

---

## Le cinéma politique italien

Jean A. Gili

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/432>

DOI : 10.4000/transalpina.432

ISSN : 2534-5184

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 19-30

ISBN : 978-2-84133-839-9

ISSN : 1278-334X

### Référence électronique

Jean A. Gili, « Le cinéma politique italien », *Transalpina* [En ligne], 19 | 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/432> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.432>

---

Transalpina. Études italiennes

## LE CINÉMA POLITIQUE ITALIEN

**Résumé :** L'article retrace les grandes lignes de l'histoire du cinéma politique, qui connaît un grand épanouissement en Italie dès le début des années 1960, lorsque Francesco Rosi et Elio Petri inaugurent le cinéma d'engagement civique qui dénonce les problèmes politiques et sociaux du pays : dégénérescence de la Démocratie chrétienne, corruption, spéculation immobilière, criminalité organisée. Ils seront bientôt suivis dans la voie de la réflexion politique par une génération de cinéastes (Maselli, Damiani, les frères Taviani) qui préfèrent parfois la dimension métaphorique. Après un certain fléchissement, le cinéma politique occupera à nouveau le devant de la scène dans les années 2000, avec l'affirmation d'un cinéma de témoignage dont les enquêtes exploreront tous les domaines. Parmi ceux-ci, l'article analyse les œuvres récentes de metteurs en scène comme Marco Bellocchio, Renato De Maria et Marco Tullio Giordana, qui ont mis en scène les « années de plomb ».

*Riassunto :* L'articolo ritraccia le grandi linee della storia del cinema politico italiano, che conosce una grande stagione in Italia sin dai primi anni '60, quando Francesco Rosi e Elio Petri inaugurano il cinema d'impegno civile che denuncia i problemi politici e sociali del paese : degenerazione della Democrazia Cristiana, corruzione, speculazione edilizia, criminalità organizzata. Saranno presto seguiti nella via della riflessione politica da una generazione di cineasti (Maselli, Damiani, i fratelli Taviani) che preferiscono a volte la dimensione metaforica. Dopo un certo riflusso, il cinema politico verrà di nuovo alla ribalta negli anni 2000, con l'affermazione di un cinema di testimonianza le cui inchieste esploreranno tutti i campi. Fra questi, l'articolo analizza le opere recenti di registi come Marco Bellocchio, Renato De Maria, Marco Tullio Giordana, che hanno messo in scena gli « anni di piombo ».

L'art est éducateur en tant qu'art et non en tant qu'art éducateur<sup>1</sup>.

Dans son manuel *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Vincent Pinel résume bien les enjeux du film politique :

Tout film est « politique », même s'il arbore le drapeau blanc du pur divertissement. On se limitera donc au film politique qui traite explicitement du

---

1. Antonio Gramsci, cité par Barthélemy Amengual dans *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1984, p. 190.

gouvernement de la cité et de l'exercice du pouvoir, de sa conquête et de la dénonciation de ses excès<sup>2</sup>.

À cet égard, *Le mani sulla città* (1963) de Francesco Rosi peut être considéré comme le prototype du film politique. On voit donc se dessiner deux voies possibles :

- le film enquête, cherchant à se saisir des traces précises laissées par les faits représentés (style souvent influencé par le documentaire) ;
- le film métaphorique, qui emprunte des voies détournées pour aborder son sujet et qui n'hésite pas à recourir au baroque, voire au grotesque.

Le cinéma politique, ou pour mieux dire d'engagement ou de témoignage civique, connaît à partir du début des années 1960 un grand épanouissement, avec notamment les films de Francesco Rosi et d'Elio Petri, deux cinéastes qui ont été les assistants le premier de Luchino Visconti (cf. sa collaboration à *La terra trema* et à *Senso*), le second de Giuseppe De Santis (cf. les enquêtes de Petri pour *Roma ore undici* ou pour *Giorni d'amore*), poursuivant ainsi dans leur travail les enseignements du néo-réalisme.

L'Italie de la période offre un terrain d'observation exceptionnel avec l'ampleur de ses problèmes politiques et sociaux : instabilité gouvernementale, omniprésence de la Démocratie chrétienne, activité intellectuelle du parti communiste qui se lance à partir de 1973, sous l'impulsion de son secrétaire général Enrico Berlinguer (Togliatti est mort en 1964), dans le compromis historique, c'est-à-dire dans le rapprochement avec la Démocratie chrétienne, développement de la régionalisation, début (avec l'explosion d'une bombe en décembre 1969 à la Banque de l'Agriculture à Milan) de la stratégie de la tension, marquée par de nombreux attentats dont la violence culminera en août 1980, lors d'un attentat dans la gare de Bologne qui coûtera la vie à quatre-vingt-cinq personnes. En arrière-plan se dessine un pays traversé par l'action terroriste des Brigades rouges et des diverses organisations d'extrême gauche – notamment Lotta Continua –, les menées subversives des services secrets qui participent à la déstabilisation de l'État et qui cherchent à provoquer l'arrivée au pouvoir des forces de l'extrême droite (organisée au sein de la loge maçonnique P2 de Licio Gelli). À cela, il faut encore ajouter la puissance de la criminalité organisée – la mafia – dont on découvrira plus tard qu'elle avait des alliés au sein même des structures gouvernementales, et la corruption généralisée née de l'étroite imbrication entre milieux politiques, économiques et financiers.

Inauguré en 1958 par Francesco Rosi avec *La sfida* – un film qui le premier pose clairement le problème de la *camorra* napolitaine –, le cinéma de

2. V. Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 172.

dénonciation des dysfonctionnements de la société trouve dans ce cinéaste son représentant le plus cohérent. Avec *Salvatore Giuliano* (1961), Rosi poursuit son analyse de la mafia sicilienne dont il suivra les ramifications internationales avec *Lucky Luciano* (1973). Il analyse aussi les ravages de la spéculation immobilière dans *Le mani sulla città* (1963) – Lion d’or à Venise – avant d’envisager le problème du pouvoir personnel et d’évoquer les luttes internationales autour du pétrole dans *Il caso Mattei* (1972) – Palme d’or à Cannes – puis de poser en termes métaphoriques la question de la survie d’un État de droit pris dans la tourmente des menées subversives dans *Cadaveri eccellenti* (1976).

Elio Petri, de son côté, poursuit le discours sur la mafia avec *A ciascuno il suo* (1967), avant de proposer l’analyse pénétrante de la schizophrénie du pouvoir policier avec *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1969). Ses films suivants, *La classe operaia va in paradiso* (1971) – Palme d’or à Cannes en 1972 avec le film de Rosi, *Il caso Mattei* – et *La proprietà non è più un furto* (1973), analysent les névroses qu’engendrent la course au profit et l’accumulation capitaliste. Avec *Todo modo* (1976), il dresse un portrait apocalyptique et prémonitoire de la dégénérescence du pouvoir démocrate chrétien.

Parmi les épigones du cinéma politique, on peut encore citer :

– Francesco Maselli, qui s’interroge sur la politique du parti communiste dans *Lettera aperta a un giornale della sera* (1969) et *Il sospetto* (1975) ;

– Damiano Damiani, qui ne recule pas devant le didactisme pour illustrer son propos (*Il giorno della civetta*, 1968 ; *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica*, 1971 ; *L’istruttoria è chiusa : dimentichi*, 1972 ; *Perché si uccide un magistrato*, 1975 ; *Io ho paura*, 1977) ;

– Marco Bellocchio, qui remet en cause l’idéologie de la bourgeoisie (notamment à l’égard de l’institution familiale) avec *I pugni in tasca* et *La Cina è vicina* ;

– Marco Ferreri, autre iconoclaste virulent, qui attaque l’institution familiale (*L’ape regina*, 1963) et qui décrit de façon métaphorique la subversion politique (*L’udienza*, 1972) ;

– Paolo et Vittorio Taviani, qui emploient les voies de la métaphore. D’une certaine manière, leur cinéma (*San Michele aveva un gallo*, 1971 ; *Allonsanfàn*, 1974 ; *Padre Padrone*, 1977 – Palme d’or à Cannes – ; *La notte di San Lorenzo*, 1981 ; *Kaos*, 1984) entre dans le domaine de la réflexion politique, mais la dimension métaphorique de leurs films et la réflexion sur l’utopie les rangent dans une perspective idéologique moins directement liée à la représentation des situations contemporaines.

Après un certain fléchissement des préoccupations politiques et sociales dans les années 1980 et 1990, beaucoup de jeunes cinéastes redécouvrent

«le cinéma engagé». Dans le droit fil des œuvres de Rosi ou de Petri, se consolide une forte tendance à un cinéma de témoignage (on a même parfois parlé à leur endroit de néo-néo-réalisme).

L'omniprésence de la criminalité organisée a fourni un grand nombre de sujets pour des films tournés à Naples, Palerme, Bari ou en Calabre (*Tano da morire* et *Angela* de Roberta Torre, *I cento passi* de Marco Tullio Giordana, *Le conseguenze dell'amore* de Paolo Sorrentino, *Tornando a casa* et *Vento di terra* de Vincenzo Marra, *La siciliana ribelle* de Marco Amenta, *Fortapàsc* de Marco Risi, *Galantuomini* d'Edoardo Winspeare, *Gomorra* de Matteo Garrone – on y sent fortement l'influence de Rosi –, *Saimir, Il resto della notte*, *Anime nere* de Francesco Munzi). En 2003, avec *La meglio gioventù* (*Nos meilleures années*), Marco Tullio Giordana réalise une sorte de synthèse en suivant l'histoire récente du pays. D'autres cinéastes lui ont emboîté le pas, tel Michele Placido avec *Romanzo criminale* (2005). Quant aux malversations politiques, elles sont évoquées par Francesca Comencini dans *A casa nostra* (2007), et les dérives du berlusconisme ont fourni à Nanni Moretti la matière de *Il Caimano* (2008) et à Daniele Vicari celle de *Diaz* (2012). Toujours en 2008, Sorrentino propose un portrait au vitriol d'Andreotti avec *Il divo* (on y sent fortement l'influence de Petri) : il y évoque les relations entre les hommes politiques et la mafia.

Les années de plomb, longtemps occultées dans la conscience nationale, reviennent avec force au travers de films comme *Buongiorno, notte* (2003) de Marco Bellocchio, *La prima linea* (2009) de Renato De Maria et *Piazza Fontana* (2012) de Marco Tullio Giordana.

Enfin, depuis *Lamerica* de Gianni Amelio, de nombreux films posent la question de l'immigration clandestine (*Quando sei morto non puoi più nasconderti* de Giordana, *Terra ferma* d'Emanuele Crialesi) ou de la difficile insertion en Italie des migrants (*Saimir* de Francesco Munzi, *Io sono Li* et *La prima neve* d'Andrea Segre, *Mediterranea* de Jonas Carpignano).

Pour illustrer mon propos de façon plus détaillée, parmi les différents thèmes qu'ont traité les cinéastes «engagés», j'aimerais prendre l'exemple de la façon dont le cinéma italien a rendu compte du terrorisme.

La date du 12 décembre 1969 marque le début des années de plomb en Italie, les années noires de la stratégie de la tension qui conduiront le pays à connaître une des périodes les plus sombres de son histoire. Ce jour de décembre, une bombe explose à Milan dans l'agence de Piazza Fontana de la Banca Nazionale dell'Agricoltura : dix-sept morts, quatre-vingt-huit blessés graves. La police ne suit délibérément que la piste anarchiste alors qu'un ratissage plus large eût été nécessaire ; trois jours plus tard, l'anarchiste Pinelli est retrouvé très gravement blessé dans la cour de la préfecture de police de Milan. Le corps est tombé du quatrième étage d'une pièce où il

était interrogé depuis trois jours par des policiers, dont le commissaire Calabresi. Chute accidentelle, suicide, défenestration volontaire ? Le drame donne lieu tout de suite à de violentes controverses<sup>3</sup>.

### Un témoignage à chaud : *12 dicembre* (1970) d'Elio Petri

En 1970, Elio Petri participe à un film collectif, *12 dicembre*, également connu sous le titre *Documenti su Giuseppe Pinelli*, dont il est l'un des initiateurs. Dans l'épisode qu'il tourne, il s'interroge sur la signification politique de l'événement et s'intéresse plus particulièrement aux circonstances entourant la mort de Pinelli :

Au lendemain du 12 décembre, beaucoup d'entre nous se sont rendus compte que l'on se trouvait à un moment crucial de l'histoire de notre pays. Avec ce type de provocation, cette stratégie de la tension, la possibilité d'un retour de la droite italienne et même des fascistes s'est créée. Selon moi, cette stratégie de la tension était manœuvrée et provoquée par la Démocratie Chrétienne. [...] Pour réagir, nous avons fondé un comité des cinéastes contre la répression. Ce comité produisit immédiatement *Documenti su Giuseppe Pinelli*, un long métrage d'environ une heure vingt : mon apport est de courte durée, quinze à vingt minutes. Des cinq groupes qui furent créés, les seuls qui réussirent à porter leur projet à terme furent ceux de Nelo Risi et le mien. La partie tournée par Nelo Risi concerne exclusivement Pinelli. Au contraire, ce que j'ai tourné illustre les explications données par la police pour justifier la mort de Pinelli, le « suicide » de Pinelli. Je pars d'une découverte très simple : essayons de reconstruire les versions fournies par la police de la mort de Pinelli. La police a donné en même temps quatre ou cinq, et même six ou sept versions de la mort de Pinelli. Pour le film, nous n'en avons pris en considération que seulement trois car les autres étaient encore plus infantiles et nous avons essayé de voir si matériellement ces hypothèses de la police pouvaient être vérifiées. Pour cette recherche de la vérité, nous avons pris une petite pièce comme celle du commissaire Calabresi, nous avons mis dans cette pièce les quatre policiers qui selon les indications de la police s'y trouvaient au moment où Pinelli s'est jeté par la fenêtre : nous avons découvert qu'il était matériellement impossible qu'un

3. Autour de ce drame existent divers ouvrages. On peut citer *La piste rouge (Italia 69-72)*, C. Cederna (dir.), Paris, Union générale d'éditions (10 / 18), 1973 ; C. Ginzburg, *Le juge et l'historien*, Paris, Verdier, 1997 ; A. Sofri, *Les ailes de plomb*, Paris, Verdier, 2009. Signalons encore le DVD (Pierpaolo Pasolini. *Lotta continua. 12 dicembre*) et le livre (*Il malore attivo dell'anarchico Pinelli*, a cura di Adriano Sofri) publiés en 2011 en coffret par NDa Press à Rimini.

homme puisse se précipiter par la fenêtre en présence de quatre policiers. Nous n'avons pas dit que Pinelli avait été jeté en bas...<sup>4</sup>

Peu vu, montré à Paris dans une salle d'essai sans aucune indication sur la nature du film et les circonstances de sa réalisation, *12 dicembre* est resté comme une bouteille à la mer demeurée lettre morte. En fait, les circonstances ont laissé le champ libre à toutes les divagations interprétatives et la lumière n'a jamais été faite sur les ressorts cachés de l'attentat et de ses suites. Pour la justice italienne, après trente-trois ans de procès, tous les inculpés ont été acquittés, toutes les affaires classées.

### Un attentat terrifiant :

#### *Per non dimenticare* (1992) de Massimo Martelli

Si l'attentat de Piazza Fontana marque le début des années de plomb, d'une certaine manière l'attentat de la gare de Bologne, le 2 août 1980, apparaît comme l'épisode le plus sanglant de cette période et en constitue aussi une sorte d'épilogue. Ce jour-là, un dimanche estival avec une gare pleine de monde qui en ce jour festif partait en vacances ou tout simplement à la plage, l'explosion d'une bombe sur le quai principal cause la mort de quatre-vingt-cinq personnes et en blesse environ deux cents. L'enquête révélera les responsables : les milieux d'extrême droite et la loge maçonnique P2 de Licio Gelli.

En 1992, « pour ne pas oublier », Massimo Martelli consacre un moyen métrage à l'évocation de l'attentat. Dans un film choral qui présente des voyageurs de toute sorte attendant un train, le cinéaste fait appel à de nombreux comédiens très connus en Italie qui sont là pour témoigner de leur participation à ce film commémoratif. Parmi ceux-ci, on peut notamment citer Antonio Catania, Gianni Cavina, Giuseppe Cederna, Roberto Citran, Massimo Dapporto, Giuliana De Sio, Sergio Fantoni, Angela Finocchiaro, Roberta Lena, Patrizia Piccinini, Giovanna Ralli, Remo Remotti, les Gemelli Ruggeri, Mariella Valentini – tous sont les représentants d'une prise de conscience citoyenne. Au final, la caméra s'attarde sur la plaque commémorative dressée le long du quai, là précisément où se produisit l'explosion. Tous les noms défilent avec en voix off le commentaire : « Ils étaient tous engagés à vivre ». Un texte apparaît à l'écran : « Dédié aux victimes et aux survivants de ce jour et à tous ceux qui sont en train de dépenser leur vie pour obtenir justice ».

4. J.A. Gili, « Rencontre avec Elio Petri », in *Elio Petri*, J.A. Gili (dir.), Nice, Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1974, p. 73-74.

Signalons qu'on trouve une allusion à l'attentat de la gare de Bologne dans le film de Michele Placido *Romanzo criminale* (2005), qui met au cœur du récit la bande de la Magliana, un groupe de voyous aux ramifications politiques. Les scénaristes, Stefano Rulli et Sandro Petraglia, y annoncent l'explosion par des signes avant-coureurs, comme ils le feront plus tard dans *Romanzo di una strage* lors de la mort de Pinelli.

### Au cœur des ténèbres :

#### *Buongiorno, notte* (2003) de Marco Bellocchio

L'enlèvement d'Aldo Moro en 1978 a inspiré plusieurs cinéastes. Le premier d'entre eux, Giuseppe Ferrara, a, dans *Il caso Moro* (1986), choisi Gian Maria Volontè pour interpréter l'homme politique. Le film est l'illustration soigneuse de l'épisode sanglant. Volontè avait déjà prêté son visage à Moro dans le film d'Elio Petri, *Todo modo* (1976). Citons aussi Paolo Graziosi dans *Il divo* (2008) de Paolo Sorrentino.

En 2003, Marco Bellocchio prend ses distances à l'égard de la stricte reconstitution des faits. Son film bâtit une sorte de fiction à partir d'un événement réel : l'enlèvement, la séquestration et l'exécution d'Aldo Moro (mars-mai 1978). *Buongiorno, notte* s'organise comme une sorte de huis clos mettant en présence deux protagonistes : l'un a quatre visages – le commando des Brigades rouges qui séquestre Aldo Moro – tandis que l'autre est le vieux leader de la Démocratie chrétienne, enfermé entre les quatre murs d'une petite cellule pour y subir un procès révolutionnaire. Entre les deux pôles de la confrontation se joue une partie serrée. Le cinéaste oppose la rigidité idéologique des brigadistes, avec toutefois la faille qu'il introduit en la personne d'une jeune femme qui croit de moins en moins à la légitimité d'une exécution programmée (par ailleurs, c'est le seul personnage que l'on suit dans son travail hors de l'appartement du séquestre), à l'humilité d'un vieux politicien cerné dans sa détresse humaine. L'Aldo Moro de Bellocchio est rendu touchant par la dimension de ses affects et l'étroitesse de ses perspectives de libération : il appelle au secours sa famille, ses camarades de parti, le pape lui-même, espérant toujours qu'il existe une alternative à sa condamnation prévisible. Ainsi, Bellocchio offre davantage une réflexion qu'une relecture d'un épisode controversé de l'histoire de l'Italie, il ne fait pas œuvre d'historien mais donne libre cours dans son imagination à l'égard d'un événement vieux de vingt-cinq ans et que le recul rend particulièrement absurde, d'autant qu'il subsiste encore aujourd'hui des zones d'ombre autour d'un événement si singulier. Il revient aussi sur l'épisode fondateur de la démocratie italienne – les combats de la Résistance –, mettant en scène un banquet du souvenir en mémoire d'un camarade décédé, comme si les



espérances trahies des lendemains de guerre conduisaient à l'impasse du terrorisme. Les années de plomb ont profondément marqué un pays pour lequel la page semble d'autant plus difficile à tourner qu'il est confronté à des résurgences du phénomène.

Le cinéaste, qui fut lui-même traversé par des convictions d'extrême gauche et qui milita dans les rangs de l'Union des communistes – il tourna pour elle en 1969 *Viva il primo maggio rosso* et *Paola* –, met en scène un épisode traumatisant de la vie politique italienne : l'enlèvement du président du parti le plus puissant du pays, sa détention pendant cinquante-cinq jours et son exécution par des brigadistes décidés à aller jusqu'au bout de leur logique de lutte contre l'État bourgeois. Face à une classe politique qui refuse de négocier et à un souverain pontife qui se contente de lancer des appels à la clémence sans aucune monnaie d'échange, les brigadistes, au risque d'étaler leur manque de détermination au regard de « la classe ouvrière » dont ils se prétendent la pointe avancée, n'ont guère le choix. Avec la rhétorique du discours extrémiste se justifie l'exécution d'un homme dont les appels ne sont jamais entendus ou ne veulent jamais être entendus : la raison d'État ! À cet égard, le finale, qui voit toute la classe politique assister à une messe célébrée par Paul VI, alors même que la dépouille mortelle ne se trouve pas dans la basilique Saint-Jean-de-Latran, a quelque chose de surréaliste. Bellocchio, qui a beaucoup utilisé dans la narration les journaux télévisés comme repère temporel, souligne l'étrangeté de la cérémonie en se servant des documents d'archive de la télévision, il passe les images au ralenti en un funèbre défilé de têtes. Tous les responsables de l'État et des partis sont là : Moro n'était-il pas à l'origine d'un rapprochement des démocrates chrétiens et des communistes ? Tous les dignitaires semblent plus accablés par leur impuissance, leur lâcheté ou leur hypocrisie – Leonardo Sciascia ne s'y était pas trompé – que par la disparition du leader assassiné. Métaphoriquement, dans la dernière image du film, Aldo Moro n'est plus un cadavre mais un homme libre qui, au petit matin, un manteau jeté sur son survêtement de détenu, parcourt les rues du quartier où il était séquestré.

Bellocchio, après *L'ora di religione* (2002), confirme ici son choix d'un cinéma plus enraciné dans des problèmes de société, plus lié à l'expérience contemporaine. *Buongiorno, notte* marque une nette évolution vers un cinéma de facture subtilement classique. Aidé par son chef opérateur Pasquale Mari, déjà présent dans le film de 2002 après la longue collaboration avec Giuseppe Lanci, il baigne son film dans une lumière aux couleurs feutrées où dominent les tons d'ocre et de bronze, donnant à l'image une sorte de tonalité mortuaire pour cette chronique d'une mort annoncée. Il scrute ses personnages en gommant tout effet insistant, il cerne les individualités au plus près, en gros plans, en détails qui finissent

par devenir suffocants. Il oppose des jeunes qui s'accrochent à leurs certitudes – sans aucune marge de manœuvre, sans le moindre espace ouvert à l'imagination – à un vieil homme d'abord entrevu au fond de sa cellule avant qu'il ne prenne une place grandissante à l'image. Force du comédien (Roberto Erlitzka), mais aussi force du personnage qui peu à peu impose sa morale sensible. En brigadiste inquiète, Maya Sansa, protagoniste de *La balia*, est remarquable : elle rend crédible le rêve de la fuite du prisonnier et fait sentir la profonde schizophrénie de tout extrémisme dans la perte du sens de la réalité. Après *La meglio gioventù*, Luigi Lo Cascio, en brigadiste déterminé à accomplir jusqu'au bout la mission qui lui est confiée, confirme son immense talent et sa capacité à donner vie à des personnages singuliers auxquels il confère toujours une épaisseur de vécu.

### Fin de partie : *La prima linea* (2009) de Renato De Maria

Le terrorisme et les années de plomb demeurent en Italie un sujet brûlant. Nombreux sont les cinéastes qui ont abordé le sujet mais qui s'en sont tenus souvent à des considérations marginales ou allusives. Rares sont ceux, tel Marco Bellocchio avec *Buongiorno, notte*, qui en ont fait l'objet central du récit. Le succès de *La meglio gioventù* de Marco Tullio Giordana s'explique sans doute par la volonté du réalisateur de parcourir une période particulièrement douloureuse pour laquelle le travail de mémoire et de deuil est loin d'être achevé. Sans détour, Renato De Maria – avec l'aide de ses scénaristes, notamment Sando Petraglia qui avait collaboré au film de Giordana – aborde les actes criminels accomplis par les terroristes de Prima Linea et décrit la fin du mouvement dans la prise de conscience douloureuse d'un échec inévitable.

Né en 1975 à l'initiative de Sergio Segio et Susanna Ronconi, Prima Linea était un des groupes terroristes les plus actifs, se livrant à divers attentats, notamment contre le conseiller provincial du MSI Enrico Pedenovi, abattu en avril 1976, et contre le juge Alessandrini, abattu à Milan en janvier 1979. Le film rend compte avec précision de ce moment critique pour la démocratie italienne. De Maria choisit de se situer à deux niveaux, d'une part l'observation froide de ceux « qui avaient confondu l'aube avec le crépuscule » et qui avaient imaginé de susciter une révolution prolétarienne alors même qu'ils étaient coupés de toute base populaire, d'autre part la dimension humaine de jeunes gens et de jeunes filles dévoyés par un idéal qui allait se briser au contact de la réalité. De fait, ce qui transparaît de façon évidente dans les analyses du groupe et les prises de décision, c'est que le passage à l'acte relève d'une perte d'humanité : à partir d'un certain moment, l'aveuglement idéologique tue le sentiment et, au nom d'une

perspective d'intransigeance politique, s'accomplissent des actions que rien ne peut justifier.

*La prima linea* se développe habilement selon trois temporalités, un procédé qui fait penser à certains films de Rosi: en prison, Sergio Segio – après son arrestation par les carabinieri à la fin de 1982, il a été condamné à trente ans d'incarcération – dresse le bilan négatif d'une lutte armée condamnée à l'échec. Commence alors en flash-back le récit de la journée – le 3 janvier 1982 – au cours de laquelle Segio et ses amis organisent un attentat contre la prison pour femmes de Rovigo afin de libérer la compagne du terroriste. Troisième temporalité, au cours de la journée, Segio revoit les moments de sa vie passée, la clandestinité, les attentats, les débats idéologiques sur la justification de la violence, l'assassinat du juge Alessandrini, les rares moments de bonheur avec Susanna. De Maria parvient à tenir fermement tous les fils du récit et son analyse politique, sa façon d'éviter tout romantisme ou toute compassion à l'égard de jeunes gens victimes de leur utopie nous ramènent au meilleur du cinéma politique italien. De fait, le ministère de la Culture a remis en cause l'aide que le film avait reçu de l'État, au point que le producteur, Andrea Occhipinti, pour éviter toute instrumentalisation, a renoncé au fonds qui lui était attribué. Par la suite, lors de l'exploitation commerciale du film, de nombreux débats ont émaillé les projections et la presse a relayé la polémique.

Porté par Giovanna Mezzogiorno, qui confirme le formidable talent que l'on avait découvert dans *Vincere* de Marco Bellocchio, et par Riccardo Scarmacio, qui est ici bien plus convaincant que dans *Il grande sogno* de Michele Placido, le film de Renato De Maria s'inscrit dans la veine féconde du cinéma d'interrogation historique.

## Retour sur les années de plomb :

### *Romanzo di una strage* (2012) de Marco Tullio Giordana

Le terrorisme et les années de plomb demeurent en Italie une plaie ouverte. Plusieurs films récents en témoignent comme ceux déjà évoqués, *Buon-giorno, notte* de Marco Bellocchio, *La prima linea* de Renato De Maria, voire *Il divo* (2008) de Paolo Sorrentino. Marco Tullio Giordana, qui avait déjà mis en scène les années de plomb dans *La meglio gioventù*, revient sur le sujet avec l'intention de chercher à comprendre ce qui s'est passé et même à émettre des hypothèses quant aux responsabilités engagées.

Le cœur du film est constitué par la confrontation entre deux figures présentées avec nuances : l'anarchiste Pinelli, accusé à tort de l'attentat, et le commissaire Calabresi, dévoué serviteur de l'État qui finit par douter de sa mission. Tous deux trouvent la mort. Dans des circonstances mystérieuses,

l'anarchiste Pinelli meurt en tombant d'une fenêtre de la préfecture de police où il était interrogé. Trois ans plus tard, le commissaire est assassiné dans la rue par des terroristes, peut-être de Lotta Continua.

Pour rendre compte d'événements complexes mettant en jeu un grand nombre d'individus de différents bords, Giordana, avec l'aide des scénaristes Sandro Petraglia et Stefano Rulli, construit une histoire cohérente en déployant un dossier aux multiples protagonistes. Ainsi, peu à peu, apparaissent les rouages secrets, les manipulations, les enjeux autour d'une démocratie fragile qui, cinq ans plus tôt, avait déjà failli sombrer. Le film souligne les agissements de groupes d'extrême droite et de néo-fascistes, comme le prince Junio Valerio Borghese ou l'avocat Ventura, qui cherchent, avec l'aide de responsables haut placés et de certains membres des services secrets, à déstabiliser le pays pour aboutir à un coup d'État comparable à celui des colonels grecs. Rétroactivement, le film fournit des clefs de lecture et laisse aussi planer le doute sur une opacité politique encore aujourd'hui, par bien des aspects, indéchiffrable. Dans la grande tradition des dossiers politiques que le cinéma italien a su si bien développer, *Piazza Fontana* avance avec rigueur et souligne les points essentiels d'un récit atterrante comme un thriller. Si le résultat est aussi convaincant, il faut en trouver les raisons dans la documentation rassemblée et dans la justesse de reconstitution d'une époque qui semble déjà éloignée dans le temps. Il faut aussi noter la précision de l'interprétation. Si Valerio Mastandrea et Pierfrancesco Favino donnent des protagonistes une image saisissante, on peut souligner la justesse de Giorgio Colangeli en chef des services secrets, d'Omero Antonutti en président de la République et surtout de Fabrizio Gifuni qui fait d'Aldo Moro l'homme qui porte une sorte de sentiment de culpabilité collective et qui deviendra la troisième victime du récit, exécuté par les Brigades rouges en mai 1978, moins de dix ans après le massacre de la Banque de l'Agriculture. Comme l'écrit Giordana : « Sur ces chapitres cruciaux de l'histoire italienne, la désinformation est totale. Un brouillard épais, une nuit sans lune où tous les chats sont gris »<sup>5</sup>. Arrivé à ce point, le cinéaste, dans le texte de présentation du film, cite l'article mémorable de Pasolini publié dans le *Corriere della Sera* du 14 novembre 1974, un an avant son assassinat, intitulé « Cos'è questo golpe? Il romanzo delle stragi ». En voici un extrait :

Moi je sais. Moi je sais les noms des responsables de ce qu'on appelle un « coup d'État » (et qui est en réalité une série de « coups d'État » que le pouvoir

5. Texte de Marco Tullio Giordana, in *Dossier de presse édité à l'occasion de la sortie française du film*, 28 novembre 2012 [s.p.].

a érigé en système de protection). Moi je sais les noms des responsables du massacre de Milan, le 12 décembre 1969. Moi je sais les noms des responsables des massacres de Brescia et de Bologne perpétrés au début de l'année 1974. Moi je sais les noms de ceux qui composent le « sommet » qui a agi, les voici : des vieux fascistes adeptes de « coups d'État », des néofascistes, auteurs matériels des premiers massacres, et enfin des « inconnus », auteurs matériels des massacres plus récents. Moi je sais les noms de ceux qui ont orchestré les deux phases différentes, ou plutôt opposées, de la tension : une première phase anticommuniste (Milan, 1969) et une seconde phase antifasciste (Brescia et Bologne, 1974). [...] Moi je sais tous ces noms et je sais tous les faits (attentats contre les institutions et massacres) dont ils sont coupables. Moi je sais. Mais je n'ai pas les preuves<sup>6</sup>.

Jean A. GILI  
*Université Paris I*

---

6. Texte de Marco Tullio Giordana, in *Dossier de presse édité à l'occasion de la sortie française du film*, 28 novembre 2012 [s.p.].