

---

*Le cinéma italien d'aujourd'hui. Entre film politique et film engagé, Transalpina, n° 19, textes recueillis par Mariella Colin et préfacés par Rossella Giardullo*

Luciano Pellegrini

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2643>

DOI : [10.4000/doublejeu.2643](https://doi.org/10.4000/doublejeu.2643)

ISSN : 2610-072X

**Éditeur**

Presses universitaires de Caen

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 décembre 2017

ISBN : 978-2-84133-895-5

ISSN : 1762-0597

**Référence électronique**

Luciano Pellegrini, « *Le cinéma italien d'aujourd'hui. Entre film politique et film engagé, Transalpina, n° 19, textes recueillis par Mariella Colin et préfacés par Rossella Giardullo* », *Double jeu* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 22 juin 2018, consulté le 24 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2643> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2643>

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# COMPTE RENDU

*Le cinéma italien d'aujourd'hui. Entre film politique et film engagé, Transalpina*, n° 19, textes recueillis par Mariella Colin et préfacés par Rossella Giardullo, Caen, Presses universitaires de Caen, 2016, 268 p.

Le numéro 19 de *Transalpina* offre un panorama du cinéma italien contemporain. Il fait suite au colloque « Le cinéma italien d'aujourd'hui, entre film politique et film engagé » organisé à l'université de Caen Normandie à l'automne 2015 par l'équipe de recherche ERLIS EA 4254. En ouverture, Jean A. Gili pose les repères théoriques et historiques nécessaires à la bonne compréhension de ce cinéma. Le lecteur trouvera ensuite des études monographiques consacrées à des réalisateurs ou à des films engagés (Bellocchio, Giordana, Vicari, Moretti, Sorrentino, De Matteo, Francesca Comencini, Segre), des études portant sur le terrorisme des « années de plomb » (l'attentat de la place Fontana à Milan, l'affaire Moro), d'autres encore sur les thèmes sociaux et politiques liés à l'engagement (le berlusconisme, la famille, l'immigration), d'autres enfin sur les tensions génériques propres au cinéma engagé, notamment celles concernant les rapports entre fiction et documentaire.

Les questionnements posés par J. A. Gili traversent tout le volume. Le premier concerne la définition de l'objet d'étude. Que signifient des expressions telles que « cinéma engagé » et « politique » ? Les auteurs proposent plusieurs réponses. Gili suit Gramsci (« L'art est éducateur en tant qu'art et non en tant qu'art éducateur »), tandis que Jean-Louis Libois cite Godard qui établit une distinction entre « faire les films politiques » et « faire des films politiquement » (p. 59). Art post-romantique, le cinéma serait toujours politique car son écriture implique un positionnement dans la cité. L'objet d'étude se limitera alors aux films qui traitent explicitement du pouvoir et de son exercice, de la situation politique et des institutions. Pour cette raison, westerns et classiques de la terreur sont exclus du corpus malgré leur portée politique. De la même façon, la méthode métaphorique

des frères Taviani ne trouve pas sa place dans ce volume. Pour autant, les différentes contributions s'interrogent souvent sur les zones de frontière entre vérité et fiction. Le sous-titre du volume fait parfaitement état de ce qui relie des contributions souvent très différentes, à savoir la tension « entre » film politique et film engagé. C'est ainsi que *La grande bellezza* de Paolo Sorrentino prend place dans le volume en tant que document et satire du berlusconisme, Fabrice De Poli lui consacrant une étude à part entière. Et c'est ainsi que J.-L. Libois trace l'évolution de l'autoreprésentation de l'individu-réalisateur dans les films de Nanni Moretti.

Sur le plan historique, le corpus est plus unitaire. Une même interprétation de l'histoire du film politique traverse en effet le volume, reconnaissant en Francesco Rosi et Elio Petri, élèves du néoréalisme, les fondateurs du cinéma politique dont les réalisateurs d'aujourd'hui seraient finalement les héritiers (voir, par exemple, la mise au point de Jean-Claude Mirabella, p. 32-33). Dans la préface, Rossella Giardullo propose la chronologie suivante : les années 1960 et 1970, âge d'or du cinéma politique ; une période d'affaissement coïncidant avec l'essor de la télévision berlusconienne ; et, depuis le commencement du deuxième millénaire, un renouveau de la tradition politique. Un sous-entendu détermine cette chronologie : l'état de santé du cinéma italien coïnciderait avec celui du cinéma politique. Constater ce renouveau et étudier des films récemment sortis signifie également jeter les bases du canon d'un cinéma à petits budgets : Brigitte Le Gouez consacre un essai à l'œuvre d'Andrea Segre ; Benedetto Repetto souligne l'importance de *Black Block* (2011) de Carlo A. Bachschmidt, faisant du documentaire italien actuel le véritable héritier du cinéma engagé des années 1970 ; Laurent Scotto d'Ardino clôt le volume avec *Vogliamo anche le rose* (2007) d'Alina Marazzi, un film sur l'émancipation de la femme entre 1968 et la fin des années 1970, entre documentaire et fiction pure.

L'étude s'intéresse notamment aux articulations entre vérité et fiction, entre point de vue individuel ou partiel et prétention à l'objectivité, entre esthétique atemporelle et surdétermination historique. Commentant *Buongiorno, notte*, dans lequel Bellocchio choisit de représenter la séquestration d'Aldo Moro comme un huis clos, Ada Tosatti montre que l'extrémisme libérateur devient claustrophobique, que les clivages idéologiques se brouillent dans l'opposition entre intérieur et extérieur, et que l'humanité de la victime se fait ainsi à la fois plus simple et plus poignante. Dans son étude de *Romanzo di una strage*, Cristina Vignali analyse dans le détail comment Marco Tullio Giordana travaille des données documentaires afin d'imprégner l'image d'émotion, vu que, selon lui, « une information qui n'est pas bien attachée à une émotion n'accroche pas, elle se perd ». De son côté, Maxime Letissier étudie avec rigueur la complexité du montage

et les effets de construction à des fins émotives du *Draquila* de Sabina Guzzanti, en apparence moins élaboré et moins ambitieux.

Un des apports les plus intéressants de ce volume est qu'il souligne et interroge le retour aux « années de plomb » dans le cinéma politique actuel. D'un côté, dans un contexte de désengagement et de crise des idéologies, le regard que les réalisateurs militants d'aujourd'hui portent sur une période de participation pleine d'espoirs implique une critique interne qui les amène à creuser les points de vue, voire à mettre à distance l'engagement et le désir de changer le monde. De l'autre, le sujet des *stragi* exalte la fonction cognitive et politique de l'art. Et c'est là le paradoxe d'un cinéma qui se veut de vérité alors qu'il traite de sujets pour lesquels la vérité n'a pas été, et ne sera peut-être jamais établie : piazza Fontana, Aldo Moro, Giulio Andreotti ou encore la connivence entre État et mafia.

LUCIANO PELLEGRINI