma à la Télévision ?

Pour le savoir, la RAI vient chercher JLG & JPG. La chaîne ouvre donc l'espérance d'un possible.

Luttés en Italie sera une tentative, une de plus, une nouvelle, l'une de ces tentatives tuées dans l'œuf.

La tentative est politique. Elle sabote une commande.

Cinéma / Télévision ; camarades ?
« popularisons les luttes populaires »

Ils en rêvent tous.

JLG JPG, eux, ne sont ni les enfants ni les amis de la télé.

Ils en sont les ennemis combattants.

Bourgeoisie ou (et) appareil(s) d'État.

Et quelle réponse ? Plan noir, plan rouge, plans noirs, plans rouges...

Militanza

Et si la société s'était glissée, dissimulée, camouflée, soustraite dans le reflet d'un panneau publicitaire ?

Tutto va meglio con Coca-Cola

Et si la famille était dans les échos bavards, les bruits parasites, les crépitations grésillantes d'une télévision hors-champ ?

Radiotelevisione italiana

Et si la santé était pharmaceutique ?

Et si le logement était le fard de la propriété ?

Et si la sexualité se métamorphosait en économie de temps ?

Rosso Rosso...

Un film en rubrique ; et si le Cinéma se rabaisait à ça ?

Et si JLG JPG étaient résistants ?

Le contremaître dit plus vite, plus vite – pratique – les primes – pratique

Et produire la connaissance ? – théorie

Les stridences de l'usine ne seront jamais celle d'un couple bourgeois.

Comment devenons-nous un couple révolutionnaire ?

JLG/JPG

Or, quand il y a enfant (un film, un tract), la bourgeoisie reprend – pratique.

La lutte par l'action révolutionnaire, et le film se propose en acte pratique, exposant les contradictions internes aux luttes ; dès lors, dans ces conditions, la bourgeoisie ne récupère-t-elle pas la démarche ?

Immédiatement contre-révolutionnaire.

Voilà le paradoxe.

À chaque existence sociale il y a une (deux) contradiction – en revenir à Marx.

Le film de théorie se remplace en film pratique ; l'on passe d'un plan noir à une usine, les transitions et le montage transforment la direction active de l'œuvre. La voix-off peut mentir, elle peut remplacer la parole. L'acte cinématographique impliquera forcément le risque bourgeois. Il pourra donc sombrer, comme tout le reste, dans l'idéologie bourgeoise.

Lorsqu'une production est télévisuelle, elle se place après un programme bourgeois et avant un autre, bourgeois aussi – pratique.

JLG & JPG décident donc de former une proposition audiovisuelle qui surpasse la théorie par le biais d'une constante frustration pratique représentée par cette tentative expérimentale de création. Et le plan noir de transition en deviendra le plan rouge.

Tout est dit.

La révolte fut éteinte par la bourgeoisie.

Et la vie fut reprise par ses chaînes.

La révolte fut éteinte par le patron.

Et le film fut refusé par la chaîne.

La tentative a-t-elle échouée ?

Oui, car le film ne sera pas diffusé à la télévision.

La tentative a-t-elle échouée ?

Non, car le film aura sa diffusion au cinéma.

Vers un destin insolite sur les flots bleus de Lina Wertmüller (1974)

Par Léo Barozet

Générique : un été en Méditerranée ; d'un bateau à voile partent deux canots vers une crique paradisiaque. La riche Raffaella Pavone Lanzetti (Mariangela Melato) s'extasie sur la beauté de l'endroit, regrette qu'il doive bientôt être détruit par la pollution de la « civilisation de masse ». *Vers un destin insolite sur les flots bleus de l'été* serait-il un pamphlet écologiste ? Certainement pas. Une phrase plus tard, l'ambiance a déjà bien changé : Raffaella connaît la solution pour préserver ces îles et la défend face à son mari. « J'ai raison quand je dis que pour sauver l'Italie, tous les Italiens devraient être enfermés dans une réserve lointaine. – Tu préconises la stérilisation de masse ? – Oui, bien sûr. Pas besoin de plaisanter sur ce sujet. » Rapide et brutale rupture de ton dans laquelle transparait toute l'ironie mordante de Lina Wertmüller.

C'est que Raffaella est riche, bourgeoise et capitaliste. Elle croit en un ordre des choses dans lequel le monde doit tout naturellement

se plier à ses désirs et ses envies. Son écologisme ne sert que son goût personnel, et si la préservation de son goût doit passer par la promotion de l'eugénisme, peu importe !

Plus tard sur le bateau, elle s'amuse toujours à provoquer son mari avec ses opinions politiques. Gennarino (Giancarlo Giannini), un employé du bateau la dévisage d'un œil noir (ou d'un regard bleu ?), manifestement bouillant de rage face aux inepties. Raffaella s'en aperçoit et s'en moque aussitôt, ironisant sur le fait qu'il est manifestement communiste et qu'il voudrait sans doute « la tuer dans son sommeil ». L'hypothèse ne lui fait pas peur : l'ordre naturel des choses la protège. Gennarino, à peine éloigné, jure, la traite dans sa barbe (fournie) de « pute capitaliste ». Les deux personnages sont posés : : l'ultra-bourgeoise méprisante et le prolétaire communiste misogyne. Pour la première, le fait politique n'est que prétexte à s'amuser à la rhétorique, à dire et à penser tout ce qui peut

traverser l'esprit ; pour le second, il est affaire de survie matérielle et d'honneur.

Pour autant, Raffaella n'utilise pas le mépris uniquement en tant que droit permis par sa position dominante : quelque part, il semble également s'agir d'une protection. Dans la nuit, la mélodie sifflée par Gennarino sur sa guitare semble la troubler. Le mépris bourgeois serait-il aussi une manière d'écartier le risque d'une proximité ou d'une attirance contre-nature ?

Sur les flots bleus de l'été

Un après-midi, Raffaella émerge d'une longue sieste, apprend que son mari et ses amis se sont rendus sans l'attendre à des grottes sur la côte et exige d'y être amenée immédiatement. L'heure est tardive, ce n'est pas une bonne idée, Gennarino le sait et la prévient mais Raffaella exerce son pouvoir et ne lui laisse pas le choix. Volonté inconsciente de se retrouver avec ce marin qui la trouble autant qu'elle le méprise ? Sur le canot, seuls au milieu de la mer, ce qui devait arriver finit par se produire et le moteur tombe en panne alors que la nuit tombe. Gennarino tente de réparer ce qu'il peut réparer tandis que Raffaella, inconsciente du danger, se plaint du froid et de

son incompetence, le rendant responsable de cette excursion malavisée.

Dans un premier temps, elle ne semble pas avoir peur : elle a une foi absolue en son statut pour la sauver. Elle ne risque rien puisqu'il n'est pas de l'ordre des choses qu'une femme comme elle risque quoi que ce soit. Derrière cette assurance (du moins de façade), c'est la certitude que chacun tiendra son rôle : Gennarino – ou quelqu'un d'autre – *doit* la sauver puisque les prolétaires doivent la servir. Puisqu'il le doit, nul doute qu'il le fera. Pas de raison donc pour elle de sortir de la place qui est naturellement la sienne : arrogance et impatience. Mais le moindre événement qui bouleverserait cet ordre des choses la désoriente, en témoigne l'instant de panique qui suit son réveil alors que Gennarino vient de plonger pour récupérer son couteau tombé à l'eau. Se pensant abandonnée, la voilà soudain hurlant de panique. Dès la réapparition de Gennarino, elle retrouve sa morgue habituelle : quelqu'un est là, alors ce quelqu'un la sauvera. Gennarino exprime de la colère, de l'orgueil mais lui non plus ne montre pas sa peur. Les raisons sont sans doute toutes autres : perdu au milieu de l'océan, perdu au milieu de la misère, perdu au milieu des bourgeois, Gennarino a finalement le

choix entre ne pas survivre ou, au mieux, continuer à survivre – ce à quoi il s'applique tout de même.

Pourtant embarqués sur la même galère (le même canot ?), Raffaella ne semble pas intéressée par les conditions matérielles de cette survie : le salut viendra d'ailleurs et elle ne s'active que lorsqu'un bateau passe au loin sans les voir. Gennarino lui, œuvre directement à les sauver, répare le moteur, pêche à main nue du poisson. Raffaella est indifférente à ses efforts : pas à son goût, elle rejette le poisson à l'eau sans considération pour les heures qu'a passé Gennarino à l'attraper. Face à son indignation, elle vante les mérites du jeûne dans une tentative de rationalisation dédaigneuse : la rhétorique bourgeoise se fait outil d'affamement du travailleur.

Vers un destin insolite

Après deux nuits passées sur le rafirot, une terre est en vue et les voilà qui accostent (en coulant par accident leur canot, encore une fois à cause de l'arrogance de Raffaella). Gennarino escalade seul les rochers qui surplombent la plage, regarde autour de lui : l'île n'est pas grande et bien sûr... déserte. Raffaella, elle,

n'a même pas songé à cette éventualité ; et pourtant voilà son souhait du début du film exaucé : ils sont maintenant loin de toute civilisation de masse, complètement seuls au monde.

Lorsque Raffaella lui intime de retourner vérifier, Gennarino lâche les vannes, ne se retient plus de l'insulter. Raffaella, choquée, réplique. Leurs insultes suffiraient à résumer leurs personnalités : classiste et raciste, elle le traite de « gros paysan », de « rustre sauvage » ou encore de « sicilien au cheveu crépu », tandis que lui, misogyne et au vocabulaire moins fourni, se contente de « salope, pétasse, putain, chienne » et autres « allumeuse social-démocrate ». Presque soulagé de ce naufrage qui l'émancipe de sa subordination, il planifie sa révolution.

L'inversion de la domination sera immédiate, brutale. Sans se rendre compte de l'ironie de la situation, Raffaella supplie quelques heures plus tard Gennarino de lui donner un peu du poisson qu'il a réussi à pêcher, argue qu'il serait immoral de manger quand d'autres sont affamés. Elle se raccroche aux outils qu'elle maîtrise : menaces et insultes d'abord, appel au sens moral et au devoir ensuite, appel à la pitié, promesses financières en dernier

recours. Gennarino balaie toutes ses tentatives, et face à l'étalement des valeurs bourgeoises lui en oppose une autre : si elle veut manger, elle devra travailler. Pis encore, ce travail sera dégradant, vil : il va lui falloir laver ses slips !

Ce renversement ne sera toutefois pas suffisant pour Gennarino : dès le lendemain, il monte d'un cran dans la brutalité, la force à embrasser « la main du maître », la frappe à la moindre expression de mépris de sa part. Est-il finalement si différent d'elle ? Lui aussi semble croire en des rapports sociaux régis par un ordre naturel qu'il estime perverti par la bourgeoisie. La différence notable réside dans le fait que pour Raffaella, cette hiérarchie naturelle s'opère entre bourgeois et prolétaires, tandis que pour Gennarino, elle s'opère entre les hommes et les femmes. À chaque classe son progressisme, et surtout à chaque classe sa réaction.

Il ne faudra pas beaucoup plus de temps pour qu'il franchisse un nouveau palier et exige des faveurs sexuelles. Raffaella refusant de céder ce dernier rempart de sa dignité, il se met à la battre en la poursuivant et la déshabillant, l'insultant et scandant toutes les injustices du monde dont il la tient pour responsable. Alors qu'il la malmène, le voilà qui change soudain

de registre, avouant dans un crachat qu'il la déteste, mais – entre deux insultes – qu'il l'aime aussi et qu'elle le sait bien. Il l'exhorte à sortir à son tour ce qu'elle a dans le cœur, finit par arriver à ses fins. Raffaella, sous la contrainte, finit par signifier un consentement qui semble étrangement sincère, et Gennarino s'arrête alors immédiatement avant la pénétration – selon les critères de l'époque, le viol n'aura donc été que symbolique. Face à son regard décontenancé et désappointé, il lui annonce que ça ne suffira pas ; il compte bien qu'elle tombe amoureuse. L'amour est dévoyé, devient l'arme suprême d'humiliation.

Troublée, sans doute traumatisée, Raffaella se délivre enfin du mépris, cède à ce nouvel ordre des choses – peu importe finalement l'origine des hiérarchies du moment qu'il existe un ordre quel qu'il soit. Bouleversée, elle doit bien admettre, comme Gennarino, qu'elle l'aime aussi. Leur premier rapport sera ponctué d'insultes de ce dernier qui, après lui avoir fait payer la domination et le mépris, veut lui faire payer les mœurs bourgeoises qu'il estime immorales. Raffaella, en quelques jours embrasse totalement ce nouvel ordre, s'excuse même de ne pouvoir offrir sa virginité au « vrai homme » qu'il est. La

manière d'aimer de Gennarino, son rapport à l'amour, est profondément réactionnaire, basée sur un rapport de soumission de la femme.

Cette affreuse idylle ne durera pas longtemps : ce nouvel ordre social finit par ne plus suffire à Gennarino qui voudrait être sûr que l'amour de Raffaella resterait le même dans le monde réel. Alors que cette dernière, finalement pleinement heureuse, a renoncé à attirer l'attention des bateaux qui passent parfois ; lui, passe un jour le cap et les voilà qui reviennent à la vie normale. Dans une fin douce-amère, le film confirme leur crainte commune : arrivés à terre, Raffaella n'est pas capable d'assumer son amour pour Gennarino, qui se confond une dernière fois en insultes. Sur l'île, leurs classes respectives les rendaient incapables de s'aimer sans violence ; à terre, elles les rendent incapables de s'aimer tout court.

Films de désamour et d'anarchie

Le duo Giancarlo Giannini / Mariangela Melato se retrouve dans plusieurs des films de Lina Wertmüller. Dans *Mimi métallo blessé dans son honneur* (1972), il incarne le Mimi du titre, ouvrier sympathisant communiste qui

en tentant d'échapper à différentes incarnations de pouvoirs trouvera refuge dans ses bras à elle, Fiore, militante de gauche également. Dans *Film d'amour et d'anarchie* (1973), il joue Tonino, anarchiste sans éducation qui a pour plan de tuer Mussolini et qui trouvera refuge chez elle, Salomé, son contact, une prostituée à l'origine du complot. Melato n'apparaîtra que dans un quatrième film tandis que Giannini restera l'acteur fétiche de Wertmüller.

Dans un geste amorcé dès son premier film (*Les Basilischi*, 1963), Wertmüller prend ainsi pour protagonistes des prolétaires, des provinciaux sans éducation, des ouvriers, des militants communistes ou anarchistes. Loin de toute romantisation de ces figures (les personnages de Giannini sont souvent misogynes, violents, colériques), elle s'attache à décrire leurs conditions matérielles d'existence et tout ce qui en résulte : sentiment d'injustice, désespoir, colère, haine, violence. Le fait politique est toujours présent, toujours fort : pour les protagonistes, la lutte n'est pas affaire de choix mais de nécessité, de devoir moral et souvent d'impulsions inévitables.

Wertmüller n'est pas Raffaella et ne paraît pas croire à un ordre naturel des choses ; mais une

ironie pessimiste traverse pourtant sa filmographie. La lutte est sans fin, elle brise, écrase parfois, témoigne de l'impossibilité de vivre ensemble. L'ordre établi est puissant et les films de Wertmüller témoignent de la quasi-impossibilité pour les individus isolés de renverser les hiérarchies. Dans *Mimi métallo*, Mimi se voit finalement forcé de collaborer avec les puissants et de perdre tout ce qui compte (l'amour de Fiore, pourtant prête) : si sa compromission s'avère une impasse, elle est également décrite comme la résultante d'une impuissance, les différentes figures de pouvoir (mafieux local, religieux, patron, leader syndical) appartenant tous à la même famille.

Au-delà de proposer une vision fataliste des hiérarchies sociales, Wertmüller propose

également une véritable politique de l'amour. Chacun des films cités sont entre autres des comédies (a)romantiques. Mimi et Fiore s'aiment d'un amour véritable, corrompu par la colère de Mimi et les pressions matérielles ; Tonino tombe amoureux d'une des prostituées de l'établissement de Salomé mais devra y renoncer pour accomplir son devoir ; Raffaella et Gennarino finissent par s'aimer d'un amour malsain mais sincère que brisera Gennarino en souhaitant le tester dans le monde extérieur.

Plus que de l'improbabilité de gagner les luttes, Wertmüller décrit l'impossibilité (et pourtant la nécessité) de s'aimer dans un monde en lutte.

Tout le monde ou personne

A propos de Fous à délier (Matti da seglare), de Silvano Agosti, Stefano Rulli, Sandro Petraglia et Marco Bellocchio, sorti en 1975

Par Safa Hammad

Nessuno o tutti, c'est le titre originel de ce film, *Fous à délier* (1975), réalisé par Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Sandro Petraglia, et Stefano Rulli. « Personne ou tous » renvoie à un poème de Bertolt Brecht placé en épigraphe dans le film : « personne ou tous – ou tout ou rien. On ne peut se sauver soi-même. Ou les fusils – ou les chaînes. Personne ou tous – ou tout ou rien »¹.

En 1968, la municipalité communiste de Parme confie à Mario Tommasini, ancien ouvrier du gaz, la direction du secteur de la santé mentale et sa réorganisation dans des voies révolutionnaires, et commande à Bellocchio et ses camarades un film documentant cette initiative.

Ce documentaire est, à l'image de la citation en exergue, une volonté d'ouverture, de libération. Le propos majeur du film est de montrer comment et pourquoi la maladie mentale est cause d'exclusion sociale. Tourné entre deux grands événements – création de *Psichiatria Democratica* en 1973² ; promulgation de la loi 180³ en 1978 – *Fous à délier* rend compte de ces années de lutte anti-institutionnelle en Italie. Ce film fait s'entrecroiser paroles d'autorité (directeur de l'asile, psychiatres, infirmières) et paroles d'internés. On y voit notamment Paolo, Marco, Angelo et Martinelli, des « malades » revenant sur leur expérience de l'asile. Le mot qui revient le plus souvent dans leur discours est « *fuori* » : « dehors ». Sortir de là, d'ici, de

¹ « Nessuno o tutti – o tutto o niente. Non si puo salvarsi da sé. O i fucili – o le catene. Nessuno o tutti – o tutto o niente. »

² Organisation politique fondée par Franco Basaglia luttant pour une réforme sanitaire.

³ Loi sur la santé mentale qui marque une grande réforme du système psychiatrique de ce pays. Elle plaide pour la fermeture de tous les hôpitaux psychiatriques et conduit à leur remplacement progressif par toute une gamme de services communautaires.

là-bas. L'ouverture des hôpitaux-prisons, les liens retrouvés avec le monde extérieur, la création d'une communauté thérapeutique, tout cela dans le but de rendre une subjectivité au malade, une individualité propre au sein d'une collectivité.

La libération des *fous* passe aussi par la libération de l'expression. Bellocchio et ses acolytes revendiquent une parole libre au moyen d'une prise de vues anarchique. Ils déhiérarchisent les rapports de force en filmant – grâce au format documentaire – de manière instantanée et parfois longue la parole des *fous*, sans démagogie ni pédagogie. Les réalisateurs s'effacent pour laisser place aux internés – leur rendre une place, un temps, une parole, un regard. Les mouvements de caméra vacillants, ballotés par le mouvement des protagonistes suivis tant bien que mal par des zooms et des recadrages, ces mouvements font partie d'une esthétique politique d'improvisation et de liberté pure où les *fous* sont au centre.

Ce mouvement – un mouvement vers le *dehors* – est inhérent aux personnes internées, sans cesse en action, en déplacement ; à

l'opposé des scientifiques et autres thérapeutes de face, en plan moyen, immobiles derrière leur bureau.

Il faut sortir, partir, aller. Comment filmer cette liberté ? Cette fuite ? Ce *dehors* ? En suivant le mouvement d'enfants qui jouent, en zoomant sur des visages, des regards qui nous scrutent, avec une caméra sans intention. On observe un geste, un mot ; un vieux fou sorti de l'asile et chantant à plein poumon un chant populaire, des vieux fous travestis dansant à pleines enjambées. De nouveau, *fuori*.

Le *schizo* comme archétype de l'aliéné. Travailleurs comme les autres mais encore plus exploités : « sans aides, sans salaire, sans syndicats, sans droit de grève, ce sont les ouvriers les plus exploités du monde. »⁴ Le traitement que subissent ces *fous* est une marginalisation supplémentaire. Outre le fait que l'institution médicale exploite, torture, drogue, affame, tue : elle isole. Les *schizos* sont enfermés. Enfermés derrière les portes de leurs cellules. L'asile individualise, enferme, crée davantage de solitude : on vit seul, on

⁴ Citation du film

souffre seul, on meurt seul. L'institution psychothérapeutique capitaliste désocialise.

Les *schizos* sont exclus de la société. Le système médical crée une dépendance par le biais de l'exclusion et l'isolement qu'elle provoque : ils ne peuvent plus vivre avec les autres, avec les *non-fous*, les *normaux* – « les anormaux d'une société anormale »⁵ –, les *schizos* ont peur du monde, de la vie, du dehors. L'institution psycho-capitaliste produit la peur, la servitude. La répression « vient toujours du côté des “soignants”.»⁶ La seule solution pour sortir de ce système mortifère est la destruction de cette structure d'enfermement, la fin de l'exclusion : suivre une *ligne de fuite. Fuori*.

*Que demande la schizo-analyse ? Rien d'autre qu'un peu de vraie relation avec le dehors, un peu de réalité réelle.*⁷

Comme le prouve l'expérience inaugurée par Camillo Valgimigli dans le film, le travail à l'extérieur de l'asile (souvent dans les usines)

est une forme de libération pour les *schizos*. L'intégration dans un groupe de travailleurs participe à la désaliénation psychothérapeutique. Cependant, et comme le montre ce documentaire, le travail reste une oppression. La soumission du travailleur-*schizo* à l'institution médicale est remplacée par la soumission à l'institution salariale capitaliste : reterritorialisation. Échec. Alors, il faut chercher, de nouveau, toujours, une autre ligne de fuite, une autre échappatoire, un autre dehors, une révolution. Une sortie du capitalisme au même titre qu'une sortie d'asile. L'anti-psychiatrie « est inséparable de la lutte des classes, c'est la récupération et l'auto-gestion par le peuple de la folie.»⁸ Libérer les fous, les autres, soi-même. Réengager la lutte fuyante.

Quant au schizo, de son pas vacillant qui ne cesse de migrer, d'errer, de trébucher, il s'enfonce toujours plus loin dans la déterritorialisation, sur son propre corps sans organes à l'infini de la décomposition du socius, et peut-être est-ce sa manière à lui de

⁵ Citation du film

⁶ Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, p.280

⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Édipe*, p.404

⁸ David Cooper dans le Débat à la RTBF (archive Sonuma) Françoise Wolff a invité Marco Tommasini,

Franco Basaglia, David Cooper, Mony Elkaim, Félix Guattari

<https://www.youtube.com/watch?v=iuOCEEI7OBQ>

*retrouver la terre, la promenade du schizo. Le schizophrène se tient à la limite du capitalisme : il en est la tendance développée, le surproduit, le prolétaire et l'ange exterminateur.*⁹

Les *schizos* qui, dans le film, ont réussi à *fuir* une première fois l'ont bien compris. Le mouvement a été capté, l'engrenage huilé. L'adhésion se fait mécaniquement : le *schizo* a fait la guerre, le *schizo* se syndique – à l'usine ou à l'asile –, le *schizo* à sa carte au PCI¹⁰.

Contre soi et les autres, la lutte, il l'a dans les veines. Comme le dit Franco Basaglia, «le malade doit retrouver le rebelle qui est en lui. »¹¹

*Le schizo n'est pas révolutionnaire, mais le processus schizophrénique (dont le schizo n'est que l'interruption, ou la continuation dans le vide) est le potentiel de la révolution.*¹²

Le capitalisme est une machine de production schizophrénique. Les causes d'enfermement ne sont pas seulement médicales, elles sont aussi sociales et politiques : la désaliénation est donc un processus révolutionnaire. La libération d'un malade est une lutte de classe ; une lutte contre la bourgeoisie, contre le patronat, contre l'école, l'Église, la normalisation. Paolo, Marco, Angelo, Martinelli et tous les autres *fous* que l'on entend et écoute dans ce documentaire se révoltent contre les institutions qui servent au contrôle social. L'asile est fasciste car il criminalise le malade, le « dangereux », le « déviant ». La question dans le film est donc d'initier de nouvelles structures autonomes, sans le contrôle de l'État. Il faut se créer les moyens de gérer nos folies. Il n'y a pas de bonne méthode, pas de bonne technique. Seulement des essais en continu.

⁹ Deleuze et Guattari, *Ibid.*, p.45

¹⁰ Parti Communiste Italien

¹¹ RTBF *Ibid.*

¹² Deleuze et Guattari, *Ibid.*, p.412

Pour l'envol

A propos de Kaos, de Paolo et Vittorio Taviani, sorti en 1984
Par Aliosha Costes

Peaux de mouton, silence de mort, gueules tendues et plongées dans l'absorption d'une tâche, un craillage s'ensuit. Les quelques hommes, hauts placés sur la montagne, viennent tout juste de capturer la proie : un corbeau. *C'est un mâle*, l'attrapeur l'atteste en soulevant l'animal. Aussi surprenant que cela puisse paraître, celui-ci couvait, il réchauffait ses œufs sans soupçonner un instant les dangers alentours. Ces derniers sont des bergers qui, enjoués et cruels, disposent l'oiseau en cible ; les œufs seront flèches. Et suivant quelques lancers manqués, l'un des hommes se décide d'intervenir, il récupère des mains de son camarade la pauvre bête, la délivrant de ces prises sauvages, puis – faisant tinter une clochette qu'il accroche au cou de celle-ci – il la libère en l'envoyant au ciel. Sous les regards ébahis des hommes, le volatile s'envole, les tintements résonnent, la Sicile se dévoile : le film commence.

Du haut des airs la caméra suit les visions de l'oiseau, le fil rouge du film. Sa petite clochette retentit comme une révélatrice – indicatrice des vies environnantes – entraînant l'écho des quelques destins qui émaneront par la suite. Et puisque du ciel les hommes semblent tous égaux, la caméra des frères Taviani permet donc de s'approcher, d'analyser, et de douter de ce constat. Elle donne l'occasion de guetter avec attention la réalité du bas monde, de la guetter en défrichant les terres siciliennes, leur population recluse, précaire, et de les observer au milieu des poussières rurales, au creux même des situations sociales et des rapports de force.

La Sicile, claquemurée par la mer, est la vive marque de la misère. De l'Italie elle en est cette terre excentrée, en marge, un lieu qui incarne l'abandon, une île de dissonances, terre de conflits et d'injustices. Les Taviani, pour scruter l'endroit, ont choisi trois nouvelles de Pirandello (puis une quatrième – à part – en guise d'épilogue). Des cinéastes marxistes

adaptant donc un poète politiquement ambiguë, sympathisant et adhérent du fascisme mussolinien, voilà qui semble pouvoir synthétiser le dernier siècle politique de l'Italie et son désordre permanent, ce brouillamini idéologique, sempiternel.

Le lourd passé sanglant, les traumatismes omniprésents, les violences conjugales, les superstitions religieuses, sectaires, la privatisation des terres, la méprise de la paysannerie, l'exode rural, de nombreux points prennent forme au cœur de *Kaos*. Ceux-là, et d'autres encore, dressent les innombrables espaces d'oppression, d'assujettissement, d'autoritarisme et d'injustice à l'encontre – comme toujours – des individus (prolétaires, femmes, paysans et campagnards) engagés par la domination des puissants. Ces espaces sont exposés et révélés comme des indicateurs politiques, ils contextualisent et expriment l'avis de ceux qui les subissent. La caméra est toujours de leur côté : une femme analphabète au lourd passé traumatique ; une autre, plus jeune, subissant les délires violents de son mari nocif ; un groupe de villageois précaires réclamant leur droit.

« Apprends à voir avec les yeux de ceux qui ne voient plus. »

Ce conseil avisé, au cœur de l'épilogue, est celui de la mère de Pirandello. Il propose de s'en tenir aux yeux des oubliés, de ne jamais passer sous silence la vie des petites gens. Tout n'étant que conscience de droit, conscience politique, n'est-ce donc pas le rôle de l'artiste que de repérer ces zones troubles de la vie pour ainsi les représenter comme des injustices flagrantes, des exactions du pouvoir et de tout temps ? Les Taviani ont tranché, *Kaos* sera l'appel de délivrance, l'affranchissement des chaînes. Il sera le film qui, par le biais de l'onirisme et du fantastique, donnera droit et justice à ceux qui ne les ont pas. L'art a ce pouvoir.

De la violence naît la beauté ; seule la révolte émancipe. Douleurs et arrachements, au fond de *Kaos* la vie est un pur mouvement. Pour l'apaisement, la résolution des injustices, il faut s'enfuir, s'enfuir au rythme d'un doux trajet en tartane, s'enfuir sans jamais céder aux appels du confort, il faut sortir, élever sa voix, lever son poing, se soulever ; et par ces actes le collectif fleurira. L'insurrection n'est qu'une histoire de groupes, de communautés unies (le troisième segment du film le montre bien, le collectif est là où tout prend forme). Dès lors, pour s'extirper de nos carcans, fuir les violences alentours, les violences du pouvoir,

et pour s'arracher des oppresseurs, des puissants, des tortionnaires autoritaires, ces tyrans des emprises – pour s'émanciper en somme – cela passera par un élan, par un envol.

Alors oui, le corbeau est un symbole ; arpentant les chemins persécutés, il accorde l'ensemble des résistances du film. Il les joint en rafistolant les souffrances, les destins souillés, occultés, les désolations aux poussières de peine. Il prend de la hauteur et se tente à l'utopie : des êtres égaux. Il se retrouve en emblème céleste des chamboulements nécessaires. Par ailleurs,

soutenons-le, son apparition demeure poétique – d'une poésie comme une résurgence d'un soulèvement politique. Cet envol surgit comme une respiration, une parenthèse de liberté, de soulèvement, celle qui déclenche la composition de Piovani, ailée, romantique, lyrique, et qui résonne à merveille avec le ton libérateur et rédempteur du film.

Mais ne nous y trompons pas, la poésie n'est pas une fuite – elle n'est pas une évasion de la réalité. Ce qu'elle est ? Une élévation, une élévation pour mieux guérir nos maux et nos boulets écrasants.

Les yeux dans les yeux : *Profondo Rosso* de Dario Argento (1974) et le giallo

Par Clément Coliaux

« *La* forme, disait Dario Argento, c'est comme un coup de poignard ». Et dans le reflet de la lame, nos propres yeux exorbités. C'est bien là que se situe la question esthétique du *giallo* : dès *Six Femmes pour l'assassin*, réalisé en 1964 par l'instigateur du genre Mario Bava, le regard du tueur fusionne avec celui du spectateur. Les pulsions scopiques des divers assassins gantés – et par-là même, les nôtres – motivent des meurtres particulièrement baroques, vicieux et imaginatifs, souvent de jeunes femmes pauvrement vêtues. Le climat agité des années de plomb, comme souvent à travers le cinéma de l'époque, resurgit au cœur d'un carcan commercial et populaire, ici par la peinture d'un monde violent, instable et complexe. « Le jazz est né dans les bordels¹ » explique Marc Daily (David Hemmings), pianiste de jazz bientôt témoin du meurtre d'une médium, au début de *Profondo Rosso* (1974), chef-d'œuvre du

giallo. Le titre du film résume ce grand écart : d'un côté, le folklore du film de genre et d'exploitation, l'enquête et le gore, le *rouge* sang (ce à quoi se limite le titre français tapageur, « *Les Frissons de l'angoisse* »), de l'autre, la sensation d'un monde plus *profond*. Plonger dans le regard d'un autre est en effet un exercice vertigineux, surtout quand on ne sait pas de qui il s'agit ; l'enquête de Marc à travers Turin se teinte d'une angoisse pernicieuse alors que la caméra d'Argento épouse sans cesse les yeux de voyeurs indistincts. Ici, elle semble l'abandonner alors qu'il navigue péniblement dans un sous-sol inondé, là, un jeu de mise au point révèle au premier plan la main du tueur, comme si tout le plan avait en fait été vu à travers ses yeux. Ces enchâssements de points de vue tirent *Profondo Rosso* vers un cinéma résolument moderne. Argento ne s'y trompe pas : la résolution de l'enquête, lorsque le tueur est démasqué, laisse finalement un goût

¹ « Che questo tipo di jazz nasceva nei, nei... bordelli. » en VO.

d'inachevé qui subodore la présence d'un mal plus profond, jamais élucidé ; celui-là même qui, lors d'une scène précédente, amène une petite fille, bien plus terrifiante que n'importe quel assassin ganté, à torturer par plaisir un pauvre lézard. Ce trouble irrésolu, distillant une malfaisance plus immanente, éclatera d'ailleurs dans les films suivants d'Argento, déchaînant pleinement ce frisson fantastique par un style toujours plus baroque. La toile maniériste d'Argento, qui incorpore ici des peintures de De Chirico ou le bar des *Nighthawks* d'Edward Hopper, forme un monde opaque, crypté, qu'il s'agira d'élucider, ses films prenant fréquemment la forme d'enquêtes optiques. Être vu et voir, mais surtout *bien* voir : il y a toujours une image manquante dans les *gialli* d'Argento (une tentative de meurtre dont se souvient mal le héros de *L'oiseau au plumage de cristal*², la dernière vision d'une victime dans *Quatre mouches de velours gris*³), alors qu'échappe aux personnages, eux-mêmes en position de spectateurs, un détail clé. La longue séquence de déambulation dans une villa délabrée qui renferme la clé de l'énigme – sur la musique entêtante du groupe de rock progressif Goblin, exceptionnel collaborateur récurrent du

réalisateur – vaut presque comme modèle du système du cinéaste et de sa modernité. Aplati par des zooms et des raccords dans l'axe, l'espace est d'abord indéchiffrable ; Marc sort de la villa, se retourne comme pour ajuster son regard (les gros plans oculaires sont logiquement légion chez Argento), et y pénètre à nouveau pour découvrir un dessin macabre qu'il avait manqué ; enfin, un travelling avant révèle le croquis complet, trace du traumatisme enfoui à l'origine de la série de meurtres. Marc avait manqué la profondeur de l'image, il faut excaver sous la surface les traces de cet inframonde maléfique (que l'on retrouvera sous l'école de *Suspiria* ou entre les étages de l'hôtel d'*Inferno*) et dont les troubles psychiques motivant les tueurs ne sont que les émanations de pacotille. Profondeur de nouveau lorsque Marc élucide finalement l'absence d'une peinture qu'il croit avoir aperçu chez la médium, sans pouvoir ensuite la retrouver : le tableau était en fait un miroir, au fond duquel se nichait le visage de l'assassin – en l'occurrence, de *la* meurtrière. Le reflet fait alors office de surface trompeuse, de profondeur ultime, culminant lors de la dernière séquence. La tueuse meurt décapitée par son collier pris dans les rouages d'un

² *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970).

³ *Quattro mosche di velluto grigio* (1971).

ascenseur, son sang couleur rubis se déversant devant le regard horrifié de Marc. La flaque emplit le cadre, reflétant, dans le plan final, le visage du pianiste. Ce n'est pas un hasard si *Profondo Rosso* prolonge, dans une version dérangée qui lui est peut-être même supérieure, le *Blow up* de Michelangelo

Antonioni en reprenant son acteur principal : comme son alter-ego du film de 1966, plus Marc se plonge dans l'image pour espérer la révéler, plus il s'y perd. Au fond du rouge profond, il trouve un miroir de lui-même, les yeux dans les yeux.

Le sang c'est l'encre, l'encre c'est le sang

A propos de Suspiria de Dario Argento, sorti en 1970
Par Benoit Blanc

« *Suspiria, un film politique ?* »

C'est la question que l'on pourrait se poser alors que ce numéro est consacré au cinéma politique italien. Dario Argento n'est pas considéré comme un cinéaste politique comme pourraient l'être Vittorio de Sica ou Roberto Rossellini avec le néo-réalisme italien ; ou bien Dino Risi et Ettore Scola avec les comédies italiennes qui traitent largement d'aspects sociétaux graves avec un humour décalé. On loue plutôt, et à juste titre, les grandes qualités esthétiques du cinéma d'Argento : que ce soit pour les choix de musique avec les compositions d'Ennio Morricone, ou encore du groupe de rock progressif Goblin qui a composé la musique de *Suspiria* et donné l'un des thèmes musicaux les plus iconiques de l'histoire du cinéma.

Ce travail rigoureux porté sur le son se retrouve également et curieusement sur la post-synchronisation (ou doublage). Cette

caractéristique est essentielle dans le cinéma italien de cette période, surtout chez Argento qui, à l'image d'un demiurge, reprend et gère tout au moment du montage. Sur le tournage, et à l'inverse de la version finale, les acteurs ne parlent souvent pas la même langue. Le physique d'un acteur l'intéresse finalement plus que sa voix, il cherche toujours des visages, des corps qui correspondent aux personnages qu'il écrit. Le cinéaste est par ailleurs connu pour multiplier les versions de ses films dans différentes langues. Pour *Suspiria*, la « bonne version » – celle que l'on analysera – sera celle en anglais.

Enfin, ce qui détonne le plus, c'est bien entendu l'image. Argento excelle grâce à sa collaboration flamboyante avec Luciano Tovoli. Ce chef-opérateur s'est complètement lâché durant le tournage : il n'a pas hésité à innover en multipliant le nombre de projecteurs, en utilisant une pellicule technicolor extrêmement coûteuse et qui n'était presque plus utilisée, et en éclairant

l'intérieur de l'école avec des aplats de lumière pour bien marquer les couleurs. L'étrangeté de sa lumière colle finalement bien à celle de l'architecture (extérieure et intérieure) de l'école. Pour synthétiser, Argento et Tovoli développent une esthétique baroque.

Lors des tournages de nuit, le chef-opérateur a développé toutes ses fantaisies techniques, sans recourir à la lumière du soleil. Mais pourquoi alors Tovoli fait cet éclairage étrange à ces moments précis ? Parce que c'est durant la nuit que toutes les mises à mort ont lieu dans le film. Les assassinats deviennent dès lors une sorte de laboratoire artistique pour Tovoli et Argento. C'est l'idée de jouer avec la matière du corps. Corps que l'on embrasse, frappe, taillade, déstructure, mitraille.

Et lorsqu'il fait jour, c'est le contraire : les gérantes de l'école font semblant d'être touchées par les drames qu'elles ont elles-mêmes commis, elles minimisent les atrocités qui se produisent dans ou à proximité de l'école.

Quid alors de la politique ? Au premier visionnage de *Suspiria*, on pourrait penser que ce n'est qu'un simple film de sorcières, voire que c'est un film formaliste. Pourtant, dès qu'on commence à gratter, ne serait-ce qu'un peu, on découvre toute l'envergure du film. Dénier tout aspect politique au cinéma d'Argento en général, et dans *Suspiria* en particulier, c'est faire fausse route.

Avant d'entrer frontalement dans le sujet, un petit rappel s'impose. En 1973, le cinéaste se lance dans son unique incursion en dehors du *giallo* et du film fantastique avec une comédie historique et politique : *Cinq jours à Rome*¹. Elle narre un événement de l'histoire italienne du XIXe siècle, où en mars 1848 à Milan, les habitants de la ville ont chassé une partie de l'armée venue d'Autriche. Réalisé durant les années de plomb, comme *Suspiria*, le lien entre ces deux événements historiques est clair. D'autant plus qu'Argento a toujours été un militant communiste et n'a pas collaboré avec n'importe qui sur ce projet. La Cinémathèque Française présente d'ailleurs *Cinq jours à Rome* en ces termes : « *Coécrit avec le poète et fondateur du Parti ouvrier Nanni Balestrini, un prétexte pour évoquer*

¹ *Le cinque giornate* (1973)

*l'actualité et l'air du temps révolutionnaire.*² »
Cette brève parenthèse précise la question :
pourquoi *Suspiria* est un film politique ?

***Entre les murs de l'école de danse : prétexte
narratif ou peinture d'un milieu social ?***

L'acte de danse est quasiment absent du film. Le remake réalisé par Luca Guadagnino en 2018 semblerait même avoir « corrigé » ce manque. Argento choisit de peu filmer les danseuses car, au-delà du prétexte narratif permettant de raconter une histoire de vieilles sorcières massacrant des jeunes femmes, se développe toute une peinture d'un certain milieu social : celui des écoles de danse classique des années 1970. La structuration de l'école de danse, si l'on en expurge les meurtres irréels, apparaît comme proche de la réalité de celles de l'époque et d'aujourd'hui.

On trouve un fonctionnement pyramidal avec, tout en haut, la grande directrice, cachée dans une sorte de chambre-sarcophage qui se situe dans les entrailles de l'école ; puis, en dessous, ses proches avec les deux professeuses de danse, le gardien, l'enfant et les cuisinières. Et enfin, tout en bas de cette hiérarchie bien

huilée, le pianiste et les jeunes danseuses. Comme dans certaines écoles réelles de ballet, tout est fait pour que la sélection des excellentes danseuses soit implacable. Elles doivent correspondre à une norme bien définie : peau blanche voire pâle, air adolescent ou carrément enfantin, et d'une condition physique extrêmement vigoureuse. Tout cela au péril de leur vie, ce que prouve bien la cruelle Miss Tanner en forçant toujours plus Suzy à danser : elle finit par s'évanouir en plein milieu de la pièce, à terre du sang coulant de son nez.

Mais, une « bonne danseuse » ne doit surtout pas remettre en question l'ordre établi par la directrice de l'établissement. Il faut se soumettre, se taire et ne surtout pas chercher à comprendre ce qui se trame. D'ailleurs, tous les personnages qui s'opposent à elle seront systématiquement réprimés, tel ce pianiste assassiné sur la place publique car il commençait à être très gênant, un peu trop revendicatif. Le film est donc à l'image du cinéaste : il pratique la lutte des classes.

En dehors des murs, c'est le même constat. C'est la reprise d'une même structure avec un

² <https://www.cinematheque.fr/film/95500.html>

chef suprême, des sbires qui exécutent les ordres et des pions qui agissent pour eux ; tout cela afin de mettre à l'œuvre une sélection violente et meurtrière de ceux qui ne correspondent pas au modèle imposé, voire s'opposent à l'ordre établi. Contester les méthodes de l'école, c'est risquer d'être puni par une mort douloureuse. Seules les meilleures danseuses qui respectent bien les directives peuvent être tranquilles et rester à l'école.

Dans les rues de « Fribourg » : l'horreur

C'est en sortant des murs de l'école que l'aspect politique apparaît clairement, et il devient dès lors très difficile à nier. Dans sa précieuse autobiographie, Dario Argento fait part de sa réflexion sur le choix des décors au moment du tournage : « *Là où le destin ne s'en mêlait pas c'était moi qui cherchais des symboles pouvant donner à la fable initiatique que j'étais en train de raconter une signification ultérieure.*³ » Il donne ensuite un exemple majeur (nous y reviendrons) qui explicite toute sa démarche pour *Suspiria* : « *J'ai pour ainsi dire construit un parcours*

*marqué par Hitler dans le but de suggérer de manière subliminale l'horreur qui allait se produire.*⁴ »

Même si les scènes à l'intérieur de l'école ont été tournées dans le studio De Paolis à Rome, la théorie ne faiblit pas pour autant puisque ce studio a été ouvert en 1938, en pleine période fasciste. À cette époque, Mussolini a mené une véritable bataille culturelle pour promouvoir son idéologie avec le cinéma : construction de studios et lancement de la Mostra de Venise. Tout ça pour que l'idéologie fasciste italienne s'instille avec des récits qui ne font que louer la nécessité de la pensée fasciste, sans jamais la remettre en question.

Lorsqu'on quitte l'école, c'est bien la ville de Munich qui est mise en scène dans les séquences extérieures. Là où pourtant, tout est censé se dérouler à Fribourg, qui apparaît maintenant comme un leurre, une fausse piste. Le cinéaste aime développer des villes fantomatiquement immatérielles, faites de petits bouts de villes reconstituant une seule et même entité.

³ ARGENTO, Dario, *Peur*, traduit d'un ouvrage italien [Paura, 2014] par Bianca Concolino Mancini et Paul Abram, Rouge Profond, Aix-en-Provence, 2018, 215 p.

⁴ *Ibid.*

Un essai vidéo intitulé *Suzy in Nazi Germany*⁵ répertorie tous les lieux de Munich utilisés par Argento pour le tournage de son film. Dès la toute première apparition de Suzy, le choix de la plonger directement dans une lumière rouge irréaliste est troublant. Si l'essai explique que cet aéroport est une sorte de refuge, bien d'autres exégètes vont dans ce sens en considérant qu'il fait office de sas entre le réel et l'irréel, le concret et l'horreur éveillée. Mais pour nous, à cet instant, le monde semble déjà comme condamné, et le mal partout, inévitable. En une locution synthétique : le ver est déjà dans le fruit. Le passage d'un monde à l'autre avec ce vent étrange provenant des portes automatiques n'est que poudre aux yeux puisque Suzy vient de... New York ! Surnommée Big Apple, l'utilisation de cette ville permet de filer la métaphore fructifère, car c'est bien un autre endroit où vit une autre sorcière, plus jeune mais bien plus cruelle que la germanique, celle qui apparaîtra dans la suite de *Suspiria : Inferno* (1980). L'essai vidéo confirme d'une certaine manière l'analyse. Le tournage a eu lieu dans l'ancien aéroport de la ville, celui de Munich-Riem qui

a été conçu par le régime nazi. Ouvert en 1939, il ferme en 1992 pour l'édification d'un nouvel aéroport flambant neuf. C'est comme si on essayait d'effacer les traces du passé, car dès la première image du film, l'horreur totale et totalitaire est déjà là.

Le reste du trajet ne s'éclaire pas, au contraire, il s'assombrit progressivement. Le pont Maximilien de Munich apparaît mais ne constitue pas un rapport direct avec la Seconde Guerre mondiale, à part qu'il est l'un des lieux principaux de la ville à n'avoir pas été bombardé pendant celle-ci. Juste avant le passage du tunnel, on aperçoit l'affiche d'une exposition mentionnant le nom d'Oskar Kokoschka, artiste qualifié d'ennemi de l'art par Hitler. « *Son œuvre est considérée par le régime fasciste comme malsaine, et huit de ses tableaux vont figurer à l'exposition L'art dégénéré organisé en 1937 à Munich par les Nazis.* »⁶ On aperçoit ensuite la Black Forest où Hitler avait construit un bunker, détail que peu de personnes relèvent au premier visionnage. Le lieu est chargé, souligné par la pluie, truffé d'arbres où des êtres menaçants

⁵ <https://youtu.be/XgiKH1MX2PE> / Crédit : Sadi Kantürk, Sabrina Mikolajewski et Marcus Stiglegger.

⁶ ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS, Oskar Kokoschka (1886 - 1980) :

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/oskar-kokoschka/2-le-reel-et-son-double/>

peuvent se cacher, l'éclairage étrange en clair-obscur et les gros plans du visage inquiet de Suzy regardant à travers la vitre du taxi, comme si, elle, elle savait ce qui s'était passé ici.

Une fois entré dans l'école de danse, l'on découvre des intérieurs tournés intégralement en studio. Cependant, l'extérieur a été reconstitué à partir de la façade d'un bâtiment réel, la Haus zum Walfisch (« Maison de la baleine ») de Fribourg. Pas de référence à la Seconde Guerre mondiale mais sa construction remonte au XVI^e siècle. Elle a été aussi un lieu d'habitation pour le philosophe néerlandais Erasme, il y aurait écrit son célèbre *Éloge de la folie* (1511). Argento fait avec ce long métrage un éloge de ce sentiment : la folie furieuse des sorcières, de la guerre, du nazisme, des crimes ; et avec la multiplication des projecteurs, des éclairages baroques, des éclairs et du feu final explosant l'école de l'intérieur... On voit bien que la forme et le fond, à leur manière, se rejoignent ici pour faire ressentir cette folie. Par ailleurs, ce lieu fut bombardé en 1944 par les britanniques et reconstruit après la guerre.

S'ensuit un passage à Munich avec le bâtiment de la double mort inaugurale du film avec le Burgstrabe 4, détruit par le régime nazi en 1944 pour être reconstruit par l'architecte nazi Hammond Kasper. Dans la diégèse, la jeune femme, qui a compris l'existence des sorcières s'y fait assassiner cruellement. Une autre jeune femme, présente dans l'immeuble, meurt aussi par dommage collatéral. Cette double mise à mort signe la fin d'une macro-séquence de quinze minutes. En ouvrant son film de cette manière, Argento nous plonge d'entrée dans l'ambiance angoissante du film. En sus, les références ne s'arrêtent vraiment jamais. Comme au moment de la révélation du mystère de l'école, c'est expliqué en bas d'un siège social célèbre de la puissante industrie allemande, celui de BMW.⁷

On peut dès lors comprendre toute la richesse de l'auto-analyse que Argento fait de son propre cinéma : « *Par exemple, la séquence de la mort de l'aveugle, interprété par un exceptionnel Flavio Bucci (l'un des rares hommes dans une distribution en majorité féminine - mais l'avoir privé de la vue l'avait rendu semblable à un eunuque dans un harem), était tournée à Munich sur la célèbre*

⁷ La chaîne YouTube de vulgarisation automobile Vilebrequin explique très bien le rapport de certaines

marques comme Porsche ou Volkswagen avec le nazisme : <https://www.youtube.com/@Vilebrequin>

Königsplatz, la “place des trois temples” - celle-là même où Hitler tenait souvent ses meetings. Et peu avant, dans un bref plan, on voit aussi la brasserie où, en 1923, le Führer a ourdi son putsch, la tentative de coup d’État qui se solda par un bain de sang.⁸ »

Trois lieux ont un lien étroit avec Hitler : la brasserie, faisant référence au Hofbräuhaus, dans laquelle il a fait son premier discours politique en 1918 ; puis, lorsque l’aveugle sort, il passe devant un endroit où deux policiers sont dans des uniformes rappelant très fortement les vêtements des SS, derrière eux la Hoffpauir house où est servie de la « bière bavaroise » ; et pour finir, la fameuse place munichoise où Mussolini a d’ailleurs posé ses pieds, suivant ceux d’Hitler.

En plus de la référence à Kokoschka, gardons à l’esprit que Argento a sûrement choisi la *königsplatz* car elle renvoie directement à un événement historique de 1933 où eut lieu un autodafé en présence d’une foule de 50 000 personnes regardant tous ces livres (jugés immondes) brûler. Chez les nazis et les autoritaires de tous bords, il n’y a pas que le sang qui coule, il y a l’encre aussi.

Quid des années de plomb ?

« Une nuit, j’étais à Munich avec le directeur de la photographie, Luciano Tovoli, et avec le directeur de production, Lucio Trentin. On se promenait en ville et on discutait des lieux qu’on pourrait utiliser le lendemain, lorsque Trentin fut soudain littéralement happé par les vastes vitrines d’un salon de l’auto, où des modèles de Mercedes étaient exposés. “On va jeter un coup d’œil ?” nous proposa-t-il. Ça nous a fait sourire, Tovoli et moi : nous connaissions sa passion pour les Mercedes et on accepta de bon gré pour faire plaisir à notre ami. On discutait tous les trois d’automobiles, lorsque nous fûmes surpris par une explosion violente, dans notre dos. Les alarmes se mirent à sonner, certains immeubles avaient les vitres en mille morceaux, une fumée noire, qui chatouillait la gorge, montait tout autour de nous. L’onde de choc nous avait projetés contre les vitres du salon d’exposition. Nous étions étourdis, perdus, incapables de comprendre ce qui nous était arrivé. On était dans la période où la Rote Armee Fraktion [Fraction armée rouge] terrorisait une bonne partie de l’Allemagne et, à l’endroit où nous nous trouvions quelques

⁸ ARGENTO, Dario, *op. cit.*, 215 p.

minutes auparavant, venait de se produire un attentat terroriste. Si Trentin ne nous avait pas distraits avec ses Mercedes, nous aurions eu une mort horrible. C'étaient certainement des coïncidences, mais ces événements ont contribué à répandre l'ombre d'un doute quant à la « malédiction des sorcières », qui semblaient flotter au-dessus de nous.⁹ »

Cette citation met le doigt sur l'importance de l'analyse poïétique. Pour reprendre la pensée des néo-formalistes David Bordwell et Danièle Thompson, nous considérons que chaque film s'inscrit forcément dans un contexte historique bien précis, qu'il soit un film politique ou pas. Cela renseigne l'histoire du cinéma, et par extension l'histoire de l'humanité.

Si l'école de danse faisait jusqu'ici office de système social en relation avec le nazisme, voire avec le fascisme italien, il apparaît ici que le contexte des années de plomb a fortement agi sur l'univers du cinéaste. Cela se

traduit notamment par une présence quasi-constante d'une violence qui peut surgir de nulle part et éclater sur n'importe qui, n'importe quoi, à tout moment. C'est déjà ce que l'on pouvait ressentir dans les quatre précédents *gialli*¹⁰ du cinéaste. Dans le contexte d'une société italienne en pleine reconstruction, les stigmates du passé agissent en souterrain. La Piazza CLN de Turin dans *Les frissons de l'angoisse* rappelle également qu'une rénovation a eu lieu en 1935 par les fascistes, et au cours de laquelle une statue de Mussolini (et de Victor Emmanuel III de Savoie) aurait dû être érigée, en plus des deux fontaines qui sont des allégories anthropomorphiques du Fleuve Pô et Doire Ripaire¹¹. Ou encore, avec le quartier futuriste et clinique de l'EUR à Rome présent dans *Quatre mouches de velours gris*, rappelant de nouveau une architecture liée au régime fasciste et qui plonge les habitants dans une ambiance angoissante.

⁹ ARGENTO, Dario, *ibidem*.

¹⁰ La « trilogie animalière » : *L'oiseau au plumage de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970) ; *Le chat à neuf queues* (*Il gatto a nove code*, 1971) et *Quatre mouches de velours gris* (*Quattro mosche di volutto grigio*, 1971). Ainsi qu'un sommet du genre : *Les Frissons de l'Angoisse* (*Profondo Rosso*, 1975).

¹¹ MONDO, Alessandro sur [Ianstampa.it](http://www.archiviolaStampa.it), 11 mai 2003, 52 p. http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,52/articleid,0160_01_2003_0128_0052_11133_4/

Ce climat anxieux que l'on ressent au visionnage viendrait donc d'une triple source : les sorcières maléfiques, l'horreur encore récente d'une Europe qui fait honte, et le contexte instable de l'Allemagne et de l'Italie des années 1970.

On comprend dès lors mieux pourquoi Dario Argento déclare : « *L'intention des films fantastiques italiens, c'étaient des petits films qui sont sortis à peine et que personne n'a vu. Mon père [Salvatore Argento] avait dit cette chose : j'espère que ce film aura un succès comme Profondo Rosso et pas comme les autres films fantastiques italiens qui étaient oubliés partout. Moi je dis : les temps ont changés, moi aussi je suis différent de Mario Bava et de [Riccardo] Freda. Il y a une autre époque. Moi je viens aussi de la gauche et les autres étaient de droite, tous. C'est une autre*

conception de la vie. Et alors, je pensais que l'esprit c'était différent et les origines aussi. Moi je venais... [Il réfléchit et se relance] J'écrivais dans un journal communiste, alors j'avais une culture beaucoup différente. J'étais pour la liberté. Les films fantastiques italiens venaient d'une culture de droite. J'avais envie de faire un film fantastique, vraiment fantastique, vraiment terrible.¹² »

En définitive, Dario Argento n'est pas seulement un cinéaste « esthétique » ou « de genre ». Il peut être aussi féroce ment politique que les réalisatrices et réalisateurs catégorisés comme faisant du cinéma « politique, social, militant. »

¹² Entretien avec Dario Argento (20'), figurant en bonus de l'édition DVD/BLURAY du film *Suspiria* de Dario Argento (1977), Wild Side, 2010

Six fois Moro

Autour de Esterno Notte, une série en 6 épisodes de Marco Bellochio sortie en 2023

Par Grégoire Benoist-Grandmaison, Nicolas Moreno, Sarah Yaacoub, Aliosha Costes, Bastien Trauttmann et le Pape Paul VI

1. **Grégoire Benoist-Grandmaison**

Le deuxième épisode dévoile le programme, le troisième le confirme : chaque épisode se concentrera sur l'un des protagonistes de cette vaste affaire. Avant le début du quatrième, l'espoir d'un dérèglement soudain de la mécanique couvait encore. Un petit couac que *Buongiorno, notte* faisait intervenir par deux fois, d'abord par l'incantation Pink Floyd, ensuite par la survie d'Aldo Moro. Malheureusement, rien de tout ça. La série suit jusqu'au bout la route de l'idée formelle qui la gouverne : de l'empathie pour toutes les parties prenantes, de la femme d'Aldo au pape en passant par le ministre de l'intérieur, épisode par épisode. Méthode. Pourquoi pas après tout ? D'autant qu'on se prend au jeu.

Le romanesque frôle le burlesque à bien des moments, on s'amuse gentiment, comme dans cette scène chez Aldo Moro, dans le premier

épisode, avec l'orage dans la cuisine et ses lumières artificielles, qui préfigurent le pire. La série ne sera pas avare de ce type d'humour. Par exemple, le pape ne sait trop quoi écrire aux terroristes : on souffle du nez de bon cœur, c'est marrant, on pouffe de la savante ironie dramatique que Marco met en scène. Mais bon. On ne peut s'empêcher de regarder la montre, d'ouvrir un nouvel onglet, de regarder Facebook, de mettre sur pause quelques secondes pour répondre à sa copine, de noter 10/10 *Désordres* sur SensCritique et d'écrire dans ses notes « *film exceptionnel, qui se déploie comme la meilleure des bandes dessinées ; jamais un village n'aura mieux existé au cinéma* », de faire la cuisine en même temps pour *rentabiliser* le temps trop long que l'on bloque pour une histoire qu'on a pourtant vu plus forte et plus intense durant les 1h46 de l'œuvre originale...

Bref. En 6h, on ne peut s'empêcher de faire des calculs savants dont le résultat est

invariable : que de temps perdus pour pas grand-chose, ou disons *pas autant que ce que ça aurait dû être*, vu ce que je décide d'y consacrer. Ces 6h, j'aurais pu les *investir* ailleurs, les... « Rentabiliser », « Investir »... Voilà la seule chose que je retiens de la transposition sérielle de cet enlèvement tragique : mon temps fait partie de l'espace marchand, et j'en veux à la terre entière, à commencer par toi Marco.

2. **Nicolas Moreno**

Avec *Esterno Notte*, Marco Bellocchio réouvre le dossier Aldo Moro, vingt ans après son plus grand chef-d'œuvre, *Buongiorno, notte*. À travers le format sériel, le cinéaste italien explore plusieurs points de vue, et s'éloigne de son précédent film, dans lequel on suivait le kidnapping puis la séquestration de l'intérieur, du point de vue des Brigades rouges. La série s'ouvre sur un fantôme : Moro, Président italien de la Démocratie Chrétienne en 1978, a survécu et se soigne à l'hôpital. Mais de qui parle-t-on ? Fabrizio Gifuni, qui succède à Roberto Herlitzka pour ce rôle, incarne exactement la blessure italienne qui n'a jamais cicatrisé, cet événement extraordinaire qui n'a de cesse

d'agiter les mémoires, de questionner les modèles d'actions politiques.

Plus profondément encore, en braquant le projecteur sur Moro lors de ce premier épisode, et puis sur son Gouvernement, Bellocchio met en scène son assagissement, l'évolution du regard qu'il porte sur les années de plomb. Militant d'extrême-gauche (et, semble-t-il, maoïste dans les années 1960), il semble n'avoir jamais prêché pour l'usage de la violence. Aujourd'hui, il a 83 ans et demeure sans doute proche des idées de la gauche, mais vieillir lui a donné de nouvelles clés de lecture, de compréhension. S'il n'est toujours pas de l'opinion du parti chrétien, il achève d'embrasser l'empathie qu'il ressentait déjà pour Moro. Il se met même à comprendre Francesco Cossiga, incompetent ministre de l'Intérieur dont le refus de négocier avec les BR mènera à l'assassinat de Moro, acte violent dont il ne se relèvera pas et qui signera de ses mots sa propre mort politique. Car l'homme politique a essayé de tenir la face, quitte à se murer dans la violence, notamment pour cacher l'être fragile et instable, traumatisé par la violence de l'époque qu'il a traversé, entre une vie privé chaotique (avec sa conjointe notamment), et une carrière professionnelle

ruinée, à travers laquelle il cause la mort du Président, mais surtout, d'un ami cher.

Le premier épisode d'*Esterno Notte* se ferme là où commençait *Buongiorno, notte* : avec le kidnapping d'Aldo Moro. Mais cette fois, la caméra est embarquée dans la caisse du rapt. En un regard caméra mutique, ce nouvel interprète de Moro nous confesse qu'il sait ce qui va arriver, que Bellocchio lui a déjà raconté l'histoire. « Porque te vas », thème musical de *Cria cuervos*, retentit alors. Parce que Moro s'en va et qu'on connaît déjà la fin, mais qu'on se refait le fil(m) dans la tête, comme pour chercher à comprendre tous les protagonistes à la fois. Cela semble impossible : même le Pape n'y est pas parvenu. Et si avec *Esterno Notte*, Bellocchio, lui, y était parvenu ?

3. **Todo Moro - Sarah Yaacoub**

Dans une ville de béton orwellienne, dans une Italie ravagée par une épidémie, une ambulance de la croix rouge diffuse un message depuis un mégaphone : « Le seul moyen de lutter contre cette épidémie est le vaccin obligatoire ». Pendant que la

population est à l'agonie, les membres de la Démocratie Chrétienne se confinent dans une paroisse jésuite des plus anxiogènes pour assister à leur séminaire annuel de trois jours, où ils s'adonnent à des Exercices Spirituels dans la tradition de Saint Ignace de Loyola. Ils se verront bousculés dans leur convictions par Don Gaetano, un prêtre opiniâtre et « cattivo »¹, interprété par Marcello Mastroianni.

Dans la lignée du cinéma politique dont il est l'un des principaux instigateurs, Petri signe avec *Todo Modo* (1976) une farce noire, un cauchemar entre « La Divine Comédie » de Dante Alighieri et « Le Masque de la mort rouge » d'Edgar Allan Poe. Le réalisateur romain y adapte la nouvelle éponyme de Leonardo Sciascia, dont le travail a été porté à l'écran la même année dans un autre sommet du cinéma des années de plomb, *Cadavres Exquis* (Francesco Rosi, 1976). Sorti en 1976, *Todo Modo* est la dernière collaboration entre Petri et son acteur fétiche, Gian Maria Volonté, qui y campe M., un président fictionnel qui a vraiment tout d'Aldo Moro - l'acteur l'incarnera de nouveau dix ans plus tard dans *Il caso Moro* (Giuseppe Ferrara, 1986).

¹ Méchant, pas sage

Marco Bellocchio semble avoir puisé sans réserve dans *Todo Modo* pour sa mini-série *Esterno Notte* (2023), mais ne revendique à aucun moment sa filiation avec ce sommet du cinéma conscient à l'italienne. D'un côté, *Todo Modo* est un film étonnamment prémonitoire – et découpé en petits chapitres – , de l'autre *Esterno Notte* une série réflexive qui intervient après une foule d'écrits, de reportages et de films sur l'affaire Moro. Que Bellocchio ait digéré tout ce qui a précédé sa série, y compris *Buongiorno, notte* (2003), son propre film sur l'enlèvement et l'assassinat de Moro, certes, mais au visionnage du film d'Elio Petri, la ressemblance formelle et stylistique est si frappante qu'elle amène à se demander si *Todo Modo* ne serait pas l'œuvre matricielle de *Esterno Notte*.

Todo Modo est un film de son temps, mais également un film d'anticipation dystopique très étrange. Le récit en huis clos se déroule presque uniquement dans une église-bunker, un décor stupéfiant fait de béton armé et de bois brut, de puits de lumière circulaires et blafards, de couloirs étroits et de sculptures en plâtre représentant la passion du Christ. Cette chapelle étouffante fait office d'espace mental cauchemardesque et presque mouvant, labyrinthique. En s'enfonçant sous terre, dans

la crypte, M(oro) dialogue avec les morts et la momie d'un cardinal, dans un élan mystique semblable à l'ouverture de *Cadavres Exquis* : deux ans avant son enlèvement et son exécution, Petri préfigure déjà le destin macabre de Moro. Vers la fin du film, des meurtres mystérieux les atteignent, des politiciens s'inquiètent de sa disparition et s'exclament : « Avez-vous vu le président ? »

Gian Maria Volonté est le premier acteur à s'être glissé dans la peau de Moro, alors que ce dernier était encore au pouvoir, Fabrizio Gifuni le dernier, plus de quarante ans après sa mort. Le Moro dégingandé de Volonté n'a pas la douceur de son cousin de *Esterno Notte* : bien au contraire, il n'a rien de sympathique, tant il est hypocrite, pleurnicheur, voire complètement tordu. Il s'écoute parler, a une diction traînante et des tournures de phrases alambiquées. Sous couvert d'un caractère apparemment conciliant, il est tout autant avide de pouvoir que ses collègues de la DC. Ces derniers ont, comme chez Bellocchio, des airs de mafieux, des faciès improbables et inquiétants. Mais à l'écart de ce tumulte, Moro est en proie au doute et songe à se retirer de la vie politique, épuisé et en mauvaise santé. Après *La classe ouvrière va au paradis*, Petri réunit le duo génial Mariangela Melato/Gian

Maria Volonté pour former un couple Moro perturbant, qui s'excite sexuellement en récitant des prières et en se sermonnant.

L'impression d'irrémédiabilité, de fin des temps, qui se dégage de *Todo Modo* est accentuée par une photographie tout en tons grisâtres, à laquelle *Esterno Notte* emprunte évidemment. Bellocchio réemploie çà et là quelques idées de mise en scène, quelques images fortes, des escortes en voiture des politiciens aux sévices corporels (l'autoflagellation d'un politicien dans *Todo Modo*, le cilice du pape Paul IV dans *Esterno Notte*). La chambre clinique de Moro – qu'il fouille frénétiquement pour voir s'il y a des micros – et son lit surplombé par un crucifix ne sont d'ailleurs pas sans rappeler la cellule où il sera fait otage. L'imagerie religieuse irrigue le film de Petri, si bien que l'ecclésiastique et le politique se mêlent dans un cocktail esthétique détonnant. Dans cet environnement plombant, Moro est un néo-martyr, un drôle de Jésus entouré de Judas – analogie que prolonge Bellocchio en faisant porter la croix à son Moro sacrifié.

De cette dernière collaboration entre Petri et Volonté résulte un film conceptuel et effrayant, totalement imprévisible. *Todo*

Modo est la métaphore d'un pays en délitement, au bord du gouffre, et fait une critique implacable de la Démocratie Chrétienne. Contrairement à son illustre modèle, Bellocchio ne parvient pas à trouver un point d'ancrage fort et joue plutôt la carte d'un relativisme mou (chacun a ses raisons, ses peines et ses tourments). Il n'arrive pas à conjuguer le macabre et le grotesque théâtral avec la finesse de Petri, malgré quelques excursions vers la comédie grinçante, appuyées par la musique très morriconienne de Fabio Massimo. Bien avant *Esterno Notte*, *Todo Modo* a fait le constat de l'inefficacité du gouvernement de la DC, de sa corruption, de ses guerres intestines, de son déni et de son refus d'agir en temps de crise. Petri, qui avait déjà anticipé les années de plomb avec *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon* (1969), y fait une fois de plus preuve d'une prescience quasi prophétique : Moro mourra.

4. Aliosha Costes

Nouvelle introduction, *Esterno Notte*, le chiffre 4 rougit. Ils s'approchent de la mer, l'horizon est de l'aube. Ils sont 7, mitraillettes, revolvers, chacun son arme, chacun sa ressource ; et tournant le dos à la caméra pour

guetter, observer et contempler cet horizon, ils espèrent une perspective nouvelle, une perspective lumineuse. Sur cet épisode l'angle est renversé, on sera de leur côté, la Brigade Rouge ; Bellocchio nous ouvre l'axe – son arme en serait-elle la caméra ? Étant donné l'angle, il leur tire dessus...

La suite n'est pas flatteuse. Sous une musique stridente, percutante, les brigadiers s'acharnent, se défoulent, s'excitant dans le vide en appuyant à l'enchaînée sur la détente. Ils ont le sourire du diable ; c'est un rouge de sang, de colère, de satanisme qui se figure sur leurs visages. Puis, comme voulant se montrer fous aux yeux des spectateurs, ils hurlent et répètent « rouge, rouge, les brigades rouges » d'une ardeur adolescente.

L'épisode débute en donnant le ton : quelques jeunes gens perdus, révoltés, et prêts à en découdre. Des hystériques ? Des révoltés de pacotille ? Des détraqués en mal de transgression ? Au regard de Bellocchio la zone est trouble ; mais, au souvenir de *Buongiorno, notte*, on l'avait tout de même connu un chouïa plus tendre, un chouïa moins grossier. Peut-être alors que la faute se cache au sein du format lui-même (purement sériel, fondamentalement télévisuel) ? Peut-être

encore qu'elle se trouve au creux des vingt années qui séparent le film de la série ou, autrement dit, le Bellocchio d'antan avec celui d'aujourd'hui ? Nous n'en savons rien. La question n'est pas là.

Quoiqu'il en soit, Bellocchio mute son traitement de faveur ; et la moindre réplique, le moindre surjeu, se portera en nouvelle preuve. Cela dit, passer pour équivalent le traitement des différents camps au sein d'un film politique est – déjà sur le papier – une rude épreuve ; dès lors, lorsque l'un des camps est traité comme fou furieux et juvénile, pouvons-nous vraiment parler d'un film neutre ? Les molleses idéologiques ne sont jamais condamnables comme un tout. En revanche, le mensonge de la neutralité, lui, perdure inéluctablement et pour de bon comme la gangrène de nos images. Mais n'est-ce pas le propre de la télé (et de ses séries) que de saccager ces dernières ? La question n'est toujours pas là.

Bellocchio, de toute évidence (conscient ou non de le faire) prend parti et détruit toute potentielle compréhension politique des brigadiers. En les traitant et en les montrant comme des frénétiques, des jeunes gens inconscients, il les tue. Alors, la vraie question

la voilà : est-ce un problème de les tuer ? Nous nous garderons bien d'y répondre.

5. Bastien Trauttmann

A la narration linéaire à laquelle nous avait habituée la série hégémonique, Marco Bellocchio préfère son kaléidoscope cristallin, comme un piétinement ou une rumination lente sur une affaire qu'il ne parvient à saisir qu'en éclatant le sensible, en passant des victimes aux bourreaux et faisant d'un bourreau une victime et vice versa.

Ce qui pourrait passer pour un simple *truc* de scénariste – six épisodes pour six points de vue – devient l'outil de la rédemption de la série et du scénario dominant. Loin du puzzle à reconstituer à la *Citizen Kane*, la multiplication des perspectives ne sert pas tant à clarifier l'affaire qu'à en épaissir l'opacité. Le regard du pouvoir – du pape ou de Cossiga par exemple - n'est pas plus savant que celui des hors-la-loi - les brigades rouges. Étudier une crise d'Etat, c'est dévoiler ses fissures internes, humaines, et Bellocchio – c'est peut-être aussi sa faiblesse - ne s'inquiète pas tant du problème politique de l'enlèvement que de ses répercussions psychologiques. Cette méthode n'est bien sûr pas sans défauts et le

traitement quasi-psychiatryque, donc forcément stupide, des révolutionnaires des brigades en est sûrement l'expression la plus médiocre. L'État pris dans le régime de cécité organisé par le drame de Bellocchio révèle sa nature administrative, essentiellement bureaucratique. C'est ici qu'il faut chercher la vraie profondeur politique d'*Esterno Notte* : l'État devient en lui-même une forme psychologique, c'est-à-dire celle de l'impuissance généralisée au sein de son administration. Aussi la tragédie que nous raconte *Esterno Notte* est essentiellement politique dans la mesure où elle n'émerge que des institutions, comme si le véritable protagoniste était ailleurs, dans la profondeur de champ, à côté des personnages.

La longue tirade de Cossiga dans le deuxième épisode ne raconte rien d'autre que l'émasculatation de ce haut cadre de la démocratie chrétienne par l'action des brigades, et ses longues nuits passées à écouter tous les téléphones de Rome dans la *panic room* kafkaïenne aménagée au sein du Parlement ne sont que les fruits de la folie bureaucratique qui s'empare de lui. Les sujets chez Bellocchio sont fondamentalement divisés, et cette division n'est pas tant le fait de leur être pur et isolé que des machines

institutionnelles dans lesquelles ils sont pris. Que ce soit les raffinements de clandestinité des brigades ou la hiérarchie cléricale, les personnages sont toujours empêchés par ce qui constitue pourtant la base de leur pouvoir : le secret de l'organisation révolutionnaire comme l'autorité papale sont deux expressions de leur impotence. D'ailleurs personne n'est mauvais chez Bellocchio, le mal est ailleurs et c'est précisément parce que tous sont bons que le mal est grand, qu'il s'affirme de manière constitutive dans l'émergence du pouvoir. Toutes les manigances politiques d'Aldo Moro, ses négociations secrètes avec le Parti Communiste italien, il ne les fait pas en agent d'un État totalitaire. C'est bien son innocence qui le fait coupable.

Comme c'est l'être et rien d'autre - mais c'est déjà beaucoup - que Bellocchio met en question, il faut trouver un moyen de l'incarner, et cette question de l'incarnation ne peut se poser que par le corps même de ses acteurs. Le dialogue qui conclut le troisième épisode entre le pape et un de ses prêtres, ou celui qui ouvre le cinquième épisode entre Moro et son confesseur n'ont pas d'autre enjeu. Ils témoignent de cette vérité première de leur division interne : le pape incapable de rédiger une simple lettre pouvant « toucher le

cœur des révolutionnaires si différents de lui » , ou Moro confessant la veille de son exécution sa haine profonde des membres de la Démocratie Chrétienne, une haine qui ne lui appartient pas et semble jaillir directement de sa chaire de martyr. Dans les deux cas, le pouvoir des personnages est excédé par leur fonction, c'est parce que Paul VI est Pape qu'il ne peut écrire et c'est parce que la haine de Moro émerge du fond de ses entrailles qu'elle fait horreur à ce saint de la DC qui, la veille de sa mort, se découvre un corps. Aucun des deux ne s'appartient. Leur passion les dépasse, et la longue tirade de Moro n'est belle que parce qu'à travers la voix même de son acteur passe une étrange puissance de l'être pourtant dépossédé. Alors que ses forces s'épuisent, que son corps s'effondre, ses répliques à peine murmurées hurlent « je veux vivre », confessant d'un même coup son échec, sa condition profonde de vaincu. Un bon acteur n'est pas celui qui invoque le pouvoir de sa volonté créatrice dans la composition de son personnage. Il est celui qui, prenant position *avec* lui dans la structure du drame, devient l'expression de ce qui échappe à sa conscience. Le personnage d'Aldo Moro n'est grand que parce qu'il est justement incarné par ce qui, en lui et en son interprète, fait défaut à la volonté. Fabrizio Gifuni n'a besoin, pour

jouer Moro dans toute sa profondeur, que d'un degré minimal de présence. Alors le personnage ne se maintient que par ce micro fil de l'être réduit à ses plus simples expressions : des soupirs et quelques répliques à peine murmurées. Bref, il n'est droit que parce qu'il s'effondre, funambule qui s'accroche à son propre déséquilibre pour parler avec le poète Ghérasim Lucas.

Politique, psychologie, les deux se rejoignent toujours chez Bellocchio. Mais il va plus loin, chez lui l'Etat étend ses tentacules jusqu'à la structure même de la conscience. Souterrain, il dévore tout. L'infrastructure administrative se déploie devant la pensée et la folie est rendue constitutive du pouvoir.

6. **Le pape Paul VI**

Et c'est en ce nom suprême de *Tsounami*, que moi je m'adresse à vous, qui certainement ne l'ignorez pas à vous, inconnus et implacables lecteurs de cette revue digne et innocente; et, je vous prie à genoux, voyez la série de M. Marco Bellocchio, simplement, sans conditions, non pas tellement à cause de mon humble et affectueuse intercession, mais en vertu de sa dignité commune de frère en humanité. C'est pour cette raison que je veux espérer que dans votre conscience prédominera le sens d'une vraie cinéphilie qui ne doit pas être tachée du bête divertissement ni tourmenté par des œuvres superflues.

AVANT LE PLOMB

L'Italia s'è desta

L'Italia s'è desta d'Elvira Notari, sorti en 1927

Par Safa Hammad

Ce film est un film perdu¹.

Ce film est un film oublié.

Ce film est donc fait d'images manquantes.

Quelles sont les bribes qu'il nous reste ?

Peut-être en savons-nous l'essentiel : la pauvreté de petites gens avec, en son sein, un jeune homme désespéré à qui il ne reste qu'une solution à l'injustice : mourir au combat ou mourir de misère. En tenue militaire, il empoigne ardemment une guitare sur son chemin ; va-t-il combattre avec l'air de *Bandiera Rossa* ?

Alors nous rêvons, nous imaginons : *L'Italia s'è desta*². Elle se lève, s'éveille, fait corps et cris d'une même voix, *dai campi al mare*³, un peuple se soulève... Le bleu de la mer tangué, pleurant des violons muets.

C'est, le cœur tanné de souffrance par les sanglots, que l'homme tente de ne pas chavirer. Le poing dur enveloppé d'une caresse amoureuse, un sourire embué de larmes : chacun est prêt à se briser d'un adieu. L'extrême-limite d'une tristesse en déchéance.

¹ Initialement un long-métrage, ce film n'est devenu que bribes d'images ; images additionnées, retrouvées, tenues ensemble en vie, miraculeusement. Ce miracle n'est dorénavant que souvenir, puisque ces images ressuscitées sont redevenues poussières dans les limbes d'internet. Pour trouver ces images – et a fortiori le

long-métrage initial – il faudrait attendre un nouveau ressuscitement, ou bien se déplacer dans une cinémathèque italienne... Ce texte a donc, tristement, une toute autre saveur.

² « L'Italie se réveille »

³ « de la campagne à la mer »

Film pacifiste ? Antimilitariste ? Tout ce que nous savons – ce que nous voyons – c'est qu'il reste à la fin, esseulée, une femme pauvre, sanglotante, implorante.

Doucement, elle lève ses deux mains, face à elle ses paumes ; son regard les contemple une à une. Y voit-elle les restes de son amant ? Y sent-elle, encore, la douce chaleur de sa

peau ? L'absence reste. Elle perdure, s'acharne et s'incarne dans ses pores. L'image demeure dans sa paupière. Au creux du vide subsiste une présence déjà souvenir. L'intensité d'une présente absence.

Un adieu du bout des lèvres. Des yeux se closant vers le ciel. Des mains en simulacres.

Entretien avec Céline Gailleurd et Olivier Bohler

A propos d'*Italia le feu la cendre*, de Céline Gailleurd et Olivier Bohler (2023)

Propos recueillis par Safa Hammad à Paris, le 15 mai 2023

Sorti en salle le 15 avril 2023, nous souhaitons accompagner la promotion de ce documentaire en faisant un entretien de ses réalisateurs, Céline Gailleurd et Olivier Bohler. Bien que ce film se consacre au cinéma muet italien – bien avant l'ère des années de plomb donc – il est fondamental de faire la généalogie du cinéma italien, notamment sous le prisme politique.

Tsunami : *Italia, le feu, la cendre* est en quelque sorte le documentaire sur le cinéma muet italien que l'on attendait en France. Y a-t-il des initiatives comme celles-ci en Italie ou ailleurs ?

Céline Gailleurd et Olivier Bohler : Le point de départ était de remplir un manque, un manque de représentation, de connaissance. Nous sommes effectivement les premiers en France à aborder dans un documentaire le cinéma muet italien. Il existe cependant des films qui ont déjà été faits sur ce corpus, notamment ceux de Peter Delpout (*Lyrical*

Nitrate (1991), par exemple, consacré à la collection de Jean Desmet) qui travaillait aux archives du Eye Film Institute à Amsterdam. Cette collection ne comprend pas uniquement des films muets italiens, mais aussi des films américains, allemands, etc. C'est grâce à son travail d'archiviste qu'il a pu rendre hommage à ces films auxquels il avait accès. C'est un travail beaucoup plus expérimental, prenant en charge le cinéma muet dans son entièreté à partir de cette collection située à Amsterdam. Il existe aussi en Italie des films de montage où, assez tôt, ils ont mis en avant ce patrimoine, notamment *La Valise des Songes* (1953) de Luigi Comencini qui nous a beaucoup marqué. Dans cette fiction, Elena Makowska, une grande diva que l'on retrouve dans notre film, se rend à la projection hommage qu'un cinéma a organisé. Cependant, durant la projection de ses films muets, la salle se met à rire. Avec l'arrivée du son, tous ces films ont fini par désintéresser le public puis disparaître peu à peu. Peter Delpout rend hommage à ce cinéma là,

notamment aux grandes actrices de l'époque dans *Diva Dolorosa* (1999).

T : C'est vrai que l'on observe très tôt une déconsidération du cinéma muet italien.

C. G. et O. B. : Dès les années 1930, ces films sont effectivement très vite oubliés. La Seconde Guerre mondiale est une rupture. Le pays doit se reconstruire complètement. L'arrivée du néo-réalisme fait émerger de nouveaux acteurs et réalisateurs. De fait, le cinéma muet est très peu conservé. Nous avons la chance en France d'avoir la Cinémathèque Française, et d'avoir eu très tôt le dépôt légal qui montre une volonté de conservation.

T : Il me semble pourtant qu'en Italie il y a beaucoup de grandes cinémathèques, plus qu'en France. Ne font-ils pas aussi ce travail de restauration ?

C. G. et O. B. : Les premiers travaux de restauration et de conservation des films muets en Italie se sont surtout fait à partir des années 1980, donc tard par rapport au muet. Le support nitrate sur lequel étaient tournés les films muets est très dangereux car inflammable. Posséder une bobine nitrate c'est

considéré comme posséder un explosif, une bombe. Donc beaucoup de gens les ont détruits, s'en sont débarrassés. Y compris les cinémathèques, car elles n'avaient pas de lieux pour stocker ce genre de matériel. Souvent, elles faisaient des copies imparfaites (qui, par exemple, ne conservaient pas les couleurs) avant de détruire la bobine nitrate originale. C'est seulement aujourd'hui que ce cinéma commence à être redécouvert en Italie.

T : Il me semble que certains artistes, notamment décadentistes comme Gabriele D'Annunzio ou futuristes comme Anton Giulio Bragaglia, ont été à la fois du côté gauche et du côté droit de l'échiquier politique.

C. G. et O. B. : En travaillant sur ces archives, nous sommes témoins de la naissance du fascisme. Mussolini, quelques années avant sa prise de pouvoir 1922, se réclame encore du Socialisme. Le populisme prime sur la formation d'une conscience politique de gauche ou de droite. La révolution

bolchévique résonne dans le *biennio rosso*¹, « Les deux années rouges » italiennes.

T : Y'a t-il eu des films de cette époque qui montrent les révoltes prolétaires ?

C. G. et O. B. : Il ne nous reste pratiquement rien. Nous avons seulement retrouvé un petit film où l'on voit des manifestations ouvrières en 1919, conservé aux archives du Parti Communiste Italien. Les cinéastes n'avaient pas les mêmes moyens pour les tournages qu'en Mai 68. Pas assez de moyens pour tourner dans les usines, pour documenter les manifestations ; puis parce que les fascistes au pouvoir, deux ans après, ont fait disparaître une partie de cette mémoire. Curieusement, la mémoire qu'il nous reste de ces années-là est documentée, le plus souvent, dans des films préfascistes. Par exemple, dans *Il delitto della piccina* (Adelardo Fernández Arias, 1920), l'on voit une jeune ouvrière se révolter contre son patron qui essaie d'abuser d'elle, l'usine se met en grève pour la soutenir suite à son licenciement. Tout cela constitue la première

partie du film, mais la seconde partie devient un véritable manifeste fasciste. L'ouvrière se marie avec le « gentil » frère du patron et demande aux ouvriers de ne pas faire grève. Elle finit par devenir elle-même la patronne de l'usine. Le film n'est ni produit ni commandé par un parti, il reflète simplement la pensée du réalisateur et de son époque.

T : Y a t-il eu des films de gauche qui ont survécu à l'étape de la censure mais qui véhiculent tout de même un discours critique à l'égard du fascisme sous forme de satire voilée, implicite ?

C. G. et O. B. : Elvira Notari, la première réalisatrice italienne, originaire de Naples, a fait plus d'une centaine de films, mais il ne nous reste quasiment rien. Le mouvement fasciste va peu à peu refuser les régionalismes. Notamment les films de Notari, qui montrent la pauvreté et la misère, et dont la projection est accompagnée de chants napolitains : tout ce que le fascisme ne veut pas voir. Paradoxalement, certains fragments de ses

¹ Le *biennio rosso* (1919-1920) est le nom donné à la période de l'histoire de l'Italie qui suit la Première Guerre mondiale et pendant laquelle se produisirent, surtout en Italie du Nord, des mobilisations paysannes, des manifestations ouvrières, des occupations de

terrains et d'usines suivies parfois de tentatives d'autogestion. L'agitation s'étendit jusqu'aux zones rurales de la plaine du Pô avec des piquets de grève, des grèves et des affrontements violents. (source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Biennio_rosso)

films (par exemple dans *L'Italia s'è desta*) font preuve de patriotisme proche d'un discours nationaliste.

T : Mais, dans ces fragments, on peut voir aussi un certain antimilitarisme. Ils montrent certes un soldat partant en guerre, avec un relatif engouement, mais également toute la tristesse et la solitude que ce départ provoque.

C. G. et O. B. : Effectivement, c'est toute la complexité de la chose. Notari a subi le fascisme. Elle arrête de réaliser des films dans les années 1940 et ferme sa maison de production. Ses films ont été censurés mais, par chance, conservés aux Etats-Unis, à la George Eastman House.

T : Y a-t-il eu des réalisateurs et réalisatrices qui sont partis de l'Italie pour avoir une plus grande liberté de réalisation dans d'autres pays ?

C. G. et O. B. : Pas à notre connaissance. Au début le fascisme se préoccupe assez peu du cinéma. La création de la Cinecittà se fait dans les années 1930. Après la Première Guerre mondiale beaucoup de banques font faillite, ce qui n'est pas sans conséquence sur les

productions cinématographiques. Les réalisateurs faisaient de leurs superproductions l'emblème de l'Italie. Ces films ne rencontraient pas le succès escompté. La production italienne dépérit. Beaucoup d'italiens partirent à l'étranger, en Allemagne, en Autriche, quelques-uns en France, d'autres en Espagne. Majoritairement mussoliniens, ils ne partaient pas à cause de la répression fasciste.

Comme nous l'avons montré dans notre film, les fascistes ont été habiles en récupérant la figure de Garibaldi, le grand unificateur de l'Italie. Ils se sont ensuite réclamés être les véritables unificateurs, l'unité qui fait que le peuple italien est soudé et non plus divisé en classes sociales.

Pour ces fascistes, l'unité politique faite par Garibaldi était formidable mais restait inachevée. Par ailleurs, les ouvriers du *biennio rosso* constituaient un pouvoir révolutionnaire, mais ils n'étaient ni formés ni soutenus par des puissances étrangères. Les politiciens d'extrême-gauche, au lieu de soutenir le mouvement révolutionnaire, se sont opposés à la violence des manifestations. La situation n'était pas simple, l'armée les attaquait, tirait au canon, c'était une situation de pré-guerre

civile. Ils n'avaient pas les outils pour prendre le pouvoir. Il en resta un goût amer chez les ouvriers, le sentiment qu'ils n'avaient pas été aidés, qu'on les avait laissé tomber, et c'est ainsi qu'en 1922 beaucoup se tournèrent vers le fascisme. Nous avons utilisé quelques passages de *Il grido dell'aquila* (Mario Volpe, 1923), premier film de propagande, qui documente les grèves et l'avènement du pouvoir fasciste. Il a été financé par le parti et fut projeté pour le premier anniversaire de la Marche sur Rome.

T : Qu'en est-il de la place des documentaires dans le cinéma muet ?

C. G. et O. B. : En 1905, arrive le premier film de fiction *La Prise de Rome* (Filoteo Alberini), produit par une société de production italienne qui met en scène l'histoire de l'unité italienne du Risorgimento. Avant Leopoldo Fregoli², il y avait des films que l'on appelle les *dal vero*, les « vues documentaires », qui proposaient de montrer des fragments du pays. Les dix premières années du cinéma italien, depuis 1896, ne sont quasiment que des documentaires. Nous ouvrons notre film sur une prise de vue réelle d'un train qui déraile. Dans

² Acteur et artiste italien, ventriloque et musicien, réputé pour ses changements de costumes, un transformiste qui

ces images les opérateurs ne filment pas forcément ce dont ils pourraient avoir honte, ils filment le pays qui se modernise. On ne voit pas de dénonciation dans ces *dal vero*, mais simplement des observations du monde – notamment rural – des images immémoriales, atemporelles.

T : Y a-t-il eu des documentaristes comme Vertov en Italie ?

C. G. et O. B. : Non, Vertov fait des films de propagande, avec une conscience politique très forte. Sa caméra est moins innocente que celle des Italiens. Les Italiens, eux, font de la propagande touristique, avec une grande valorisation du pays, dans ses machines, sa campagne, ses ruines romaines, ses plages où l'on y aperçoit des enfants qui travaillent. Aujourd'hui nous pourrions critiquer ce travail des enfants, mais à l'époque cela était valorisé comme une belle et ancienne tradition. Notre regard en tant que cinéastes peut amener effectivement une dimension politique. Par exemple, nous avons montré la misère sociale des paysans qui vivent dans les marais pontins. L'opérateur qui filme ce long panoramique n'a sans doute pas ce regard politique, même si

a été jusqu'à interpréter cent rôles costumés dans le même spectacle.

l'on voit des conditions d'extrême pauvreté. Ces images sont très belles d'ailleurs. On pense à Pasolini qui a valorisé tout un passé italien détruit par le fascisme. À la fin de notre film, on voit l'assainissement des marais pontins par les fascistes. Tout est entièrement brûlé. Ce feu signifie une volonté d'aller vers la modernité pour se débarrasser d'un passé de misère. On fait dialoguer cette image documentaire tournée par L'Istituto Luce fondé par Mussolini avec le film *Sole* de Blasetti. Ce film épouse une certaine iconographie de l'avant-garde soviétique. Dans les cadrages, la manière de filmer le peuple, il met en valeur la puissance de l'ouvrier sans que ce soit misérabiliste. Pourtant Blasetti affirme « nous étions jeunes, nous étions fascistes ».

Pour résumer, c'est dans les vues documentaires que nous pouvons sentir la misère sociale rurale que les grandes fictions s'évertuaient à mettre de côté. Mais nous avons aussi les *dal vero* dans les usines, et comme le montre notre film, il y avait une forte présence des contremaîtres. Dans nos premières versions de montage nous avons gardé toute une série d'images montrant la pression du contremaître, même si encore une fois ça n'était pas frontalement une

dénonciation. Mais ce qui nous a sidéré, autant du côté rural que dans les usines, c'est la place du travail des enfants. Nous avons accentué le regard dénonciateur notamment avec le travail sonore, par exemple avec les compositions musicales du futuriste Luigi Russolo superposées aux images du travail à la chaîne qui s'accélère.

Les autres films documentaires que l'on a retrouvés sont les films tournés par des scientifiques. Ces films montrent les dysfonctionnements, les pathologies physiques et psychologiques, les répercussions de la misère sociale : déformations physiques dues au travail, traumatismes de la guerre, etc. Les médecins filmaient seulement pour documenter des maladies, mais dans notre travail de montage, avec notre regard politique, nous amenons ces images ailleurs.

Nous voyons peu de misère sociale dans les films de fiction car ils mettent en scène majoritairement des événements historiques ou des mélodrames bourgeois. Il faut savoir que ces films sont réalisés par des gens qui viennent de ces milieux-là. Les réalisateurs sont des grands bourgeois, les producteurs sont des comtes, ils tournent des films qui se

passent dans des milieux qu'ils connaissent : les salons, les bals, à Paris, etc.

Dans ces films, il y a l'idée qu'une déchéance sociale attend le héros s'il s'écarte des normes, fait un faux pas. Et c'est surtout le cas pour les personnages féminins. Souvent, elles sombrent dans la misère car elles ont décidé de prendre en main leur destin, de s'émanciper, de ne plus être dépendantes d'un mari, de ne plus être assignées uniquement au rôle de mère. Finalement, même si ces films ne représentent pas le milieu ouvrier ou agricole, la présence de la misère est quand même là dans chaque récit. Il y a une constance de la misère notamment dans les personnages féminins jouant les modèles de peintres ou de sculpteurs. Et l'on remarque qu'il y a des passions qui se nouent entre des personnes de milieux sociaux différents (ex: une comtesse tombant amoureuse d'un révolutionnaire soviétique dans *Tigre Reale* de Giovanni Pastrone, 1916). Ces histoires d'amour finissent souvent tragiquement, il y a comme un électrochoc entre les deux amants, une impossibilité due à leur différence de classe. Celle-ci entraîne folie, suicide, prostitution, maladie, pauvreté. Les personnages ne circulent pas d'un milieu à l'autre, hormis

quelques récits où certains connaissent une ascension sociale.

T : Est-ce que Maciste, joué par Bartolomeo Pagano, serait ce genre de personnage qui, au fil des films, connaît une ascension sociale ?

C. G. et O. B. : C'est effectivement notre lecture. Maciste est un personnage particulier, le premier à apparaître de manière récurrente. Sa fonction sociale est d'être acteur de cinéma, ce qui lui permet, au fil des rôles, d'adosser différents types sociaux. Il peut être un soldat de la guerre de 1914, empereur ou simple campagnard. Il est l'archétype du personnage qui change de classe sociale. Pour cela, il se travestit, se déguise. La plupart des films avec Maciste sont tournés par des réalisateurs différents, le personnage s'adapte donc au point de vue de chacun d'entre eux. C'est pour cela qu'on a à la fois des Maciste anti-révolutionnaires et des Maciste populaires. Bartolomeo Pagano était docker au port de Gênes lorsqu'il s'est fait repérer par Giovanni Pastrone. On pourrait voir en lui des ressemblances avec Mussolini – qui voudra d'ailleurs ressembler à Maciste – mais l'acteur ne s'affichera jamais avec des fascistes. Au moment du parlant, Pagano arrête le cinéma, il

disparaît des écrans, et même des radars fascistes. Il a fait profil bas, ce qui a éveillé des soupçons.

Dans notre film, nous faisons le parallèle entre Maciste et Mussolini car c'était une vision de l'époque, véhiculée par les fictions de ces années-là. On ne peut pas voir *Maciste imperatore* sans penser au dictateur. Nous avons été assez influencé par le livre de Siegfried Kracauer *De Caligari à Hitler* (1947), qui nous montre comment déjà, dans le cinéma muet allemand, des traces inconscientes de nazisme apparaissent, avant même son avènement. Le cinéma de cette

époque précise ce qui se joue dans la société, dans les mentalités. Walter Benjamin a écrit dans ces années-là un texte, en réponse à Pirandello, où il montre que le cinéma muet met en lumière à la fois l'image du dictateur et celle de la star de cinéma. Il faut aussi noter que le personnage de Maciste a été écrit par d'Annunzio, qui a collaboré plus tard avec le fascisme. Malgré le fait que Bartolomeo Pagano n'ai pas été fasciste, le personnage de Maciste est rattrapé par l'Histoire. Mais l'objet de notre film est de voir comment les choses naissent, comment le cinéma annonce les évènements à venir.

La bourgeoisie face au monde ou l'autocritique

A propos de Stromboli et Voyage en Italie de Roberto Rossellini (1950 et 1954)

Par Aliosha Costes

« *Le cinéma ? disait Rossellini, quelle fonction peut-il avoir ? Celle de mettre les hommes en face des choses, des réalités telles qu'elles sont.* »¹

Tout débute comme dans un film d'amour hollywoodien. Elle est subjuguée dans l'ombre par lui ; lui ne la connaît pas. Néanmoins, de l'ombre, elle en subit peu ; elle est l'actrice la plus en vogue de l'époque, toutes les lumières s'acharnent sur elle. Pour lui, elle est d'un autre monde, d'un autre continent, d'un autre cinéma. Et pourtant pour lui, fervente, elle écrira une lettre :

« Si vous avez besoin d'une actrice suédoise qui parle très bien anglais, qui n'a pas oublié son allemand, qui n'est pas très compréhensible en français et qui ne connaît que deux mots en italien, *ti amo*,

je suis prête à venir et à faire un film avec vous. »

Alors certes, tout ça fût maintes et maintes fois décrit, relayé, recopié jusqu'à en sans nul doute distordre les faits de leur réalité. Mais ici sous cette lettre nous n'y pouvons rien, nous sommes bien sous les paillettes, sous les feux des projecteurs, ces spectacles fanatiques ; nous sommes sous Hollywood, le réel n'aura pas le passe-droit du fantasme. Dès lors, des storytelling comme tel, de toute évidence il y en beaucoup – mais pas partout, et encore moins au cœur du néo-réalisme italien.

Pourtant il s'agit bel et bien de la lettre écrite par Ingrid Bergman à destination de Roberto Rossellini. Surprenant, n'est-ce pas ? Qu'est-ce que ces deux mondes pouvaient-ils bien avoir en commun ? Pourquoi se sont-ils rapprochés ?

¹ *Le cinéma révélé* – Roberto Rossellini, Cahiers du cinéma, Paris, 1984

Alors oui l'histoire est belle, clinquante – on en aurait des larmes aux yeux – mais hors des commandes pour les pigistes de Paris Match, hors des anecdotes pour les cinéphiles des Pathé du coin, quelle portée artistique a-t-elle bien pu fournir au cinéma des années 50 ?

Il y avait Hollywood et il y avait le reste. Il y avait les films.

Il y avait Bergman et il y avait Rossellini. Au croisement de ces deux-là, il y en a eu 5.

Il y en a eu 5, dont *Stromboli* et *Voyage en Italie* : 2 des plus importants.

Deux personnages pour Bergman : deux bourgeoises. Ces dernières, à dessein d'une confrontation à la réalité sociale de l'Italie profonde, se retrouvent en terrain étranger, isolées et délaissées de leur confort d'ailleurs, de leur confort anglophone et mondain. Les deux films sont deux films sur cette solitude, deux films terriblement acerbes envers cette même bourgeoisie dérisoire et déconnectée.

Dans *Stromboli*, Karen (l'héroïne que joue donc Bergman) se retrouve sur l'île sans aucun repère, sans aucune contenance, et dès lors sa solitude bourgeoise d'antan est émise, par ces longs plans d'elle seule, comme un symbole, un symbole d'égarement. Perdue, anxieuse,

elle doute de son choix d'être venue se marier ici-même, loin de ce que son confort passé pouvait lui offrir. Sa bourgeoisie est touchée au cœur ; les battements en soliste.

Dans *Voyage en Italie*, au contraire, la solitude bourgeoise est dédoublée, elle est partagée avec le mari : Alexander (Georges Sanders). Pour autant, Katherine Joyce (la seconde bourgeoise jouée par Bergman), la femme d'Alexander, ne s'en trouve pas moins isolée. Elle s'échappe de ce dernier et s'éloigne des raisons de sa venue, s'exilant dans les recoins de Naples et de ses alentours. Les raisons de sa venue, d'évidence, sont elles-mêmes bourgeoises. En effet, ce voyage est celui d'un héritage ; d'un héritage d'une villa méditerranéenne. Vicariante, cette situation dissimule les tourments internes du couple : une impossibilité de communication – faite de non-dits, de doutes et de tristesses ; ils représentent à merveille le paroxysme de la bourgeoisie : la surface, le paraître.

Alors voilà, c'est clair, Rossellini ne sera pas tendre avec sa classe sociale. Il ne sera ni tendre avec son double (qu'Alexander pourrait être) ni tendre avec sa femme (au propre comme au figuré). Et pour preuve de sa causticité nous pouvons noter cette scène

moqueuse, dans l'ouverture du *Voyage en Italie*, où le personnage de Katherine partage sa crainte de la malaria à la vue d'une tache de sang sur le pare-brise de leur belle voiture. En écrivant ce trait d'hypocondrie, Rossellini se gausse de la (sa ?) pathophobie citadine et bourgeoise en la tournant au ridicule, au pathétique. Ce ne sera que le début d'une critique mordante, piquante.

Cette bourgeoisie des deux films, confrontée aux terres italiennes, se retrouve donc perdue, désertée. Après la longue solitude sur l'île, Karen, à la fin du film, monte dans les hauteurs de Stromboli. Cette fin semble figurer une sorte de sacrifice, un sacrifice de son moi (de son égocentrisme bourgeois). Comprendant qu'indirectement la cruauté des villageois se trouve le fruit logique d'une précarité profonde, perdant donc foi en l'humanité, dévastée, elle entame une longue errance de rédemption (suicidaire ?). La conclusion de *Stromboli* matérialise donc ici un premier rapport critique de Rossellini envers sa propre classe sociale. Son personnage, Karen, se révolte contre la seule forme d'autorité qu'elle peut – au creux de son monde isolé – percevoir : Dieu. Cette révolte envers le Très-Haut paraît

être une métaphore des structures hiérarchiques dont Rossellini, ayant réalisé *Viva l'Italia*, ne dissimule pas ses envies de reconfiguration. Cette révolte sonne comme un souhait de révolution, un premier pas d'introspection de classe.

Par ailleurs, dans *Voyage en Italie* la chose est traitée autrement. La vie de Naples se dévoile sous les yeux de Bergman. On y découvre, avec elle, sa population modeste, ses gens ordinaires et souvent précaires. L'actrice hollywoodienne est doublement confrontée à la réalité de l'Italie d'après-guerre : en tant que personnage (Katherine) et en tant que star ayant souhaité (par la fameuse lettre) se joindre à l'Italie misérable de Rossellini. Les tourments des privilégiés, ces angoisses bourgeoises, se retrouvent donc relativisés : les soucis conjugaux des nantis ne sont rien à côté des soucis matériels des classes basses. Nos excuses pour vos toquades.

« *Nous sommes comme des étrangers* »²

Rossellini et Bergman, voilà deux mondes radicalement distincts, des antithèses esthétiques et politiques. Le néo-réalisme

² Citation de *Voyage en Italie*

d'une part, Hollywood de l'autre. Et tandis que l'un s'use à la justesse d'une certaine captation de la réalité, l'autre s'évertue à un puissant et spectaculaire *soft power*.

C'est dans *Voyage en Italie* que ce choc artistique va s'aplatir, comme dans un mur, sur l'écran de cinéma. Dans le système esthétique que propose le néo-réalisme italien, l'actrice américaine (en tant qu'idée) et son orgueil systémique se retrouvent mis à nu dans un dispositif épuré d'artifices. Nul sur-jeu pouvant s'intercaler, aucun effet ne pourra substituer en performances la réalité des corps. Bergman est encore isolée sans rien pouvoir changer, sans nul pouvoir de subterfuge. Elle se retrouve à vagabonder aux milieux d'acteurs et d'actrices qui n'ont pas son statut de star professionnelle. Elle se retrouve à errer dans les rues napolitaines et à croiser les regards des passants réels, ouvrant sa vue (par plusieurs cadrages subjectifs lors des trajets en voiture) à la réalité qui, n'en déplaise à l'industrie, n'a ni fond vert ni déplacements organisés des figurants. Ingrid Bergman (toujours et encore en bourgeoise) se retrouve à jamais éloignée du vivant.

Dans *Stromboli* cette même distance se matérialise par l'entremêlement de certains

codes culturels explicites au sein du découpage de Rossellini. Lors de la célèbre scène de pêche au thon, les siciliens sont tous regroupés dans un même cadre, jamais l'un d'eux n'apparaît sans compères. Parallèlement, Bergman, elle, observatrice captivée, se montre bien seule au creux d'un plan rapproché qui aurait très bien pu être américain. Elle ne peut pas s'unir aux pêcheurs, elle n'est pas de leur monde. Son œil ébahi est celui d'une simple spectatrice. Elle ne connaît la pêche au thon qu'à travers l'écran de cinéma, la reproduction artistique. Elle ne l'a jamais vécu dans ses tripes. Dès lors, l'actrice n'est plus celle qui agit, mais bien celle qui regarde (ou qui devrait regarder). La métamorphose est puissante : symbole d'une nouvelle esthétique.

Comment donc ne pas voir une sorte d'autocritique dans tout ça ? Comment imaginer une seule seconde que Rossellini puisse capter ces différents éléments sans jamais les conscientiser comme tels ? De toute évidence, par le changement d'optique qu'opère le néo-réalisme, Rossellini – croyant manifeste – tire bien plus vers la rédemption que vers l'élévation. L'autocritique semble avoir une part au moins tout autant importante que celle, moult fois théorisée, du spirituel au

sens large. Et le refus, intrinsèque au néo-réalisme, d'effets et de dissimulations semble faire confession sous-jacente de cela. Ce champ esthétique est avant tout un champ ouvert aux corps sociaux.

Dans *Voyage en Italie* la bifurcation esthétique passe tout d'abord par la langue : qu'est-ce que deux anglophones peuvent-ils bien devenir dans un pays étranger ? La culture, les coutumes, et donc le langage, leurs sont occultes. Dans ces conditions, la démarche filmique semble, avant tout, d'observer cela de l'extérieur sans en tirer de conclusions hâtives. Pour autant, nous pouvons constater que le couple bourgeois ne s'acclimate pas, qu'il ne se sent pas à son aise. La séquence finale, dans la foule, est l'explicitation d'un besoin de se retrouver ; la représentation que, quels que soient nos tourments, nous ne pouvons être rassurés que par ce qui nous ressemble. Dans l'ailleurs, nous sommes tous fichus. Aussi Rossellini n'enferme jamais le sens de son œuvre et, malgré tout, il ne nous empêche jamais d'y voir ce que nous souhaitons y voir. La place est ouverte, les interprétations multiples.

Le catholicisme de Rossellini n'est pas à dénier. Il semble se constituer comme l'un des

déterminismes phares de son autocritique. Une sorte de quête vers le pardon.

Dans la séquence finale de *Stromboli*, brutalisée par la réalité, le personnage joué par Bergman semble trouver, du dedans, sa libération. Plus Karen grimpe sur le volcan et plus elle apaise son for intérieur. Plus elle monte, plus elle descend. Nous pouvons dire que dans cette ascension descendante, à la suite de sa fuite et dans un mouvement progressif mais non vertical, elle passe pas à pas de l'orgueil à l'humilité. Sa fuite est sa rédemption. Elle est son salut.

Alors, par l'abandon de leur identité sociale et dans la trouvaille de leur identité profonde, Katherine et Karen, à l'issue du *Voyage en Italie* et à la hauteur de *Stromboli*, toutes deux accostent la conversion. Il y a un signe, quelque chose qui s'est produit. Ces deux films indiquent qu'un état nouveau, postérieur, a eu lieu. Une libération ? Une élévation ? Nous pencherons plutôt pour un aveu. Une autocritique.

Dans le film de Rossellini *La Peur* (où joue encore Bergman) un mari observe de loin les actes infidèles de sa femme. Il joue de sa distance et l'utilise à des fins personnelles,

malsaines. En parallèle, la femme va se confronter à nombreux chantages d'un tierce personnage. Elle s'en trouvera tourmentée, voire dévastée, pour que finalement nous comprenons que toute cette situation fut mise en scène par le mari qui ne cherchait qu'une seule chose : l'aveu de sa femme.

Alors, au-delà du rapport conjugal où la propriété relationnelle est reine et dont Rossellini fait la confession, nous pouvons y percevoir l'importance que le cinéaste place dans ces besoins d'aveux. La libération que ressent l'héroïne lors de l'un de ceux-là est une libération d'un épouvantable poids. Or, il semble que ce soit avant tout l'avis du cinéaste que de l'actrice qui se dévoile ici. En effet,

Rossellini exorcise ses propres rapports de culpabilité. Il expulse ses hontes, ses questionnements, assainissant son rapport au monde tout en chassant ses fardeaux intérieurs. C'est la même chose qui se trame. Voilà donc à quoi aura servi la rencontre entre Rossellini et Bergman, entre Rossellini et Hollywood, Rossellini et l'ailleurs.

Il ne faudrait jamais oublier que le dernier film de Rossellini – *Le Messie* – raconte le chemin du Christ. Mais il faudrait encore moins oublier que celui qu'il allait tourner (et qu'il avait déjà écrit) avant que la mort ne l'en empêche, miséricorde, aurait raconté – sacré aussi – le chemin du Marx.

Âmes et corps

Par Aliosha Costes

A propos de quelques courts-métrages de Vittorio de Seta

Le temps de l'espadon (1954)

Doux chants aux bruits de mer et siestes ensoleillées, hommes, femmes et enfants fainéantent, songent et vaquent à quelques occupations passagères ; haut-perché, le guetteur aussi patiente. Puis, tout à coup, d'un saut le cri, l'émergence puis le mouvement, le rythme. Les rames cadencent le montage, elles précipitent le mécanisme et le geste s'organise, battant l'eau comme la proie convoitée. Arrivé à bonne distance, l'on vise comme l'on cadre ; il faut trouver le bon angle, l'instant propice. Puis on lance, et si touché il y a, alors on souffle, on se désarme. Il ne manque plus qu'à haler la bête, rembobinant la corde comme une pellicule, pour ensuite retrouver le calme et s'apaiser sous le bruit des vagues. Le soleil couchant, les chants reprennent, festifs, joyeux, et les corps dansent, se trémoussent, frétilent comme des poissons ; plus tard le cycle reprendra, tout le monde regagnera son poste, sa mission, à commencer par le cinéaste qui, comme le pêcheur, part à la chasse aux surgissements.

Îles de feu (1955)

D'où vient la lumière ? Qui peut prétendre éclairer le monde ?

Un grondement sourd perdure au-dessus de l'île, il faut ramener à terre les derniers bateaux. Le vent se lève, le Très-Haut se réveille, agitant le bercail comme la mer et les chèvres, paniquées, font tinter les cloches, l'écho des éclats de vagues. Puis la nuit tombe, les portes se ferment, se referment, et l'on chante comme l'on prierait, sentant l'odeur de soufre s'approcher par éclatements et coulées. Les regards inquiets, anxieux, endurent l'instant. Dehors, sous couleur d'apocalypse, l'éruption jaillit, la lave sort et circule, illuminant l'île de ses reflets étincelants. Seule la caméra saura l'attraper, la calmer en la capturant, l'agrafer d'un montage. Elle sera la seule à pouvoir cloisonner dans le cadre le danger, la seule à pouvoir démystifier le Tout-Puissant en l'enfermant ou en l'éclaircissant. Après ça, qui pourra donc prétendre éclairer le monde, sinon l'artiste ?

Soufrière (1955)

Ils descendent sous terre, s'enfonçant là où le soleil ne passe plus, là où les résonances des voix semblent celles des enfers. Quelques bras, quelques visages usés, tentent d'extraire, dans ces ténèbres, les entrailles de la terre. Ça grince, ça retentit, ça heurte les tympans. Dehors la vie est bien différente. bercée par la mélodie des grillons, les villageois clament, travaillant apaisés sous les lueurs du jour.

Mais une fois que l'on retourne à l'ombre des sols opaques, le doux chant des perceuses remplace les cris poètes, les strictes roches en plafond remplacent les nuages immaculés, et les visages noircis du dessous remplacent ceux tannés du dessus. La furie de ce gouffre regorge de dangers ; à chaque bruit anormal, les corps se figent, s'immobilisent, craignant une chute – ils redoutent l'accident.

En marge de la vie et sous les roches, sans nul doute, il faut être soi-même roc si l'on veut survivre au travail.

Pâques en Sicile (1955)

C'est la fête, les costumes sont de sortie. Il y a la foule, le public, ces spectateurs de tradition

; et il y a la religion, le Christ et sa croix, le spectacle et ses décors. Les Dieux sont là, ils tonnent par le biais du ciel, mais – rien ne l'empêchera – la représentation ne s'arrête pas, le monde attentif se trouvera captivé. Le ciel est bleu, les enfants rient. Sous les piétés omniprésentes, ça court, ça bouge, au rythme crescendo de la musique et du montage. Puis les cloches de l'église sonnent. La religion reprend ses droits. La Sicile est une terre de croyants : les représentations sont les fois, tandis que le cinéma, lui, sacre leur joie.

Bateaux de pêche (1958)

Toujours surplombés par les mouettes criardes, les pêcheurs sillonnent la Méditerranée. Le bateau rythme la cadence, accouplé aux vagues comme d'inséparables corps chantants. Dans les cageots la pêche semble bonne ; sous le soleil, la machine tangué, les filets défilent, le cinéaste s'envoie en mer. Comme dans *Le temps de l'espadaon*, De Seta assimile la trouvaille de poissons à la trouvaille d'images, il faut les saisir sans jamais se précipiter. Elles viennent toujours à l'instant propice, il faudra simplement être patient.

Quand la mer s'acharne, et les soupirs fuyants, la machine est bousculée. Une sorte de spectacle se trouve sous les yeux des pêcheurs, ils laissent leur travail et se tentent à gérer la situation sans dommages. La caméra est embarquée jusqu'à l'apparition de l'arc-en-ciel, signe du surgissement de beauté qu'elle attendait tant. Contemplons-le avec apaisement, l'île de Lampedusa n'est pas loin. Puis la nuit tombe.

Un jour en Barbagie (1958)

Derrière les bergers, cachées par les hauteurs du hameau, dissimulées par les quatre murs de la maison et ceux des montagnes, les femmes travaillent aussi. De Seta à l'œil juste, l'action n'est pas que l'apanage des hommes. La vérité est aussi à l'arrière, dans le calme (mais rude) travail domestique. Elles enchaînent lessives, récoltes, cuisines, sans jamais un arrêt. Les enfants, eux, crient, jouent, courent, ils s'exposent sous les tableaux magnifiques qu'offrent les paysages sardes et les lumières tombantes en fin de journée. La famille sera bientôt complète, tout comme l'œuvre de De Seta.

Les oubliés (1959)

Leurs corps sont usés, fatigués, disparus, dissimulés, tandis qu'ailleurs – sur la pellicule comme une trace, une preuve – leurs âmes survivent, demeurent, s'immortalisent. L'Italie profonde, rurale, est verdoyante et chaleureuse. De Seta énumère les vies d'ici, les enregistrant en évitant qu'elles ne soient un jour oubliées. En témoin, comme un guetteur des invisibles, hors des artifices et des effets, il fixe ses cadres et calque son montage sur les actions. Il ne craint pas la douce extase, bien au contraire, il la chérit.

À la mer comme à la montagne, les corps et les décors s'assemblent en un grand bloc compact qui pourrait bien être l'art de De Seta. Un grand bloc fait d'une Italie précaire, et de travailleurs, de travailleuses, en marge de la société. Un grand bloc fait de mouvements et de statufications, de déplacements et de villages égarés. Que pourrait donc être le Cinéma, sinon la captation de ces panoramas et de ces instants ? Que pourrait-il être, sinon la révélation, le point central, l'ancrage de toutes ces vies dans la réalité ? Figées pour l'éternité.

NOTULES

Le Cri, Michelangelo Antonioni (1957)

Par Aliosha Costes

Chez les bourgeois, les maris frappent leur femme en privé. Ils se dissimulent, cachés derrière les murs de leurs belles maisons. Chez les prolos en revanche, les murs s'effritent, ils sont faits de légères fissures comme des judas. Dès lors les gifles se donnent dans la rue, aux yeux de tous.

Sous un noir et blanc triste et aux prémices d'un style Antonionesque, le destin d'Aldo est conté. Il est lié à celui d'Irma, fraîchement veuve, et à une tour, une très haute tour qui surplombe la ville plate de Pô et ses usines brumeuses.

Solitude, désespoir, isolement, chagrin, la vie d'Aldo n'a pas plus d'ensoleillement que sa classe sociale. Il doit accepter une rupture, s'occuper seul de sa jeune fille et tenter de survivre sous des fins de mois difficiles. Lorsque Irma lui annonce aimer un autre, la lente et pénible chute commence. Se tentant à

chercher du réconfort, il en perd son intégrité ; se tentant à sauver sa dignité, il en perd sa contenance ; toutes ses tentatives ne sont qu'échecs, fiascos et dangers ambiants pour les femmes qui l'entourent.

Il n'a plus rien, alors il erre ; il est bien le personnage d'un film d'Antonioni. Les paysages moroses le cadrent, ils ajoutent de la grisaille à son brouillard ; le voisinage le guette, le juge, ils rajoutent de la lourdeur à sa pesanteur pénible ; il est définitivement bien dans un film d'Antonioni.

« Tu cherches toujours du travail ? Ou quelque chose d'autre ? »

Lorsque le film débute, Aldo comprend, du haut de l'unique tour, que sa vie ne sera plus joyeuse. Lorsque le film débute, il comprend depuis sa hauteur culminante que la misère prolétarienne n'a pas de joie ; qu'elle est de plomb, écrasante de toutes parts. Lorsque le film se déroule, les espoirs disparaissent un à un.

Le Cri se montre donc comme un long vagabondage vers la mort, une chute assurée, et nous pourrions même dire que cela était écrit d'avance, déterminé, et que les vrais fautifs sont encore plus haut que la tour de Pô, bien plus haut. Cependant Aldo ne tombera pas d'aussi haut, et pourtant sa mort l'attendra tout de même en bas.

Ce film est un double cri symbolique. D'une part celui d'Aldo et d'Antonioni ; un cri de rage. Mais aussi – surtout – un cri réel, un cri de peur, celui d'Irma. Celui de cette femme qui, étant dans ce film comme dans ce texte au second plan, subit les coups des hommes sans jamais être entendue.

Sacco et Vanzetti, Giuliano Montaldo **(1971)**

Par Sarah Yaacoub

Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti : si ces deux noms résonnent encore aujourd'hui, cela est en partie grâce au film éponyme de Giuliano Montaldo, sorti en 1971. S'il a depuis sa sortie été éclipsé par le succès de sa célèbre BO signée Ennio Morricone et chantée par Joan Baez, ce petit classique du cinéma italien engagé mérite bien un reVISIONNAGE.

Film «rouge» s'il-en-est, *Sacco et Vanzetti* s'inscrit parfaitement dans le contexte de l'Italie des années de plomb et intervient un an à peine après la formation à Milan des Brigades Rouges, le 20 octobre 1970. Toutefois, il n'est pas ici question de lutte armée, mais du fameux procès politique aux États-Unis de deux immigrés italiens anarchistes, qui a duré sept ans (de 1920 à 1927) et les a condamnés à la chaise électrique, pour leurs idées et pour aucune autre raison. Le contexte politique du Massachusetts conservateur des années 1920 – et la mort trouble du militant anarchiste Andrea Salsedo à New York cette même année

– résonne tristement avec l'Italie des années 1970, la répression des groupes anarchistes suite à la Piazza Fontana et la défenestration par les autorités de Giuseppe Pinelli le 12 décembre 1969¹. L'acharnement des hautes sphères de pouvoir contre la « menace rouge » (communistes, anarchistes et syndicats ouvriers) n'est pas non plus sans rappeler des problématiques contemporaines.

L'entrée en matière du film est rugueuse : sa séquence générique en noir et blanc montre une descente de police arbitraire, ou plutôt une rafle, dans un camp de travailleurs italiens. La balade élégiaque de Morricone/Baez ne contraste que mieux avec le montage saccadé, angoissant, de ces fausses images d'archives qui évoquent sans détour l'imagerie nazie – sauf que l'on est ici aux États-Unis. Cette scène servira de fondation à la suite du récit, à savoir l'arrestation imminente du cordonnier Sacco et du poissonnier Vanzetti, pour le meurtre de deux employés d'une fabrique à chaussures qu'ils n'ont pas commis. Pris au piège de l'infamante machine judiciaire américaine, ils s'enfonceront dans une spirale sans issue.

Giuliano Montaldo a réussi à éviter le piège du film militant et démonstratif, en s'emparant plutôt de la fiction pour raconter une histoire universelle, par une mise en scène simple et limpide. *Sacco et Vanzetti* doit également beaucoup à l'interprétation des deux acteurs de ces personnages complémentaires. Gian Maria Volonté prête sa force vive à Sacco et Riccardo Cucciolla sa sensibilité à Vanzetti – Cucciolla remportera le prix d'interprétation à Cannes en 1971 pour sa composition tout en finesse. Quant à Volonté, son monologue lors du verdict final de 1927 est saisissant de justesse, si bien qu'un figurant policier derrière lui peine à contenir son émotion : « *On me persécute parce que je suis anarchiste et fier de l'être, parce que je suis italien et fier de l'être.* »

Parce qu'il est autant un film de procès qu'une ode libertaire, *Sacco et Vanzetti* continue de faire écho et porte un message sans frontières : celui de la tolérance et de la fraternité envers tout, contre l'oppression et l'injustice. Il est donc l'heure de redécouvrir l'un des films emblématiques de cette décennie rouge, l'étendard de la jeunesse révoltée des années 1970. Pour Nicola Sacco et Bartolomeo

¹ « Triomphe de l'agonie », sur l'édition DVD de Carlotta

Vanzetti, pour Riccardo Cucciolla et Gian Maria Volonté, et pour Ennio Morricone et Joan Baez, dont le refrain final repris en chœur résonne pour l'éternité : «*Here's to you, Nicola and Bart...*»

Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon, Elio Petri (1970)

Par Raphaël Bonneau

Aux côtés de La classe ouvrière va au paradis (1971) et La propriété, c'est plus le vol (1973) – dite la « Trilogie des névroses » – Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon fait état de l'abus de pouvoir d'un commissaire-tueur dans une Italie des années 1970 fragmentée, enlisée dans les luttes étudiantes et ouvrières.

Un meurtre commis par un haut commissaire... voilà une enquête éminemment politique ! Le scénario est remarquablement bien pensé : s'inviter au cœur des services de police italiens, rendre compte de l'invulnérabilité et de l'inculpabilité de ses dirigeants, peindre le portrait d'un homme aliéné par la soif d'un pouvoir traditionnel et violent fondé sur la répression, quitte à porter le discrédit sur le reste... «Un criminel pour diriger la répression» dira Antonio Pace, l'étudiant en lutte mis sur écoute depuis mai 68, seul personnage à avoir soupçonné ce cadre de la Sécurité publique du meurtre d'Augusta Terzi.

Si l'*Enquête* perd un peu de sa superbe et s'étiole dans divers sujets politiques de l'époque, éparpillant ici et là des moments clés de la politique italienne, il n'en reste pas moins que le travail de la superposition et d'agencement des plans – notamment cette superbe scène d'introduction qui épie en zoom, traveling, cadrages larges et serrés le meurtrier – contribue parfaitement à traquer le commissaire-tueur dans ses faits et gestes. La caméra le suit de près, à l'extérieur, un œil scrutateur, observateur, dirigé vers celui qui, au contraire, rêve de contrôle et d'observation.

Pourtant, un sentiment mitigé règne au sortir de cette *Enquête* : d'un côté le film déploie bien les travers d'un système policier réactionnaire, dont ses dirigeants ne croient qu'en la protection des politiques en place, engagés pour la répression et la montée du communisme. De l'autre, et même si la relation entre Augusta et le commissaire était pourtant bien tissée avec les différents *flash-back*, il en résulte un film éprouvant, nerveux, toujours en faux rythme. La scène de meurtre aux prémises du film est captivante, le discours sur la répression bourdonne encore dans nos têtes, mais impossible de se satisfaire de moments brillants ici et là. L'*Enquête* n'a pas donné autant à voir qu'à entendre : le faux rythme ambiant s'oppose, il est vrai, aux tons

majeurs et mineurs donnés par les délicieuses mélodies d'Ennio Morricone !

Le Jardin des Finzi-Contini, Vittorio de Sica (1970)

Par Léo Barozet

*E*n 1938 à Ferrare, l'aristocratie juive fait le choix délibéré de ne pas trop s'inquiéter des nouvelles lois excluantes du régime fasciste, en tout cas dans un premier temps. Quand bien même le club de tennis de la ville est désormais interdit aux Juifs, la riche famille Finzi-Contini a décidé de mettre à disposition son grand domaine ainsi que son court aux jeunes Juifs de la ville. Dans *le jardin des Finzi-Contini*, on se retrouve entre amis, le soleil brille, la nature y est magnifique. Dans cette bulle, il est tentant de se croire hors du temps et certains embrassent l'illusion.

Mais plus le temps passe, et plus le contraste entre la bulle et son extérieur s'intensifie. Les jeunes s'en rendent bien compte, leurs parents moins. Le père de Giorgio, le narrateur, a même sa carte au parti et se réfugie dans le déni le plus total. Sans lui-même croire à ce qu'il raconte, il reprend la rhétorique antisémite à son compte pour fustiger les Finzi-Contini, et procède à une énumération délirante : certes, ils n'ont pas le droit au mariage mixte ou à l'école publique, mais après tout leur liberté fondamentale n'est

finalement pas si entravée... Il n'est pas le seul à se réfugier dans la croyance qu'une sympathie quelconque avec le parti fasciste l'épargnera, les Finzi-Contini eux-mêmes maintiennent un temps certains privilèges grâce aux pots-de-vin versés au parti.

Le film donnera évidemment tort à Giorgio et montrera aux Finzi-Contini que leur argent ne les protège de rien : expulsés peu à peu de tous lieux publics jusqu'à la rue elle-même où ils ont intérêt à faire profil bas, les jeunes se voient contraints de s'exiler pour pouvoir continuer leurs études. Ceux qui restent se réfugient toujours plus profondément dans la bulle qui finit par se fissurer. La rencontre avec un rescapé des camps de concentration nazis crée une rupture dans la naïveté volontairement auto-entretenu de certains personnages : ce pire qu'ils ont du mal à se figurer est désormais affreusement tangible.

D'après le roman de Giorgio Bassani, Vittorio de Sica analyse la banalisation et la légalisation progressive de l'antisémitisme dans l'Italie fasciste via un prisme fascinant : celui de l'incapacité de la bourgeoisie à se considérer comme concernée par les malheurs du monde, y compris lorsque le génocide qui se prépare sous leurs yeux les vise en particulier.

La classe ouvrière va au paradis, Elio Petri (1971)

Par Juliette Bresset

*L*e cinéma révolutionnaire au détriment de l'individu. Syndicalisme, folie et productivisme.

Elio Petri évoque la folie comme maladie du travail à travers une œuvre sociale d'une modernité tristement accablante, d'un fatalisme glaçant.

Lulù, ouvrier aliéné et individualiste, se trouve confronté à ses propres limites lorsque son corps se brise face au travail déshumanisant. Lui qui a tout donné pour son usine en même temps que pour sa famille se voit mutilé par la machine qui semblait être devenue la continuité de son bras.

Lulù ne se heurte pas à la réalité, il baigne dedans depuis toujours, il est l'ouvrier modèle, le serviteur volontaire et mutique du patronat. Ses employeurs le conduisent à devenir l'ennemi de ses camarades en lui réclamant un travail toujours plus effréné, le mettant en compétition avec les autres ouvriers, produisant toujours plus, pour de maigres

primes de fin de mois. Parfaite illustration de la lutte des classes où les prolétaires se dévorent entre eux pendant que les patrons se partagent les fruits de leur labeur. Les pauvres contre les pauvres, pour ainsi mieux faire oublier que le véritable ennemi n'a jamais touché à la machine, ni posé un pied dans l'usine.

La folie – la plus viscérale des maladies professionnelles – vient toucher Lulù ; elle s'immisce dans sa vie de famille et ronge son esprit. Ses gestes répétitifs d'ouvrier deviennent des tocs psychiatriques, rappelant les *Temps Modernes*, l'humour en moins.

L'ouvrier a pour seul ami un ancien employé interné en asile. Des deux, le patient semble être le plus sain d'esprit : enfin libéré de l'aliénation, il porte un regard bien plus objectif sur l'usine. L'asile semble être la seule retraite possible pour des individus détruits.

Quand le corps ne se brise plus, l'esprit se noie.

Petri élève *La classe ouvrière* au-dessus du simple film-fresque-sociale-manichéenne : il questionne deux formes de syndicalismes. Les socialistes mous d'une part, dont les actions modérées et lâches ne font que nourrir des

espoirs pour de bien faibles compensations, et les étudiants communistes de l'autre, dont les actions directes (courageuses mais suicidaires) tendent à oublier leurs privilèges bourgeois face à une force patronale écrasant les quelques ouvriers qui osent rejoindre le mouvement radical. Petri dénonce ici la bourgeoisie, son regard simpliste et binaire sur les luttes sociales. Il ne porte ici aucun message d'espoir, bien au contraire. Cynique, le film ne propose aucune solution face à un patronat impérialiste. Petri ne voit ici qu'une triste boucle, un dialogue à sens unique où le vainqueur sera toujours le même, un patronat sans visage qui ne daignera s'inquiéter des vaines vagues de protestations.

Alors que les ouvriers socialistes finissent par réintégrer Lulù à l'usine, l'employé – devenu une figure révolutionnaire – perd son manteau de vertu et enfile à nouveau ses chaînes. Le film se ferme comme il s'est ouvert : des ouvriers qui traînent des pieds, entourés de quelques étudiants communistes hurlant des slogans qui se fracassent, pathétiques, aux portes froides de l'usine.

La Classe Ouvrière va au Paradis, un *Midnight Express* prolétaire où la folie fourmille dans une usine aux allures de prison, un enfer dantesque.

L'argent de la vieille, Luigi Comencini
(1972)

Par Léo Barozet

Cette année, Peppino et Antonia vont toucher le gros lot, c'est certain. Comme toujours à cette période, ils reçoivent la visite de leur vieille « amie » américaine pour une partie de cartes. Ce n'est pas n'importe quelle amie : milliardaire retraitée, elle loge chaque année quelques jours à Rome dans sa résidence luxueuse de vacances, presque voisine de la mesure de bidonville de Peppino et Antonia. L'amitié sincère semblant transcender les classes, la vieille – jamais nommée – prend plaisir chaque année à disputer avec le couple des parties de *scopone scientifico*, célèbre jeu de cartes (et d'argent) italien. Dans sa grande générosité elle mise toujours beaucoup, offrant gracieusement une chance de sortir de la misère au couple. Comble de la bienveillance, elle leur fournit également la mise de départ d'un million de lires. Hélas, depuis des années, la vieille gagne toujours : mériter son argent n'est visiblement pas à la portée de tout le monde, et ces victoires systématiques montrent bien que la vieille ne doit sa fortune qu'à son esprit supérieur.

Oui, mais.

Oui, mais cette année, Peppino et Antonia vont toucher le gros lot, c'est certain. Leur amitié serait-elle intéressée ? Ces ingrats ne penseraient-ils donc qu'à l'argent pour régler quelques problèmes bassement matériels – au mépris de l'amitié et de la générosité de la vieille ? Quoi qu'il en soit, cette fois-ci, Peppino et surtout Antonia, entraînés toute l'année, jouent particulièrement bien pour des gueux et réussissent à multiplier follement leur mise de départ. Loin de toutes ces bassesses matérielles, la vieille se sent mal, mais les vampires miséreux semblent prêt à lui pomper son argent jusque sur son lit de mort. Elle n'échappera à son supplice qu'en accélérant la partie, insistant pour doubler les mises à chaque manche. Une fois de plus, elle prouvera sa supériorité en remportant toute la mise (et guérira miraculeusement). Qu'elle seule soit en capacité de doubler sa mise n'est évidemment pour rien dans sa victoire ! Dans les jeux d'argent, seule l'astuce compte et le capital de départ n'est, au mieux, qu'un petit coup de pouce pour (systématiquement) gagner.

Explorant ensuite une seconde variation sur ce même schéma narratif, le film de Comencini développe surtout une exploration acide des rapports entre ses personnages. Un constat : l'argent de la vieille pourrit presque tout (à l'exception des vertus prêtées à cette dernière, suffisamment riche pour qu'on n'ose rien lui reprocher), y compris l'amour entre Peppino et Antonia. Le ton est toujours ironique, se

place bien sûr du côté des démunis forcés de jouer à un jeu pipé pour espérer s'en sortir. La vieille est moquée, méprisée, tournée en ridicule par Comencini. Le portrait est amusant mais avant tout sordide et glaçant. Les riches sont ridicules et méprisables, mais peu importe à quel point on se montre plus astucieux ou revanchard : à la fin ce sont toujours les pauvres qui trinquent.

La propriété, c'est plus le vol, Elio Petri (1973)

Par Aliosha Costes

« Nous sommes égaux dans les besoins, inégaux dans leur satisfaction. »

Nous sommes ici-bas.

Ici-bas les banquiers sont démanchés, et les femmes des objets.

Ici-bas il y a des riches, des très riches. Puis il y a des pauvres, des très pauvres.

Ici-bas il y avait un système et, ici-bas, il y aura toujours un système.

Ici-bas – et c'est une joie pour certains – c'est l'enfer.

Et pour Petri l'enfer n'est qu'une chose : l'argent.

Cependant, pour Petri, ce n'est pas simplement celui des propriétaires qui se trouve être infernal. Non, pour Petri et son cynisme, c'est l'idée même d'argent qui est le mal. Dès lors, celui convoité par les pauvres n'en sera pas gracié. Au contraire, il en sera châtié. Et les pauvres, eux-mêmes, ne se sauveront pas de la correction : ils brûleront comme les autres – en enfer. Ils brûleront comme tout le monde, sur nos braises de billets.

Dans *La propriété, c'est plus le vol*, Elio Petri ne sera pas tendre, et il l'annonce clairement : il y a les banques, les assurances, les propriétaires, les territoires ; on ne pourra rien contre ce système, et même les voleurs. Car, pour Petri, les voleurs sont bien les principaux conservateurs du système en place et de son hégémonie pour la nuit des temps. Ils sont le paroxysme de l'appropriation : des sortes de propriétaires en constant devenir. Leurs vols attirent les projecteurs, ils attirent les médias ; tandis que les grands bourgeois, eux, ont au moins la décence de le faire dans l'ombre et de ne pas relayer la pratique (ces bons princes la condamnent même). Mieux vaut un vol caché qu'un vol revendiqué. En mettant en scène un film délirant, fait de saynètes cauchemardesques et sataniques où l'argent se jette aux chiottes et où les femmes sont tels des mouchoirs de masturbation, Elio Petri installe donc un miroir aux spectateurs. Il nous pousse dans nos retranchements, nous montre ce que nous sommes en plaçant sur l'écran nos plus violents paradoxes d'anticapitalistes profonds.

Alors, certes, c'est un film terrifiant, un film amer et désespéré. Certes, ce n'est pas une expérience agréable que de suivre ce miroir qui n'est, malheureusement, que si peu déformant. Mais pour autant, c'est un film fort.

Un film qui nous révèle toutes les parts gangrenées de notre monde (des plus pauvres jusqu'aux plus riches). Un film qui nous oblige l'aveu de nos envies et du chérissenment de nos égoïsmes. Un film qui nous montre l'impossibilité d'aimer autre chose que des objets, et qui ne nous laisse pas l'issue d'un tendre et humanisant ébat. Ce film nous expose notre dépendance à la consommation et à l'argent, et par cette dépendance même : notre soumission.

Pour Petri nous sommes tous soumis à un nouveau Dieu. Celui-ci, le capitalisme, en serait notre nouvelle religion (lire *Le capitalisme comme religion* de Walter Benjamin, lire *Création et Anarchie : l'œuvre à l'âge de la religion capitaliste* de Giorgio Agamben).

Les propriétaires sont leurs propriétés. Ils font corps avec elles. Si on leur enlève, ils en perdent leur identité. Ils sont les nouveaux fanatiques et l'état des lieux est le leur. Ils survivent grâce aux voleurs. « La peur du vol fait jouir les riches. » et les assurances et les banques ne survivent que par le biais des voleurs. Les deux vont de pair et le générique d'ouverture, aux visages peints à la façon de Bacon et scindés en deux parties, en est une nouvelle preuve. Petri nous montre la propriété comme une maladie contagieuse : les propriétaires en seraient les cas graves, les voleurs en auraient les symptômes. La propriété n'est pas le vol, non, elle en est le virus envié.

Un vrai crime d'amour, Luigi Comencini
(1974)

Par Aliosha Costes

*L*e brouillard de la ville est celui du climat sous la clope au travail. Toujours ils resteront enfumés.

Le bruit de l'usine, lui, est celui de leurs nombreux tourments. Pour toujours ils seront infernaux.

Pour ce qui est de la grisaille des ciels italiens, définitivement elle sera celle de leur avenir. Tous les jours il se trouvera sans soleils.

Ce couple d'ouvriers – Carmela et Nullo – est comme tous les autres, sans quotidien radieux. Il rouille sous les angoisses, il croule sous la besogne.

Ce couple n'existe pourtant qu'au creux des années de plomb (et ne se constituera finalement que de quelques maigres patates). Il s'est formé à l'usine, ils se sont fiancés aux toilettes de celle-ci. Les scènes de ménages sont des scènes de travail ; et le ménage, lui, ne sera fait qu'après la longue journée passée aux côtés des machines. Il ne faut pas oublier de pointer, sinon point de paie (pour Nullo), mais l'amour, ô l'amour, ça survient rempli

d'espoirs (pour Carmela). Ces deux-là sont mal tombés. La première est fille sicilienne, famille religieuse, elle est battue par ses frères. En secret, au travail, elle est amoureuse de Nullo, syndiqué et athée, ce qui est bien loin de plaire aux bourreaux poings faciles. Alors décidément, à en croire qu'elle serait criminelle dans le titre, la vie ne leur veut pas du bien ; elle les tient en point de mire.

C'est tiré, et la vie est terrible, la vie est tragique. Il y a chez Comencini du Shakespeare, et il y a bien chez Nullo et Carmela du Roméo et de la Juliette. Le cinéaste tient ses repères, ses références ; il n'y ajoute qu'une pointe de marxisme et un chouïa de communisme ; ce qui, sans aucun doute et dans un numéro comme le nôtre, ne pourra – en effet – qu'emballer un auteur révolté. Espérons de notre lecteur, de notre lectrice, la même humeur.

La police a les mains liées, Luciano Ercoli (1975)

Par Nicolas Moreno

*F*ilm d'exploitation de 93 minutes, *La Police a les mains liées* se regarde également d'une petite manière : sur YouTube, doublé en VF. Cinéma d'exploitation oblige, le film s'inspire de l'attentat de la piazza Fontana survenu à Milan le 12 décembre 1969, soit l'événement qui a fait basculer l'Italie dans ses années de plomb. Par sa recette, le film constituerait comme le cœur, le centre, la quintessence du cinéma des années 1970 en piochant largement dans la veine paranoïaque hollywoodienne de l'époque, tout en la faisant tremper dans le bien reconnaissable jus du cinéma bis italien. Le film se situe donc à cheval entre un imaginaire cinématographique venu d'ailleurs (Hollywood) et la réalité politique d'ici (l'Italie).

Six ans après cet incident donc, Luciano Ercoli réalise *La Police a les mains liées*. Cinéma d'exploitation oblige, la précipitation de la production du projet (pour surfer sur un événement connu de tous) l'entraîne dans les abysses du polar mal exécuté, au point d'en devenir presque un cas d'école. Dans ce film,

tout est politique (le mobile de l'attentat, les suspects de la police, de potentielles hautes instances qui tireraient toutes les ficelles, le titre...), sauf la mise en scène. En projetant les codes du polar outre-Atlantique dans les éléments matériels à disposition d'Ercoli, l'attentat de Milan devient comme un poids, encore trop récent pour une juste prise en charge cinématographique. Cela se fait notamment ressentir au moment de démêler l'intérêt qu'aurait chacun des suspects à faire exploser une bombe dans un congrès international : brigades rouges, communistes, fascistes, CIA... tous sont relégués au même plan et mis dans le même sac, évidés de leur substance et réduits à de simples groupes abstraits ; le plus important étant de rester identifiables par le public italien.

Cinéma d'exploitation oblige, *La Police a les mains liées* n'est pas pour autant dénué d'intérêt : derrière la métacritique d'une époque trouble demeure Matteo Rolandi et Luigi Balsamo, deux policiers interprétés par Claudio Cassinelli et Franco Fabrizi, et qui incarnent justement cet état de dépassement général, que l'on imagine ressenti par la population toute entière (174 attentats répertoriés sur le territoire entre 1968 et 1974). Entre leurs idéaux justiciers et un sentiment

d'incapacité subi par leurs mains liées, c'est l'époque qui traverse les policiers plutôt que le contraire, et il s'en dégage un profond sentiment d'écrasement, total. À l'arrivée, il ne reste de *La Police a les mains liées* qu'un thème musical magistral, à la fois fataliste et porteur d'espoir, à moins qu'il ne soit simplement cynique.

Cadavres exquis, Francesco Rosi (1976)

Par Charles Thierry

Cadavres Exquis pose pendant deux heures une seule et même question à son spectateur, non pas : où est la vérité ? Ni même : comment chercher la vérité ? Mais bien : peut-on chercher la vérité dans cette Italie des années de plomb ? C'est la seule à laquelle Francesco Rosi semble pouvoir répondre. Celui qui s'approchera de la réponse ne sera pas l'inspecteur Rogas (Lino Ventura), que l'on peut projeter comme avatar à la première personne du réalisateur dans cette enquête, mais bien le juge Varga (Charles Vanel), protagoniste de la superbe séquence inaugurale du film. Trois éléments définissent, dès cette introduction, ce que sera la quête de vérité. 1 : qu'elle nécessite d'interroger un grand nombre d'interlocuteurs, ces momies en l'occurrence. 2 : qu'elle se heurte inlassablement à un mutisme infranchissable : celui des bouches, embaumées, des corps suspendus au plafond de la crypte. Et surtout 3 : qu'elle mène à la mort, le juge Varga sera assassiné à la sortie de cette crypte.

La quête du coupable dans laquelle s'engage l'inspecteur Ventura n'a donc aucune chance

d'être résolue. Taciturne, peu loquace ni prompt à partager ses indices, Rogas marche dans une voie funeste, dont il ne comprend que péniblement les contours, et traque la main qui tient l'arme des crimes, une main invisible, jamais dans son champ de vision, jamais sur les photos qu'il récolte, portraits de fantôme sur lesquelles les silhouettes sont savamment découpées, portées au hors-champ, au mutique, à *l'inquestionnable*.

Si tout le film se veut éminemment politique, esquissant séquence après séquence une responsabilité collective, un « complot », dans lequel ils sont « tous impliqués », c'est bien à l'instant de l'arrivée du terme « politique » dans le film que l'enquête s'opacifie définitivement. On saura seulement que c'est un mot tabou, une sentence pour quiconque cherche à *comprendre*. Une façon de répondre à la question que nous pose Francesco Rosi donc, par une méthode presque mathéma-

tiquement logique : dès lors que l'on comprend qu'il faut questionner la nébuleuse néofasciste fondue dans le pouvoir qui fomenta sa propre révolution, on comprend aussi qu'on se condamne à demeurer isolé. Le film ne nous raconte donc plus une histoire, mais une atmosphère : celle dans laquelle la mort rattrape un juge pourtant pressé de se laver les mains (un Macbeth inversé ?), celle dans laquelle l'on craint que la violence jaillisse du moindre silence, du moindre phare de voiture. Quand le ciel se couvre, il pleut des cadavres.

La vérité donc, à défaut d'être toujours révolutionnaire, est en tous cas une variable d'ajustement de la politique, la preuve : « même la police est devenue fréquentable aux yeux du parti communiste ! » : Elle est surtout, dans l'Italie de *Cadavres Exquis*, un dommage collatéral.