

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

DINO RISI

Au nom du peuple italien



par Vincent Malausa

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site : www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin
Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Thierry Méranger
Rédacteur du livret : Vincent Malausa
Iconographe : Carolina Lucibello
Révision : Sophie Charlin
Conception graphique : Thierry Célestine
Conception (printemps 2014) : Cahiers du cinéma, 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com
Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2014

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Dino Risi, rire amer	2
Acteurs – Deux monstres sacrés	3
Genre – Entre farce et fiction politique	4
Découpage narratif	6
Récit – Engrenages	7
Personnages – Face à face	8
Dialogues – Vérité et mensonges	9
Mise en scène – Esthétique du dégoût	10
Séquence – Fin du monde	12
Plans – Kaléidoscope	14
Technique – Le flash-back	15
Figure – L'art de la métaphore	16
Parallèles – Le péplum	17
Témoignage – « Le militantisme m'ennuie à mourir »	18
Critique – Malédiction et prémonition	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE

Au nom du peuple italien (In nome del popolo italiano)

Italie, 1971



Les Acacias.

Réalisation :

Scénario :

Image :

Montage :

Direction artistique :

Chef décorateur :

Musique :

Son :

Producteur :

Production :

Durée cinéma :

Format :

Sortie Italie :

Sortie France :

Dino Risi

Agenore Incrocci

et Furio Scarpelli

Alessandro D'Eva

Alberto Gallitti

Luigi Scaccianoce

Bruno Cesari

Carlo Rustichelli

Franco Bassi

et Bruno Brunacci

Edmondo Amati

International Apollo Films

1 h 43

1.66

Noir et blanc et couleur

15 décembre 1971

13 février 1975

Interprétation

Mariano Bonifazi :

Lorenzo Santenocito :

Silvana Lazzorini :

Lavinia Santenocito :

Maréchal Casciatelli :

Professeur Rivaroli :

Ugo Tognazzi

Vittorio Gassman

Ely Galleani

Yvonne Furneaux

Michele Cimara

Pietro Tordi

SYNOPSIS

Fraîchement promu juge d'instruction, Mariano Bonifazi est un homme intègre qui ne songe qu'à éradiquer les profiteurs d'un système économique et politique corrompu jusque dans ses plus hautes instances. Alors qu'il enquête sur la mort suspecte de Silvana Lazzorini, une jeune prostituée liée aux milieux d'affaires, il se retrouve confronté à l'industriel Lorenzo Santenocito, promoteur fantasque sur lequel les soupçons pèsent de plus en plus lourdement. Convaincu de sa culpabilité, Bonifazi se lance dans une instruction acharnée pour faire tomber ce milliardaire hédoniste lié aux personnalités les plus puissantes du pays. À mesure que l'enquête progresse, ces deux hommes que tout oppose se livrent un duel qui fait peu à peu vaciller les repères idéologiques et moraux du juge.

RÉALISATEUR

Dino Risi, rire amer

Né en 1916 à Milan, Dino Risi est considéré comme un des maîtres de la comédie italienne avec Mario Monicelli, Ettore Scola, Vittorio De Sica ou Luigi Comencini. Fils de médecin, Risi s'est d'abord orienté vers la psychiatrie, qu'il exerce avant de rencontrer le cinéaste Alberto Lattuada en 1940 chez un antiquaire. Ce dernier lui propose de travailler bénévolement comme assistant-réalisateur sur le tournage du *Mariage de minuit* (Mario Soldati, 1941), puis pour un film qu'il réalise lui-même, *Giacomo l'idéaliste* (1942). Après quelques années en Suisse, Risi délaisse son activité de médecin – mais aussi de critique cinématographique – et se lance dans le grand bain : de 1946 à 1949, il s'installe à Rome, écrit des scénarios et réalise des courts métrages et des documentaires. Son premier long métrage de fiction, *Vacanze col gangster*, sort en 1952.

Une amertume corrosive

Nourri d'un sens de l'observation incisif, il s'impose dès ses premiers films par son aptitude à la caricature et se retrouve à la tête de comédies populaires telles que *Pain, amour, ainsi soit-il* (1955) ou encore *Le Signe de Vénus* (1955), tous deux avec Sophia Loren. C'est avec *Pauvres mais beaux*, en 1957, qu'il connaît son premier grand succès. Cette comédie sur la pauvreté, marquée par le néoréalisme, signe le grand début de l'âge d'or de la comédie italienne avec *Le Pigeon* de Mario Monicelli (1958). Risi connaît alors une période très faste et affirme sa personnalité singulière : le pessimisme et le goût de la satire transparaissent dans des films comme *L'Homme aux cent visages* (1959) et *Le Fanfaron* (1962), dans lesquels sa collaboration avec Vittorio Gassman débute, mais aussi de chefs-d'œuvre tels que *Le Veuf* (1959) ou *Une vie difficile* (1961), où Alberto Sordi incarne les tares et mesquineries de l'homme italien moderne à l'heure du boom économique de la fin des années 50.

Issu du nord de l'Italie, Risi porte un regard amer, cruel et désillusionné sur le genre de la comédie, loin de la chaleur humaine qui caractérise notamment les films du Romain Mario Monicelli ou du Napolitain Vittorio De Sica. S'il ne se départit pas d'une certaine empathie pour ses personnages, son art de la caricature relève souvent d'une grande perfidie. Dans la grande tradition du film à sketches, *Les Monstres* (1963) laisse éclater son talent pour l'étude comportementale et le tableau psychologique, dressant un portrait bouffon et cynique de la société italienne livrée aux petits prédateurs de l'ère du consumérisme qui a succédé aux années de pauvreté d'après-guerre. Du citoyen lambda au père de famille (*Il giovedì*, 1963), des idéalistes engagés aux profiteurs corrompus du système, personne ne trouve grâce aux yeux du réalisateur, maître d'un comique qui s'étrangle dans une sorte de misanthropie carnavalesque, vacharde et corrosive.

Vers la mélancolie

Les « monstres » des films de Risi sont terriblement humains et le cinéaste évite toujours soigneusement de se poser en moraliste : « Je déteste le moralisme et je préférerais toujours être cruel plutôt que de dire la bonne parole ou montrer la bonne attitude », déclarera-t-il en 2003 à Jean-Baptiste Thoret. Le cinéma de Risi évolue peu à peu vers une dimension plus ouvertement politique, de *Au nom du peuple italien* (1971) à *Rapt à l'italienne* (1973), en passant par la satire contre l'église, avec *La Femme du prêtre* (1970) ou *Cher papa* (1979), et sa lecture acerbe de l'héritage du fascisme – thème récurrent de son œuvre. La mélancolie qui nourrit cet auteur qui ne s'est jamais posé en intellectuel atteint de plus en plus profondément ses satires aigres et désenchantées.

Les années 70 et 80 sont marquées par quelques chefs-d'œuvre



Dino Risi – Coll. Cahiers du cinéma/DR.

hantés par le vieillissement et la mort (*Parfum de femme*, 1974, *Fantôme d'amour*, 1981). Jusqu'à son dernier film, *Giovani et belli* en 1996, Risi aura accompagné le cinéma italien, de son âge d'or des années 60 jusqu'à sa dégradation progressive au cours des années 80. Risi a réalisé plus de soixante films et a collaboré avec les plus grands acteurs de son époque : Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi, Marcello Mastroianni. Le Festival de Cannes lui a rendu hommage en 1993 en proposant une rétrospective de ses films et la Mostra de Venise lui a remis un Lion d'or d'honneur en 2002. Ces récompenses tardives témoignent de cette importance qui, épanouie au sein d'un genre qui empêcha longtemps les maîtres de la comédie italienne d'être reconnus à leur juste valeur, demeura toujours intimement liée à une certaine idée du cinéma populaire. Risi s'est éteint à l'âge de 91 ans en 2008.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Dino Risi

- 1957 : *Pauvres mais beaux* (*Poveri ma belli*)
- 1959 : *L'Homme aux cent visages* (*Il mattatore*)
- 1961 : *Une vie difficile* (*Una vita difficile*)
- 1962 : *Le Fanfaron* (*Il sorpasso*)
- 1963 : *La Marche sur Rome* (*La marcia su Roma*)
- 1963 : *Les Monstres* (*I mostri*)
- 1970 : *La Femme du prêtre* (*La moglie del prete*)
- 1971 : *Au nom du peuple italien* (*In nome del popolo italiano*)
- 1974 : *Parfum de femme* (*Profumo di donna*)
- 1977 : *Âmes perdues* (*Anima persa*)
- 1981 : *Fantôme d'amour* (*Fantasma d'amore*)

ACTEURS

Deux monstres sacrés

Dino Risi déclare que l'origine d'*Au nom du peuple italien* repose en premier lieu sur la volonté de dresser face à face Vittorio Gassman et Ugo Tognazzi (cf. p. 18). Le premier lui doit un des rôles les plus importants de sa carrière, celui du *Fanfaron* (1962), où il interprète un inoubliable personnage de matamore dragueur, roublard et beau parleur aux côtés de Jean-Louis Trintignant. Cette figure du « fanfaron » a toujours accompagné le comédien, dont la propension à l'autodérision ne s'est jamais démentie tout au long de sa carrière.

Gassman : vigueur et autodérision

Né d'un père allemand et d'une mère italienne à Gênes, Vittorio Gassman a débuté dans le théâtre, une passion qui ne l'a jamais quitté. Dès 1943, il côtoie les plus grandes figures du théâtre, se frotte aux tragédies de Sophocle et Shakespeare et s'affirme comme un des plus grands acteurs de son époque. Il connaît son premier triomphe dans une pièce montée par Luchino Visconti, puis se lance lui-même dans la mise en scène avant de fonder sa propre compagnie en 1954. Parallèlement, Gassman est entré dans le monde du cinéma par la petite porte : jouant essentiellement dans des films de genre où son physique de jeune premier fait merveille – bien qu'on l'ait vu aussi dans *Riz amer* de Giuseppe De Santis (1949) – Gassman méprise le cinéma et multiplie les emplois de jeune premier, loin de la grandeur de ses rôles de tragédien accompli au théâtre.

Après un passage par Hollywood dû à son mariage avec la comédienne Shelley Winters, Gassman se révèle à la surprise générale un extraordinaire acteur comique dans *Le Pigeon* de Monicelli (1958). Monicelli poussera son jeu vers la bouffonnerie en en faisant un hilarant Don Quichotte dans *L'Armée Brancaleone* (1966) tandis que Dino Risi lui offrira des rôles d'une grande profondeur où explose ce mélange de roublardise et de fragilité qui fait à la fois son humanité et sa force comique. Des *Monstres* au mélancolique *Parfum de femme* (1974), où il interprète un séducteur aveugle, Gassman s'impose comme un acteur majeur du cinéma italien – jusqu'à la gravité plus affirmée des drames tardifs



V. Gassman, *Le Fanfaron* – Fair Film/Coll. CDC.



U. Tognazzi, *La Grande Bouffe* – Mara Film/Les Films 66.



V. Gassman, *L'Armée Brancaleone* – Fair Film.



U. Tognazzi, *Qui a tué le chat ?* – Rafran Cinematografica.

de Risi (*Âmes perdues* en 1977 et *Cher papa* en 1979) ou des films d'Ettore Scola (*Nous nous sommes tant aimés*, 1974). Son talent oratoire, sa précision technique et son élégance de félin ont poussé ce prédateur de jeu à des rôles volontiers autodestructeurs où la distance, le cynisme, le mensonge ou la provocation font merveille.

Tognazzi : sobriété et authenticité

Si Gassman et Tognazzi ont eu plusieurs fois l'occasion de se côtoyer sur les tournages, on les retrouve dans deux films précédents de Risi : *La Marche sur Rome* et *Les Monstres*. Le face-à-face d'*Au nom du peuple italien* leur offre une confrontation magistrale. Ugo Tognazzi s'est formé comme Gassman au théâtre ; depuis sa plus tendre enfance, il n'a cessé d'être attiré par la variété et les petits spectacles de bienfaisance. Après une enfance itinérante dans le nord de l'Italie, Tognazzi a trouvé un poste d'archiviste avant de tout quitter pour le théâtre. À Milan, il profite de l'effervescence d'après-guerre pour connaître ses premiers succès sur les planches. Il débute au cinéma en 1950 et joue dans un nombre conséquent de comédies légères. La télévision naissante lui apporte la gloire en 1954 avec l'émission satirique de la RAI *Un, deux, trois*, dont il partage la vedette avec Raimondo Vianello.

Avec son jeu sobre et subtil, aux antipodes de la vigueur théâtrale de Gassman, Tognazzi devient familier du public et profite du triomphe de la « comédie à l'italienne » pour laisser exploser son génie comique. Il révèle très vite une grande richesse de jeu lui permettant aussi bien de jouer les petits bourgeois velléitaires que les personnages plus poétiques. Il débute notamment une collaboration au long cours avec Marco Ferreri dans *Le Lit conjugal* en 1963. Il jouera avec la plupart des grands auteurs de son époque – Pasolini, Germi, Comencini, Monicelli, Scola, Bertolucci et bien sûr Risi – avant de baisser de régime au cours des années 80, où on le retrouve dans *La Cage aux folles*. Figure prolifique, Tognazzi se trouve à l'opposé de la distance de Gassman : il incarne une authenticité plus terrienne, rassurante et populaire.

Légendes du cinéma italien

L'âge d'or du cinéma italien a rendu plusieurs acteurs et actrices de la péninsule célèbres dans le monde entier. Si Gassman et Tognazzi firent les beaux jours de la comédie ou du drame à l'italienne, on pourra évoquer avec les élèves certaines de ces figures mythiques en revenant sur des classiques et en se demandant quels comédiens actuels perpétuent cette tradition.

– Dans le registre comique, des acteurs comme Toto, Nino Manfredi, Alberto Sordi ou Gino Cervi ont atteint des sommets sur un mode bouffon ou exubérant proche parfois de la pantomime. Cette tradition se prolonge jusqu'aux années 2000 avec Roberto Benigni (*Le Monstre*).

– Des acteurs aussi à l'aise dans la comédie que dans le drame sont devenus de véritables emblèmes. À côté de Gian Maria Volonté le plus grand d'entre tous demeure probablement Marcello Mastroianni, propulsé star grâce à sa longue collaboration avec le cinéaste Federico Fellini (*Huit et demi*, *La dolce vita*).

– Les actrices italiennes ne sont pas en reste : Anna Magnani, Giulietta Masina, Silvana Mangano, Sophia Loren, Claudia Cardinale, Gina Lollobrigida, Monica Vitti ont fait rêver de nombreux spectateurs. Aujourd'hui, Valeria Golino ou Monica Bellucci perpétuent cette tradition des grandes séductrices italiennes au cinéma.

– Enfin, de nombreux cinéastes, comme Vittorio De Sica, Pier Paolo Pasolini, Nanni Moretti ou Roberto Benigni ont révélé de grands talents d'acteurs, souvent dans leurs propres films.

GENRE

Entre farce et fiction politique



Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon d'Elio Petri (1969) – Vera Films.



Le Défi de Francesco Rosi (1958) – Lux Film/Coll. CDC.



Le Pigeon de Mario Monicelli (1958) – Lux Film/Coll. CDC.



Affreux, sales et méchants d'Ettore Scola (1976) – Compagnia Cinematografica Champion.

Le générique d'ouverture d'*Au nom du peuple italien* se compose d'une série de vues du palais de justice de Rome et se conclut par un long zoom sur le grand quadriga en bronze qui surmonte sa façade richement ornée. Les images sont en noir et blanc, alors que le film est en couleur, comme s'il s'agissait d'archives ou de chutes de reportage. Ce palais de justice, surnommé populairement *Palazzaccio* (« sale palais ») en raison des soupçons de corruption ayant pesé sur sa construction entre 1888 et 1910, est filmé comme un symbole national. Le titre lui-même, formule juridique emplies de lyrisme patriotique, se fixe sur la devanture du palais, où trône la statue de la déesse romaine Iustitia et son glaive, comme une déclaration en grande pompe à la nation. Auparavant, l'introduction en couleur qui précède ce générique aura montré le héros du film, le juge Bonifazi, ordonner la destruction d'un bâtiment sauvage construit par des promoteurs véreux. Cette ouverture fait écho à celle de *Main basse sur la ville* de Francesco Rosi (1963), qui montrait une poignée d'escrocs exposer leur plan immobilier au mépris de la loi avant qu'un générique ne laisse découvrir les barres d'immeubles qui ravagent le paysage urbain de Naples et leur effondrement programmé. Le ton documentaire de l'ouverture du film de Risi répond ironiquement à celui de Rosi.

Une fiction politique virulente

Dès son ouverture, *Au nom du peuple italien* s'inscrit ainsi dans la tradition du film politique qui a alimenté une partie de la production italienne des années 60-70. Francesco Rosi a défini ce courant au cœur des années 60, alors que l'Italie connaissait un boom économique sans précédent et que les scandales liés à la mafia et à la corruption des élites industrielles et politiques s'étaient en une de l'actualité. Auteur de fictions traitant des mécanismes de la mafia avec *Le Défi* (1958), Salvatore Giuliano (1961), *Main basse sur la ville* (1963), *L'Affaire Mattei* (1972) ou encore *Lucky Luciano* (1973), Rosi a imposé un genre marqué par sa rigueur documentaire – les faits sont scrupuleusement documentés au prix d'une certaine sécheresse – et une dimension de témoignage civique qui fait rapidement



Main basse sur la ville de Francesco Rosi (1963) – Galatea Film.

école parmi les cinéastes engagés de l'époque. L'autre « maître » de ce genre communément appelé la « fiction de gauche » est Elio Petri, réalisateur de plusieurs films analysant dans un style plus baroque les remous dans lesquels baignait alors le pouvoir italien (*Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon*, 1969) et les désastres liés au capitalisme sauvage (*La classe ouvrière va au paradis*, 1971).

S'il dialogue avec ce courant cinématographique, Risi, qui vient de la comédie, n'hésite pas à prendre ses distances avec lui. La « fiction de gauche » italienne est par tradition un genre plutôt didactique et bavard, ce dont témoignent particulièrement les films de Damiano Damiani, jusque dans le titre hautement symbolique qu'est *Confession d'un commissaire de police au procureur de la République* (1971). Ce genre atteint sa pleine mesure au début des années 70 alors que l'instabilité gouvernementale, l'activité intellectuelle de la période, la corruption généralisée et les attentats liés à l'apparition des Brigades rouges plongent l'Italie dans le chaos politique. Sorti en 1971, *Au nom du peuple italien* est un film ancré dans son temps, inscrit dans une période de troubles que la mise en scène sans détours du cinéaste montre dans toute sa laideur. Les plages polluées, les débris qui jonchent les rues, les ravages de la spéculation immobilière et de l'industrialisation sauvage, l'état de délabrement des institutions et de ses représentants compromis – avec le palais de justice qui s'écroule et les petits juges corrompus – offrent une vision particulièrement sordide de cette Italie bien éloignée du joyeux folklore auquel le cinéma l'a parfois ramenée.

La comédie comme observatoire critique

Si Risi endosse le rôle de cinéaste politique, c'est que la comédie, son genre de prédilection, n'a jamais cessé d'être un lieu d'observation de la société italienne en pleine reconstruction, de l'après-guerre à l'avènement de l'ère Berlusconi à la fin des années 70. Le cinéma italien connaît un véritable âge d'or au cours des années 60-70, fort d'une production dynamique et d'un vivier de cinéastes et de techniciens d'une richesse extraordinaire. Le courant néoréaliste qui vit le jour dès 1945 avec les films de Roberto Rossellini (*Rome, ville ouverte*, 1946),



Main basse sur la ville de Francesco Rosi (1963) – Galatea Film.



Luchino Visconti (*La terre tremble*, 1948) ou Vittorio De Sica (*Le Voleur de bicyclette*, 1948), description de la misère dans laquelle se trouvait le pays à la fin des années 40, s'est peu à peu dégradé au profit d'une croissance de la production qui a vu les studios romains de Cinecittà concurrencer Hollywood sur le terrain d'un cinéma commercial éparpillé en une multitude de genres. Le boom économique de la fin des années 50 est à l'origine de cet âge d'or qui permit à des auteurs de toutes sensibilités de s'exprimer avec une égale réussite, qu'il s'agisse de Fellini, Antonioni, Visconti, Comencini, Scola ou Bolognini mais aussi tous les cinéastes de genre qui ont renouvelé en profondeur le cinéma de divertissement.

Dans cette vaste organisation, la « comédie à l'italienne » fait figure de socle, alliant l'héritage néoréaliste dans son rapport au quotidien des Italiens – observation des mutations sociales, analyse sociologique, étude des mœurs et des comportements – à une logique de rentabilité qui trouvera, dans les années 60, une forme d'apothéose. Risi est, aux côtés de Mario Monicelli (*Le Pigeon*, 1958), un des deux plus grands maîtres du genre, portant son regard cruel et volontiers acerbe sur ses contemporains. La satire d'une société livrée aux prédateurs odieux du mirage économique des années 60 que sont notables mesquins, patrons véreux et petites gens sordides trouve chez Risi à s'adoucir grâce au rapport de complicité que ce dernier entretient avec ses acteurs – par excellence Gassman et Tognazzi – et permet un équilibre extrêmement ambigu entre virulence et tendresse. De ce point de vue, le duel qui oppose Gassman (l'industriel Santenocito) et Tognazzi (le juge Bonifazi) dans *Au nom du peuple italien* se situe, dans la confrontation de deux mondes que tout oppose, au croisement entre froideur du film d'enquête politique et ballet comique entre deux monstres sacrés attirant chacun à leur façon la sympathie du spectateur.

Un statut particulier

Cette rencontre au sommet place le film à l'intersection de ces deux genres qui ont en commun une même volonté de dresser un portrait de l'Italie : le didactisme du film politique s'y affirme à travers l'antagonisme de classe qui définit

les deux personnages, mais le sérieux coutumier de la « fiction de gauche » y est littéralement dynamité par la logique burlesque qui pousse peu à peu Bonifazi et Santenocito sur le terrain de la farce bouffonne et carnavalesque. Dino Risi semble reprendre le folklore de la fiction engagée pour mieux la faire implorer. Il refuse de s'en remettre à la question de l'idéologie qui est au cœur d'un cinéma politique italien de gauche qui a paradoxalement conduit à la production dans son sillage d'une multitude de films policiers réactionnaires. Il pousse ainsi le personnage du juge Bonifazi au pire aveu d'échec : l'élimination de la preuve qui réduit à néant ses soupçons contre Santenocito en un cynique coup de théâtre final.

Ce refus est la dernière grimace d'un film qui n'a fait que feindre de suivre la logique d'un thriller politique baigné d'idéalisme – une enquête qui semble couler de source mais révèle in fine les désastres de l'idéologie – pour faire triompher l'ironie et un certain nihilisme. Ce pied de nez radical ramène au statut si singulier de l'auteur dans le paysage du cinéma italien : la comédie, chez lui, entretient avec le politique, comme avec le religieux et le social, une relation d'attraction-répulsion qui débouche inéluctablement sur le refus de trancher en faveur de quiconque. Le rire s'y déploie en côtoyant le sordide dans un mélange de lucidité et d'amertume qui soustrait au spectateur toute possibilité de se raccrocher à ce qu'il voit : contre le moralisme de la « fiction de gauche », la vérité se dérobe au profit du principe d'inquiétude qui est au cœur de l'entreprise de « farce politique » de Dino Risi.

Age et Scarpelli : « en référer au cuisinier »

Au nom du peuple italien a été écrit par Age et Scarpelli – pour Agenore Incrocci et Furio Scarpelli. Considérés comme les « inventeurs » de la comédie à l'italienne, ils sont à l'origine de nombreux classiques comme *Le Pigeon*, *La Grande Guerre*, *Les Monstres*, *Affreux, sales et méchants*, *Nous nous sommes tant aimés*, *Le Bon, la Brute et le Truand*... Une recherche des synopsis de ces films permettra de saisir la diversité des thèmes de comédie qu'ils abordent et l'ironie avec laquelle ils s'emparent d'autres genres.

On s'interrogera sur le rôle décisif et mal reconnu de ces scénaristes phares dans le processus de création. Une interview du tandem révèle ainsi une problématique intéressante : le statut d'auteur d'un film est souvent beaucoup plus ambigu à définir que le voudrait une tradition héritée de la Nouvelle Vague française qui raccorde le film à son seul metteur en scène. Cette réflexion¹, signée Age, ouvrira le débat : qui fait le film ?

« Je pense aux pralines, les amandes grillées au caramel qui ont pris le nom du Maréchal du Plessis-Praslin parce que son cuisinier les avait inventées. À cette époque, la tendance à attribuer les mérites au plus élevé en grade ne se limitait pas aux succès militaires mais s'étendait aux bonbons. Aujourd'hui un grand nombre de critiques ont tendance à attribuer un peu vite les mérites d'un film au seul réalisateur. C'est quelquefois très largement justifié, quelquefois un peu moins ; parfois les critiques feraient bien d'en référer directement au cuisinier. »

1) Propos recueillis par Andrée Tournès, *Jeune Cinéma* n°85, mars 1975.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le minutage indiqué est celui du DVD édité par Studiocanal

1. Prologue et générique (0:00:00 – 00:02:31)

Sur une colline des environs de Rome, Mariano Bonifazi, récemment promu juge d'instruction, fait procéder à la destruction d'un immeuble inachevé construit sans autorisation. Le générique commence, présentant une suite de vues du palais de justice de Rome en noir et blanc.

2. Lorenzo Santenocito (00:02:32 – 00:07:47)

Alors qu'il est en train de pêcher, Bonifazi attrape un poisson mort. Il le rejette à l'eau et assiste à l'empoisonnement d'une mouette qui vient de l'ingurgiter. Une mousse suspecte apparaît à la surface de l'eau, à proximité de l'usine Santenocito Plast. Lorenzo Santenocito sort de l'usine au volant de sa voiture de sport. Une voix off décline les différentes fonctions et responsabilités de ce puissant industriel. Il fait monter un auto-stoppeur et se lance dans une violente tirade contre les jeunes et les gauchistes avant de l'obliger à descendre. En dépit de ses entorses au code de la route, l'industriel dépasse en toute impunité un contrôle de police.

3. L'affaire Silvana (00:07:48 – 00:16:24)

Bonifazi se réveille dans son appartement luxueux. Il passe en revue ses dossiers et s'attarde sur celui d'une certaine « Silvana L. » En noir et blanc apparaissent des images du corps de la jeune femme retrouvée morte. Bonifazi continue à lire le dossier au bureau. Il interroge la concierge, puis les parents de Silvana : Silvana se prostituait pour aider ses parents à vivre, elle était amoureuse d'un jeune homme et elle connaissait Santenocito.

4. Troubles au palais (00:16:25 – 00:23:34)

Sur son vélomoteur, Bonifazi se fraie un chemin dans le trafic de Rome pour se rendre à l'institut médico-légal. Les coups portés sur la jeune

femme n'étaient pas mortels et son décès est dû à un usage excessif de drogue. Alors que Santenocito rejette une convocation au tribunal, le juge, de retour au palais, se dispute avec un confrère qui l'incite à bâcler l'affaire. Les voix montent et résonnent dans le bâtiment, qui commence à s'effondrer. Des images en noir et blanc informent, à la manière d'un reportage, que les bureaux du palais sont provisoirement installés dans des casernes et des écoles.

5. Le grand face-à-face (00:23:35 – 00:32:21)

Cueilli par les carabinieri lors d'une soirée mondaine déguisée, Santenocito est amené en tenue de général romain dans le bureau de Bonifazi, installé dans une petite caserne. Bonifazi reste de marbre malgré le ton enflammé et virulent de Santenocito qui tente de l'impressionner. Ce dernier finit par trouver un alibi : le 7 mai, la nuit de la mort de la jeune femme, il jouait aux cartes avec son père dans sa villa familiale.

6. Scènes de famille (00:32:22 – 00:42:52)

Santenocito, de retour chez lui, se dispute avec sa femme, tente de communiquer avec sa fille puis appelle son avocat, qui lui révèle le zèle proche du fanatisme de Bonifazi. Santenocito retrouve ensuite son père, qui vit seul dans une pièce isolée de la maison. Le vieil homme, dont la mémoire fonctionne parfaitement malgré quelques accès de sénilité, comprend que son fils veut lui soutirer un faux témoignage et s'y refuse violemment.

7. La justice en marche (00:42:53 – 00:52:40)

Au restaurant, Bonifazi repousse la tentative de chantage de l'homme qui a épousé son ex-femme. Il reçoit un appel du médecin légiste qui révèle le nom du médicament qui a empoisonné Silvana : le Ruhinol, que l'on ne trouve qu'en Allemagne, pays où se rend fréquemment Santenocito. Dans l'appartement de Santenocito, le vieux père est emmené de force à l'asile par des infirmiers.

Bonifazi, venu recueillir le témoignage de ce dernier, arrive trop tard. Dans le salon, il interroge la femme de Santenocito, qui s'est caché dans une pièce voisine.

8. La dispute (00:52:41 – 01:04:20)

Alors que Bonifazi repart, Santenocito monte un stratagème pour faire croire au juge qu'il revient de Rome en voiture et lui propose de le raccompagner à la capitale. Dans la voiture, Bonifazi révèle qu'il n'est pas dupe. Les deux hommes se livrent. Bonifazi explique sa version de la nuit du 7 et affirme que Santenocito est coupable de ne pas avoir amené Silvana à l'hôpital pour s'épargner un scandale. Santenocito lui propose de déjeuner. Après un bon repas, les deux hommes marchent sur la plage. Ils évoquent leur enfance jusqu'à ce que Bonifazi prenne à nouveau Santenocito en flagrant délit de mensonge. Une dispute s'ensuit : le juge accable l'industriel qui condamne quant à lui le fanatisme idéologique et les préjugés de son accusateur.

9. Révélation (01:04:21 – 01:14:11)

Au cours d'une soirée mondaine, la police judiciaire arrête Roncherini, un suspect dans l'affaire. Bonifazi l'interroge dans son bureau de fortune et apprend que Santenocito, qui travaille avec Roncherini dans ce qui s'apparente à un réseau de prostitution, entretenait une relation avec Silvana. À nouveau face à Bonifazi, Santenocito tente de lui expliquer, avec moult détours, sa manière très particulière de travailler et sa peur de faire éclater un scandale en révélant sa relation avec Silvana.

10. Le piège se referme (01:14:12 – 01:26:57)

Sur les conseils de son avocat, Santenocito se trouve un nouvel alibi en la personne de Del Tomaso, un industriel au bord de la ruine qui accepte de témoigner en sa faveur. Dans le bureau de Bonifazi, avocats et témoins donnent leur version et l'affaire semble enfin réglée. Bonifazi abat

sa dernière carte : il fait arrêter Séraphin, le majordome de Del Tomaso, qui révèle au cours de sa déposition que son patron n'était pas avec Santenocito la nuit du 7 et qu'il a été corrompu. Bonifazi, sans même s'intéresser au journal intime de Silvana que les enquêteurs viennent de lui confier, fait immédiatement exécuter un mandat d'arrêt contre Santenocito.

11. Coup de théâtre (01:26:58 – 01:33:52)

Bonifazi sort du palais de justice et découvre les rues désertes de Rome tandis qu'une voix off commente un match de la coupe du monde de football entre l'Italie et l'Angleterre. En marchant, il feuillette le journal intime de Silvana. Des images en flash-back présentant Silvana les semaines précédant sa mort alternent avec les plans sur Bonifazi marchant et lisant. On apprend au fil des pages que Silvana s'est cogné la tête au cours d'un banal accident de la route et qu'elle s'est suicidée avec du Ruhinol par amour pour son ancien petit ami. Bouleversé, Bonifazi hésite à jeter le carnet dans une poubelle. Plusieurs plans montrent l'arrestation et l'enfermement d'un Santenocito devenu fou. À l'annonce de la victoire de l'Italie, Bonifazi repart en marchant.

12. La grande parade (01:33:53 – 01:38:55)

Les rues de Rome s'emplissent brusquement sur fond de cris et de musique foraine. Bonifazi assiste à ce spectacle horrifiant et barbare, immobile au milieu de la foule des supporters déchaînés. Il voit le visage de Santenocito partout. Alors que la violence monte d'un cran, une voiture britannique est brûlée. Bonifazi jette dans les flammes le carnet de Silvana, qui pouvait disculper Santenocito. Il repart en traversant la place redevenue déserte.

RÉCIT

Engrenages



Au nom du peuple italien progresse au rythme de l'enquête judiciaire menée par le juge Bonifazi, qui soupçonne l'industriel Santenocito d'être impliqué dans la mort d'une jeune prostituée nommée Silvana. Le récit d'enquête offre une structure archétypale qui répond à des codes éprouvés et s'articule autour d'une suite d'enchaînements logiques avec lesquels le narrateur joue selon son bon vouloir, utilisant des effets d'omission, de rétention ou de révélation. Dino Risi s'inscrit ainsi dans une tradition du « film d'enquête » qui permet au récit d'*Au nom du peuple italien* de progresser avec une fluidité et une clarté particulièrement entraînantes.

Didactisme et effets dominos

Le fil de l'enquête, apparemment assez simpliste, semble très vite compromettre le personnage de Santenocito. Risi ne manque pas d'accabler l'industriel interprété par Gassman et l'instruction menée par le zélé Bonifazi semble bien plus à charge qu'à décharge. Ce déséquilibre qui porte le récit donne à l'enquête des allures de véritable croisade et fait enfler démesurément les soupçons. L'effet de surcharge est renforcé par la manière qu'a l'auteur de jouer avec les enchaînements logiques comme s'il s'agissait d'une mécanique trop bien huilée. La scène de pêche, au début du film, fonctionne ainsi comme une démonstration sommaire des liens de cause à effet : le poisson mort empoisonne la mouette avant que l'on découvre la proximité de l'usine polluante de Santenocito. Tout le film semble répondre à cette logique d'engrenage où le récit fonctionne comme un piège qui se referme progressivement sur le grand patron.

La progression par saynètes ajoute au sentiment d'automatisation d'un récit construit autour d'une succession d'effets dominos. Entre les passages dans le bureau du juge – où l'on découvre une galerie de personnages croqués rapidement par le réalisateur – et les

intermèdes comiques comme l'effondrement du palais de justice ou les entrées dans la caserne, Risi semble parfois se rappeler à la structure du film à sketches, dont il fut un spécialiste tout au long de sa carrière, des *Monstres* aux *Nouveaux Monstres*. Mais ce découpage en saynètes qui font souvent office de micro-fictions à l'intérieur du récit, à l'image des séquences avec la fille ou le père de Santenocito, n'entrave jamais la fluidité de l'ensemble, qui en tire au contraire vitesse et mouvement. Entre le didactisme de la démonstration qui fait voisiner *Au nom du peuple italien* avec le « film-dossier » ou le film politique et ce mouvement permanent qui hérite plutôt de la comédie, Risi déploie un récit qui entraîne littéralement le spectateur dans les pas et dans la tête de Bonifazi.

Coup de théâtre

Cette apparente clarté dissimule pourtant une grande ambiguïté qui s'exprime particulièrement lors des multiples scènes en flash-back. Celles-ci trouent le récit en dévoilant au spectateur des images du passé de Silvana avec sa famille ou de la soirée de sa mort. Le statut de ces flash-back est d'autant plus ambivalent qu'ils semblent la plupart du temps être le produit de l'imagination de Bonifazi ou des mensonges des témoins, comme avec la scène mélodramatique outrée des parents transformés en chansonniers de rue. Risi se dérobe peu à peu au principe d'objectivité et de rationalisme du récit pour entraîner le spectateur sur la pente glissante de l'illusion et du fantasme – ou plus précisément des préjugés qui tronquent et parasitent le travail d'instruction de Bonifazi. Avec ces flash-back d'origine douteuse qui se glissent dans les rouages parfaitement huilés de l'intrigue, la mécanique des réactions en chaîne s'affole et induit la possibilité d'un dérapage. En grossissant les indices et les effets de concordance les plus énormes, comme ce médicament qui semble

compromettre Santenocito en raison de ses voyages en Allemagne, le cinéaste pousse parfois le travail d'enquête vers une dimension caricaturale, forcée ou ultra-simplifiée ; quelques lignes de fuite paraissent suffisantes pour convaincre le spectateur de la culpabilité de l'industriel. Risi abat alors sa dernière carte pour mener au coup de théâtre extraordinaire qu'est l'innocence de Santenocito. C'est une idée de génie qui renverse complètement la logique du film, fondée sur la vitesse des enchaînements et la clarté apparente des liens de causalité, et déjoue les mécanismes d'identification du spectateur : Santenocito devient une victime pathétique et Bonifazi se compromet en brûlant le journal intime de Silvana, élément-clé de l'instruction.

Ce renversement est d'autant plus frappant qu'il saisit le spectateur à froid et que toute la construction dramatique du récit qui mettait en scène le bon juge face au manipulateur irrécupérable reposait sur une absence de suspense liée à une fatalité quelque peu manichéenne. Le narrateur bouscule donc les codes du genre et révèle in extremis sa position au sein du film en faisant implorer les éléments à charge soigneusement collectés au fil de l'intrigue. *Au nom du peuple italien* ne dissimule à aucun moment sa dimension de satire mais la subtilité de Risi tient à sa manière de cacher sa véritable cible, Bonifazi et ses préjugés d'idéologue, jusqu'à l'explosion finale de la vérité. Sa puissance critique est redoublée par cette instabilité et cette rétention des enjeux de la satire qui n'épargne pas plus le « bon » que le « méchant » et préfère renvoyer chacun, spectateur y compris, à ses contradictions de petit juge ou de simple témoin. Suivant la mécanique des réactions en chaîne du récit, la force destructrice de la satire, à l'image du processus de corruption, fait tomber un à un tous les personnages et anéantit tout sur son passage.

Duels

Le duel qui oppose Vittorio Gassman et Ugo Tognazzi dans *Au nom du peuple italien* s'inscrit dans la longue tradition cinématographique des grands duels d'acteurs et cette opposition joue comme souvent à deux niveaux : un niveau diégétique, lié au récit du film – ici l'opposition de deux personnages antagonistes dont on repérera à travers la récurrence des scènes de confrontation l'évolution des rapports – et un niveau extra-diégétique qui dépasse le cadre spatio-temporel de l'intrigue : le spectateur a conscience du caractère extraordinaire d'une rencontre souvent présentée comme argument promotionnel du film.

On reviendra aussi sur quelques cas d'oppositions mémorables de stars en interrogeant la culture personnelle des élèves. Il peut s'agir tout simplement d'effets de casting classiques : la réunion de stars en vogue fonctionne parfois selon un principe d'addition luxueuse, comme dans *Ocean's Eleven* de Steven Soderbergh (2001)... ou sur le modèle des couples légendaires de l'histoire du cinéma, comme Richard Burton et Elizabeth Taylor. Dans le registre de l'affrontement, *Heat* de Michael Mann (1995) réunissait pour la première fois ensemble à l'écran les stars Robert De Niro et Al Pacino dans un duel extraordinaire. Dans *Borsalino* de Jacques Deray (1970), les vedettes françaises Alain Delon et Jean-Paul Belmondo étaient réunies à l'aune d'une fascination réciproque. Parmi d'autres, on retiendra aussi le face-à-face magnétique entre Simone Signoret et Jean Gabin dans *Le Chat* (Pierre Granier-Deferre, 1971) ou la mythique rencontre de Bette Davis et Joan Crawford dans *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* de Robert Aldrich (1962).

PERSONNAGES

Face à face



Au nom du peuple italien propose un duel savoureux entre deux personnages antithétiques interprétés par les deux géants du cinéma italien que sont Vittorio Gassman et Ugo Tognazzi (cf. p. 3). Ce duel total se joue sur plusieurs niveaux : opposition physique, opposition de caractère mais aussi opposition morale. Bonifazi et Santenocito se livrent un combat qui engage toute la mise en scène dans son sillage. En s'appuyant sur l'interprétation de deux acteurs hors norme, Risi puise dans les ressources de la commedia dell'arte mais aussi dans un registre plus psychologique qui rappelle que le combat mené par Bonifazi contre Santenocito et son empire industriel est avant tout idéologique.

Opposition de style

Familier des personnages de séducteur charlatanesque, Vittorio Gassman trouve en Santenocito une figure d'escroc prétexte à une performance euphorique. La présentation du personnage, qui laisse monter un jeune auto-stoppeur hippie à bord de sa voiture de sport au début du film, annonce la couleur : Gassman se lance dans une diatribe enflammée contre la jeunesse et se dévoile en infect prédateur aux idées nauséabondes. Bateleur, insolent, cynique, roublard, infidèle, Santenocito est un homme prêt à tout pour réussir, mais dont l'apparente flamboyance dissimule une grande solitude révélée par les scènes de la villa familiale avec sa femme, sa fille et son père. La séquence de la soirée costumée où il est déguisé en général romain permet à Risi de rappeler la dimension profondément carnavalesque du jeu de Vittorio Gassman. Au contraire de l'expansif Gassman, Tognazzi reste dans une logique de rétention qui lui permet d'incarner avec beaucoup de froideur le personnage très strict de Bonifazi : intègre, honnête, stable au risque d'une certaine raideur, il encaisse les attaques du gesticulant Santenocito avec le plus grand calme lors des scènes de témoignage dans les bureaux du palais de justice. Bonifazi fait valoir une force tranquille qui est celle de l'exercice souverain de la loi. Pour autant, ses petites habitudes de fonctionnaire et sa rigueur de vieux garçon – c'est un homme divorcé et sans enfants – ramènent à une certaine médiocrité qui s'oppose au panache de

Santenocito. Risi ne fait pas de ce duel une simple lutte manichéenne entre un bon et un méchant : derrière leur masque social, Bonifazi et Santenocito demeurent des personnages uniformément pathétiques.

Opposition morale

Pourtant, si Santenocito est affublé de tous les vices, il ne se révèle pas aussi monstrueux que ce que le film sous-entend tout au long de l'enquête. À l'inverse, Bonifazi, malgré son obsession pour l'intégrité et la rigueur morale, se découvre finalement aussi lâche et manipulateur que son adversaire en brûlant la preuve qui innocente Santenocito. La raideur capitonnée de Bonifazi ne vaut finalement pas mieux que les détours de Santenocito. La scène de confrontation, après le déjeuner sur la plage, qui voit le second accuser le premier d'être un « mauvais juge » en raison de ses préjugés idéologiques se révèle prémonitoire. C'est de la bouche de Santenocito que surgit la vérité secrète du film : une critique radicale de l'idéologie, même lorsque celle-ci est mise au service du bien et de la justice.

Cette révélation en revient in fine à la seule opposition qui anime les deux personnages : une opposition morale qui se montre aussi destructrice pour l'un que pour l'autre. L'amoralité radicale de Santenocito est atténuée par son statut de victime idéale de Bonifazi. À mesure que Risi dévoile la part de fragilité d'un Santenocito qui se révèle parfois touchant et pathétique, il renforce l'aveuglement de Bonifazi qui devient ainsi une sorte d'incarnation froide et inhumaine de l'exercice du pouvoir. Ce renversement progressif des forces en jeu, dans lequel le statut de prédateur et de victime est beaucoup plus ambigu qu'on voudrait le croire, laisse entendre une troisième voix dans le film : celle du cinéaste lui-même qui renvoie chacun des deux personnages à sa solitude et refuse d'arbitrer ce face-à-face. À l'origine, Dino Risi et ses scénaristes Age et Scarpelli avaient en tête un film qui s'intitulerait *Faccia a faccia* et mettrait en scène ce duel entre les deux vedettes (cf. p. 18).

DIALOGUES

Vérité et mensonges



Dans *Au nom du peuple italien*, les personnages utilisent de nombreux registres de langage. Dans ce film à plusieurs voix se lisent ainsi différentes manières d'envisager la réalité fragmentaire qu'il nous décrit : la grande cacophonie nationale d'une Italie minée par la corruption. Si de nombreuses voix se laissent entendre de manière intermittente – des plus institutionnelles à celle du peuple ou des médias – celles du juge Bonifazi et de Santenocito scandent la ligne dialectique du récit. L'opposition de style qui marque les deux personnages (cf. p. 8) est redoublée par leur rapport à la langue, au point que leur manière de s'exprimer devient par instant le sujet même du film. L'oralité et la linguistique tiennent une part considérable dans la compréhension d'*Au nom du peuple italien*, révélant le statut des personnages au cœur de la société.

Logorrhée versus clarté

La première entrevue entre Bonifazi et Santenocito, dans le bureau de la caserne transformée en palais de justice, met en scène de manière comique le rapport antagoniste à la langue des deux personnages. L'escroc Santenocito est avant tout un beau parleur adepte de la logorrhée. Face au juge, sa stratégie est de s'exprimer de manière pédante et incompréhensible au nom de ce qu'il nomme fièrement un « langage adhérentiel et désimplifié ». À cette caricature du langage commercial moderne, Bonifazi rétorque que le mot « compliqué » serait plus approprié, engageant un dialogue sous forme de commentaire sur cette question des registres de langage : la langue de Gassman est du côté de la séduction, de la falsification et du mensonge mais aussi d'une certaine tradition latine de la surcharge et de l'artifice, puisqu'il s'agit littéralement d'emberlificoter et de noyer l'interlocuteur, tandis que celle du juge est entièrement tournée vers la simplicité et la vérité.

Dans le bureau du juge, l'essentiel des interventions de Bonifazi se résume à écouter et à clarifier les déclarations des témoins. S'il reste maître des débats, il est dans une position de passivité apparente qui vise à collecter et synthétiser les données verbales, donc à réduire la parole des autres à l'expression de la vérité. Au début du film, la famille de Silvana, la prostituée, tente de dissimuler avec beaucoup de lâcheté et de mesquinerie la condition de la jeune fille sous des expressions enjolivées comme « elle est entrée dans le grand chaudron », « elle se réalisait », « *jet society* » ou « *public relation* »... Bonifazi quant à lui ne cherche qu'à rabattre chaque mot ou expression sur des faits précis. « Les faits sont durs, l'imagination c'est mieux », lui rétorque la mère. On retrouvera cet art de l'enrobage verbal et du stratagème rhétorique à de nombreuses reprises dans le film : c'est le cas lorsqu'un des témoins avoue au juge que Santenocito connaissait la prostituée « au sens biblique » ou lors de l'entrevue avec un juge corrompu que Bonifazi taxe de « strabisme législatif ». La volonté de Bonifazi est d'aller « droit au but » et d'en « venir aux faits », ce qui le pousse à imposer à Santenocito de ne plus répondre que par oui ou par non. Dans la volonté du juge de traquer la vérité parmi les circonvolutions et les faux-semblants du langage se lit une forme de pragmatisme qui renvoie constamment son personnage à son poste de fonctionnaire soumis à la machinerie du pouvoir.

Langage, pouvoir et vérité

Le pouvoir de Santenocito et celui de Bonifazi induisent deux rapports antithétiques au monde. Le premier, qui occupe l'espace sonore pour garder la main, est dans la gesticulation et avoue lors de la scène qu'il est « atteint » de logorrhée pour conjurer sa terreur de la mort. C'est un moment-clé au cours duquel son sentiment de toute-puissance et d'impunité s'effrite, une véritable « confession » qui offre

un surplus d'humanité au personnage. Au contraire, Bonifazi, tout de rétention orale, usant d'un langage simplifié pour faire valoir la force souveraine de la loi, apparaît progressivement comme le représentant mesquin et prosaïque d'une justice aveugle. Lors de leur première entrevue dans le bureau du juge, Bonifazi impose un long moment de silence à Santenocito, dont le caractère bouillonnant et la parole enflammée, que l'on a découverts lors de la séquence d'auto-stop, se trouvent subitement réduits à néant. Ces deux registres de langage – celui, chaleureux et fantasque, de l'escroc contre celui, froid et machinal, du juge – sont finalement renvoyés au même horizon de vanité par Risi.

D'autres voix qui viennent s'intercaler dans ce petit jeu sont prétextes à de nombreux gags. Il en va ainsi de celle du peuple qui surgit lors de la scène des interviews de passants après l'effondrement du palais de justice. Sous forme d'actualités télévisées, les badauds oscillent entre bon sens populaire et formules populistes. Les récitations littéraires d'un employé qui cite l'écrivain Giuseppe Gioachino Belli, les bons mots nihilistes du médecin légiste ou l'obscénité libérée des supporters de football déchaînés se font eux aussi entendre dans le concert. Mais c'est d'une ultime voix que surgira la vérité : celle de Silvana la prostituée, que l'on entend en *off* lire son journal intime lors de la séquence finale. Cette voix intime, portée par les intermittences du cœur, révèle le secret du film. Les gesticulations pathétiques de Santenocito autant que la raideur institutionnelle de Bonifazi étaient dans le faux : l'émotion qui surgit de cette voix innocente et sincère de jeune femme, comme remontée d'outre-tombe, est une déflagration de vie dans un film entièrement régulé par les puissances morbides du mensonge, de la compromission et de l'abus de pouvoir.



MISE EN SCÈNE

Esthétique du dégoût

Au nom du peuple italien est une satire de l'Italie corrompue de la fin des années 60. S'il suit le récit traditionnel d'un film d'enquête et prend les atours d'un film-dossier ou d'un thriller politique, Risi n'en reste pas moins fidèle à son genre de prédilection, la comédie. Sa mise en scène, où priment le sens de l'observation et l'art de la caricature, prétexte un certain réalisme pour mieux franchir les limites de la farce et de la bouffonnerie avec une grande économie de moyens. Le film n'a pourtant rien de léger : sa force comique se nourrit d'un quotidien sinistré et d'une situation d'urgence qui dépassent largement le cadre d'une simple satire sociale ; Risi dresse le portrait d'un pays au bord du gouffre et sa mise en scène, d'une ampleur hors norme, se déploie aux dimensions d'une véritable fresque anti-nationale dont la morale nihiliste renvoie tout le monde dos à dos.

Mécanismes de la corruption

À travers le face-à-face de Bonifazi et Santenocito se lit la lutte entre un état de droit – l'idéal démocratique incarné par le juge au service du peuple et des citoyens – et un état souterrain gangrené par les enjeux de pouvoir et la corruption. La « guerre » du film annonce l'opération « mains propres » que la magistrature lancera au début des années 90 pour lutter contre les scandales et les malversations politiques. L'enjeu principal, pour Risi, se résume à mettre en scène les mécanismes de la corruption avec une précision extraordinaire. La scène initiale de pêche où Bonifazi attrape un poisson mort qui, sitôt rejeté à la mer, empoisonne une mouette avant qu'un plan plus large nous montre la pollution venue des usines chimiques de Santenocito est une sorte de programme esthétique : l'enchaînement des plans offre une image de corruption de la chaîne alimentaire qui vaudra pour le film tout entier.

Le découpage d'*Au nom du peuple italien* répond presque systématiquement à ce principe de contamination et d'empoisonnement des logiques de cause à effet. La vitesse et la fluidité avec lesquelles s'enchaînent les rebondissements de l'enquête accentuent cette impression : les témoignages recueillis par le juge sont souvent illustrés par des images mentales qui déforment et phagocytent



la réalité ; il en va ainsi de la déclaration des parents ouvrant sur la saynète en noir et blanc où ils errent dans la rue sur un fond de musique mélodramatique ouvertement parodique. L'usage de l'ellipse permet en outre à Risi de créer des effets d'accélération permanents : les témoins changent en un clignement de plans et l'enquête progresse avec une rapidité presque irréaliste, qu'il s'agisse pour Bonifazi d'appliquer ses sanctions – lors de l'accélération finale et de l'arrestation de Santenocito – ou pour l'industriel de se trouver un alibi – la rencontre de Del Tomaso suit ainsi le rendez-vous avec l'avocat. Cette progression trop fluide, renforcée par l'usage de multiples zooms, donne le sentiment d'un affolement et affecte aussi bien la stratégie de survie d'un coupable présumé qui multiplie les tentatives pour se soustraire à l'enquête que celle du juge zélé et trop confiant. C'est d'ailleurs de l'aveuglement du juge – qui néglige le journal intime de la jeune prostituée innocente Santenocito – que surgit le désastre final : la loi elle-même semble dévorée par l'idéologie et le fanatisme. Ainsi Risi boucle la boucle de ce système de corruption généralisée en renvoyant l'homme juste et l'escroc à un même horizon d'échec.

La stratégie du dégoût et de la nausée

L'une des spécificités de Risi réside dans la grande cruauté de son comique. À la fin d'*Au nom du peuple italien*, Santenocito arrêté hurle que le dégoût du juge pour la société qu'il est censé protéger n'est rien comparé au sien ; dégoût du monde et phobie sociale ont souvent donné au cinéma de Risi une dimension cynique, misanthrope et foncièrement nihiliste. Avec *Les Monstres*, l'auteur a inventé un véritable zoo humain présentant une galerie d'Italiens irrécupérables. Aucune composante du tissu social, qu'elle soit religieuse, politique, économique ou familiale, ne résiste au regard acerbe du cinéaste et *Au nom du peuple italien* ne manque pas de rappeler cette visée sociologique. On retrouve dans les scènes de témoignage à l'intérieur du bureau du juge ce côté petit théâtre sordide avec le passage de « citoyens » témoins. Les parents de la prostituée, qui évoquent le métier de leur fille avec une hypocrisie qui confine à l'obscénité,



ne sont pas sans annoncer un des sketches les plus perfides des *Nouveaux Monstres* (1978) où des parents cupides livrent leur fille à un casting pornographique. De la même manière, la scène de départ du grand-père vers l'hospice évoque l'horreur et la brutalité du sketch du même film où un homme emporte sa mère à l'asile. Risi peint une humanité dégradée, amoralisée et pervertie qui tend souvent à une forme d'automatisation comportementale, à l'image de la femme en arrière-plan du bureau de Bonifazi qui dit « au revoir » à tous les personnages du cadre comme un pantin détraqué, et des multiples proverbes débités çà et là. Par ailleurs, la tentation carnavalesque qu'évoquent soirées déguisées, réceptions mondaines et accessoires burlesques surcharge et enlaidit ce petit monde, figeant les personnages dans une sorte de grimace continuelle. Le dégoût de la société de l'époque infuse *Au nom du peuple italien* jusque dans la manière qu'a l'auteur de s'en remettre à une photographie extrêmement crue et réaliste qui renforce la laideur des friches urbaines et des désastres sanitaires et écologiques qui menacent la périphérie romaine.

Cacophonie et mascarade : un désastre national

Derrière la noblesse de son titre, le film décrit un pays pourri de l'intérieur où la morale a laissé place au pragmatisme et à l'abjection capitaliste. Cette perte du sens moral s'exprime notamment à travers la dimension orale du film, qui crée l'impression d'une véritable cacophonie nationale. Risi enregistre avec beaucoup de distance un nombre incalculable de points de vue qui s'enchaînent et suggèrent la plus grande confusion. Outre les deux voix principales, les points de vue périphériques irriguent le récit, des témoins aux journalistes, des badauds aux employés du palais comme celui qui récite mécaniquement les pages de Giuseppe Gioachino Belli – et produisent un effet de choralité détraquée. Cette perte progressive du sens affecte l'espace sonore ; symbolisée par la femme en arrière-plan qui déclare : « dites à mon cocu de mari que sa femme est fidèle », elle maintient le film dans un arrière-fond instable et paradoxal qui s'oppose au principe de rationalisme de l'avancée de l'enquête.



Au nom du peuple italien peut ainsi être vu comme une contre-fable nationale. Outre sa manière de faire triompher le faux, jusqu'à ce moment aberrant où les raisonnements pervers de Santenocito lui font dire en toute innocence que « la corruption est synonyme de progrès », Risi trouve dans les ressources de la mascarade une suite de « déplacements » à la puissance comique prodigieuse. L'effondrement du palais de justice qui impose au juge de s'installer dans une caserne permet ainsi au cinéaste de transformer cette vénérable institution en une espèce de petit théâtre ridicule. La présence de la vie militaire en arrière-plan occasionne de nombreuses séquences carnavalesques qui tournent en dérision la puissance de l'État et font basculer le film du côté de la farce. Enfin, le coup de grâce est porté lors du coup de théâtre qui révèle son échec au petit juge aveuglé par l'idéologie et ouvre sur une scène de parade grandiose où éclate la dimension anti-nationale du film : l'explosion de joie des supporters de la « nazionale », filmée comme une véritable apocalypse dans les rues de Rome, concentre toutes les attaques accumulées au cours du film : cacophonie, mascarade, perte de sens, inversion des valeurs... Elle rappelle combien le cinéma de Risi trouve sa raison d'être dans l'effondrement plutôt que dans l'édification morale. *Au nom du peuple italien* est la chronique d'un désastre et son horizon est finalement plus proche du film catastrophe que des envolées alertes de la « comédie à l'italienne ».

Visions de l'Italie : Rome dévisagée

Une part de la satire s'exerce dans le film à travers les décors en extérieur, qui offrent au spectateur une photographie souvent anti-touristique d'un pays plongé dans le désenchantement après le boom économique des années 60. Risi semble dévoiler au spectateur, au détour de nombreuses scènes, une sorte d'envers du décor sinistre, dont il s'agira de relever les éléments emblématiques. Parmi eux, on repérera comment l'ouverture du film sur un terrain isolé montrant un immeuble inachevé détruit par décision de justice décline de manière cocasse l'opposition entre tradition séculaire – les paysans travaillent tout près – et modernité « empoisonnée ». L'importance de la pollution sera aussi soulignée : de nombreux espaces naturels du film sont souillés : l'eau où pêche Bonifazi est couverte d'écume chimique ; la plage où Santenocito et le juge discutent est emplies de déchets ; les collines qui bordent la route, lors de la discussion en voiture entre les deux personnages, montrent des constructions sauvages qui dénaturent le paysage. On verra enfin que la vision de Rome est elle-même cauchemardesque : saturation du trafic – lorsque le juge en vélomoteur s'avance au milieu du chaos – mais aussi rues désertes et couvertes de déchets pendant le match, route effondrée... Tout évoque une ville livrée aux promoteurs et à une administration dépassée. Ce paysagisme sordide et désenchanté, accentué par la froideur de la lumière – il pleut lors de la scène de la plage – dévoile une réalité rongée par la spéculation, loin de l'image idéale de la « ville éternelle ».

SÉQUENCE

Fin du monde

Le finale d'*Au nom du peuple italien* pousse à son paroxysme la dimension de mascarade d'un film qui mène à l'effondrement des valeurs défendues par le juge Bonifazi tout au long de son instruction. Après avoir appris l'innocence de Santenocito dans la mort de Silvana en lisant le carnet intime de la prostituée, Bonifazi voit les rues de Rome s'emplier brusquement suite à la victoire contre l'Angleterre de l'équipe de football d'Italie en coupe du monde. L'extrait de cette séquence de furie populaire (01:34:57 – 01:37:40) débute alors que Bonifazi a repris sa marche après avoir longuement hésité à jeter le carnet intime de Silvana qui innocente Santenocito dans une poubelle. La foule des supporters a envahi le centre de la capitale et Bonifazi s'est alors retrouvé submergé par le flot des badauds surexcités.

Cauchemarder le peuple

Après plusieurs plans de rue troubles et saccadés, un plan large sur un pont dominant le Tibre recouvert par la foule et les voitures met le spectateur à distance de la fête qui bat son plein. Ce plan d'ensemble sur le pont (1) est dynamisé par un zoom arrière qui élargit le point de vue et donne une idée de l'ampleur de la folie qui s'est emparée de Rome. La musique, qui accompagne toute la scène, reprend le thème principal du film sur une tonalité foraine qui décuple la dimension de parade de la séquence : un grand cirque aux allures de mascarade grandiose. Le plan suivant est un plan rapproché sur Bonifazi, cadré à la poitrine, qui est arrêté – ou plutôt stoppé – dans sa marche par la foule déchaînée et qui regarde ce spectacle comme un témoin consterné. Sa raideur, son silence et les couleurs sombres de son costume s'opposent de manière comique au mouvement ambiant – trépidation, sauts, courses, gesticulations, hurlements – et aux couleurs fièrement exhibées par les supporters que sont le bleu du maillot italien et le vert-blanc-rouge du drapeau

national. On remarque que des équivalents de ce plan, vraisemblablement issus des mêmes prises au tournage, vont faire figure de pivots et de relais pour l'ensemble de la scène (2-4-7-9-11-13-15-17-19-21-23-25).

Risi noie son personnage dans la foule en recourant à un jeu de balayages : drapeaux, groupes, et étoffes passent devant la caméra et empêchent parfois de distinguer les coupes du montage, semant la confusion dans l'esprit du spectateur, à l'image de ce plan s'attardant sur des formes en mouvement à peine identifiables (6). Malgré ce désordre apparent, la scène est structurée de manière précise autour du point de vue de Bonifazi et la plupart des images de foule que nous voyons peuvent être considérées comme des visions du juge. Si le spectacle est marqué par une dimension grotesque, comme en témoigne un gros plan rapide et brutal sur un visage édenté hurlant face caméra (3), sa teneur hallucinatoire est affirmée par la démultiplication des personnages incarnés par Gassman, ce qui indique que ce que nous voyons est le produit d'un délire de Bonifazi. La temporalité frénétique et les mouvements tournoyants des supporters expriment cette proximité du délire mais la plupart des « visions » du juge s'organisent sur un rythme ternaire : d'abord un plan anonyme sur la foule, puis un retour au plan pivot sur Bonifazi, enfin un plan détaillant un badaud interprété par Gassman. Le premier exemple est celui du prêtre (3-4-5) : dans la continuité du gros plan sur le vieillard édenté (3) se dévoile en arrière-plan un groupe de religieux. Après un retour sur le visage de Bonifazi (4), la caméra revient sur le groupe dont s'extrait un avatar de Santenocito s'exclamant en latin (5).

Le même procédé est repris de manière encore plus marquée par l'effet de zoom qui court à travers trois plans (8-9-10) dévoilant le second personnage interprété par Gassman, un vieux fasciste enragé. Vu



1



2...



3



5



6



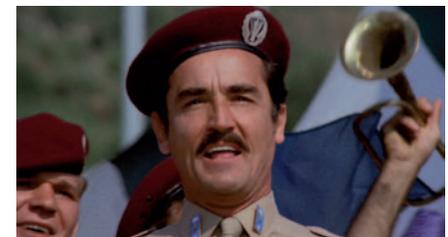
8



10



12



14



16

d'abord de dos, le personnage se retourne et se retrouve cadré en plan rapproché face caméra. Cette dimension frontale des apparitions scande la scène et met Bonifazi dans une posture d'opposition systématique, victime de visions qui sont autant d'agressions. Les trois plans figurant Gassman en soldat colonial (12-13-14) fonctionnent selon la même dynamique « d'extraction », de même que ceux qui le représentent en travesti (16-17-18). Chaque vision semble le redoublement délirant de la précédente et exploite les ressources comiques de la variation carnavalesque dans laquelle excelle Gassman. Cette structuration triangulaire, rythmée par la musique et les cris de la foule, permet de lire la scène comme un effondrement physique et psychologique de Bonifazi. Ce peuple magnifié par le juge ne fait qu'imiter la concupiscence des puissants et des corrompus. Le médecin légiste, au début du film, annonçait la couleur en affirmant avec cynisme que tous les citoyens étaient des Santenocito en puissance. La séquence illustre littéralement cette prémonition.

Apocalypse morale

La portée critique de la séquence est d'autant plus virulente que le football est traditionnellement considéré en Italie comme une seconde religion. Risi se livre à un démontage en règle qui fait tomber tous les masques sociaux et vilipende un trésor national (la fameuse « *squadra azzurra* ») en mesurant ce folklore à l'aune de la guerre, du racisme et du nationalisme. La scène suit un mouvement de gradation dans la violence et dans les insultes, qui prennent peu à peu un caractère sexuel. À partir du moment où la foule prend à parti une jeune Anglaise, retourne sa voiture et la brûle – mouvement amorcé dans la continuité de 18 et accompli au plan 20 – le film évoque un retour à la barbarie que l'ultime personnage interprété par Gassman porte à son paroxysme (22-23-24) : sorte de bouffon éructant des borbo-rygmes obscènes et faisant un bras d'honneur face caméra, c'est une créature grimaçante et déshumanisée que les flammes renvoient à la nuit des temps. La séquence suit le fil d'une descente aux enfers.

Le témoin passif Bonifazi se met alors enfin en mouvement (26) : un changement d'échelle marque ce passage à l'action, avec un retour au plan d'ensemble.

Le juge s'avance vers la voiture en flammes et s'arrête. La rupture rythmique est renforcée par un effet d'évidement : la rue se désenplit brusquement. Suit un gros plan sur le visage du juge pris dans la vague, masqué par les flammes du premier plan (27). Le ton est au désenchantement et à l'onirisme crépusculaire. La série de plans qui suit (28-29a-29b-30) offre le dernier coup de théâtre du film, appuyé par deux zooms successifs : Bonifazi lance le journal intime de Silvana dans les flammes et le visage de la prostituée apparaît en surimpression sur son carnet carbonisé (29a-29b). L'ultime plan, qui montre le juge s'éloigner en un cadre large révélant la place presque déserte et envahie par les fumées noires qui s'échappent de la voiture, se fige en un arrêt sur image aux allures de vision de fin du monde et d'apocalypse morale (31). Bonifazi disparaît avec toutes les valeurs qui étaient siennes jusqu'à cet ultime geste qui trahit la défaite de ses idéaux.



18



20



22



24



26



27 et 30



28



29a



29b



31

PLANS

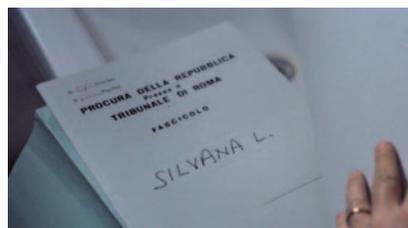
Kaléidoscope

Dino Risi est un satiriste de tradition réaliste. La simplicité de sa mise en scène s'exprime à travers la vivacité des figures, la sécheresse des gags et la netteté du trait qui caractérisent son travail de cinéaste. Pour autant, cette sobriété visuelle n'est qu'apparente et s'articule autour d'une sophistication narrative dont le début d'*Au nom du peuple italien* témoigne remarquablement. Entre autres scènes d'exposition – comme celle de la pêche – le moment où Bonifazi est présenté dans son appartement romain (00:08:47 – 00:09:57) est un modèle d'épure qui propulse le spectateur en une poignée de plans dans un véritable kaléidoscope visuel.

Accélération

Bonifazi vient de se lever et a emporté une pile de documents dans la salle de bain. On le découvre feuilletant divers dossiers et s'arrêtant sur celui de « l'affaire Silvana L. » (1). Au gros plan sur le dossier, qui, comme un effet de loupe, marque l'importance qu'il aura sur la suite de l'intrigue, succède un plan rapproché cocasse sur le juge, trivialement installé sur les toilettes de la salle de bain pour lire le document (2). La dimension comique de ce décalage entre l'action et le cadre est évidente, appuyée par l'air d'opéra choisi par Bonifazi peu auparavant et que l'on entend *off*. Elle définit avec beaucoup de finesse le caractère zélé et rigide du juge : c'est un bourreau de travail qui ne vit que pour les affaires qui passent entre ses mains.

Le passage du plan 2 au plan 3 offre une accélération qui perturbe le calme apparent de la scène et instaure un premier élément de suspense. Un récit parallèle en voix *off* s'enclenche avec la lecture du dossier : on entend la voix froide et descriptive du rédacteur du document – « la concierge est entrée dans la chambre de la fille à 10 heures » – avant que la voix de la concierge lui succède au moment du basculement vers le plan suivant (3), dont le noir et blanc permet de comprendre qu'il est un plan du passé, un flash-back (cf. p. 15). Le mouvement de la concierge explorée vers le corps de la prostituée produit un effet dynamique de sensationnalisme qui plonge littéralement le spectateur au cœur de l'action.



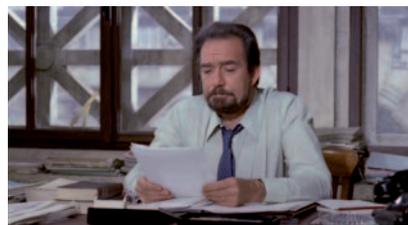
1



2



3



4



5



6



7



8



9

Ellipses, échos, ruptures

Un nouvel effet d'accélération intervient au moment du passage du plan 3 au plan 4, qui révèle une ellipse. Alors que la voix *off* se poursuit et recouvre la scène, le retour au plan rapproché sur Bonifazi lisant le document est marqué par un changement de cadre (4) : de la salle de bain, nous sommes passés au bureau du juge sans même nous en rendre compte. L'enchaînement qui suit (4-5-6-7) délivre une somme d'informations en un minimum de plans. La voix *off* détaille l'examen du corps de la jeune femme et révèle l'intervention d'un inconnu et des traces de coups. Ces révélations orales sont illustrées par une suite de plans : le premier (5) revient au flash-back – en noir et blanc, le médecin s'affaire dans la chambre de la prostituée. Le retour au plan pivot de Bonifazi lisant (6) met en évidence une photographie du corps qui vient s'insérer dans le plan suivant (7) comme un cadre dans le cadre. La photo, en noir et blanc,

résonne avec les images du flash-back et induit que ces dernières étaient peut-être le fruit de l'imagination de Bonifazi à partir des éléments à sa disposition que sont texte et photo.

Le statut douteux des images, qu'elles soient documentaires, objectives, mentales ou oniriques, est ainsi au cœur d'*Au nom du peuple italien*. Appartenant à différents régimes et temporalités, basculant d'un lieu à l'autre en un battement de cils, ces quelques plans évoquent un kaléidoscope visuel et sonore. Le dernier basculement (8-9) en redouble la perspective : en face du juge (8) se trouve la concierge découverte dans le flash-back (3), prête à témoigner. Cette ultime ellipse, en un effet d'accélération et de rime visuelle (3-9), propulse le spectateur dans les filets d'un récit et d'une mise en scène bien plus ambiguë que la continuité apparente de la scène – liée à la voix *off* qui recouvre l'ensemble – ne le laisse croire.

TECHNIQUE

Le flash-back



Le flash-back est un procédé cinématographique bien connu : il définit un retour en arrière rompant avec la continuité chronologique du récit et permet de découvrir un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. Connu en littérature sous le nom d'analepse, ce procédé a trouvé à s'exprimer au cinéma de diverses manières. La plus classique d'entre elles est devenue une véritable figure de style : une scène de flash-back se déploie ainsi entre un point d'entrée – souvent annoncé par une musique particulière et un signal de mise en scène tel qu'un fondu enchaîné induisant le passage vers une autre temporalité du récit – la découverte de l'événement lui-même et la sortie du flash-back. Son usage est traditionnellement informatif et permet de donner au spectateur des éléments nécessaires à la compréhension de l'intrigue, comme un trauma expliquant le comportement d'un des personnages, mais il peut avoir aussi une visée comique, onirique ou poétique. De nombreuses façons de recourir à ce procédé ont été inventées au fil des décennies, qu'il s'agisse de concevoir tout un film comme un long flash-back dans *Boulevard du crépuscule* de Billy Wilder (1950) ou de jouer avec les multiples possibilités offertes par son usage : il peut être libérateur, ambigu ou même mensonger comme dans *Le Grand Alibi* de Hitchcock (1950).

Dans *Au nom du peuple italien*, Dino Risi recourt au flash-back de manière a priori assez traditionnelle en vue d'informer le spectateur de l'évolution de l'enquête. La scène de flash-back la plus importante est celle de la lecture du journal intime de la prostituée, qui se situe à la fin du film : la voix off de la jeune femme assure la continuité de cette longue séquence entrecroisant plans ancrés dans le présent du récit (Bonifazi marchant dans les rues désertes de Rome en lisant les cahiers de la victime) et plans de flash-back où l'on découvre la jeune femme en cours ou chez elle, durant les semaines

qui précèdent sa mort. La clarté et la simplicité de ce flash-back, qui est synonyme de révélation pour le spectateur puisqu'on y apprend la dépression et le suicide de la jeune femme, permet au récit de retrouver l'équilibre après les effets de cacophonie et de manipulation qui ont accompagné l'enquête mouvementée du juge. Le flash-back, ici, est avant tout illustratif : il valide la preuve de l'innocence de Santenocito en présentant des images lavées de tout soupçon.

Flash-back et images mentales

Risi, auparavant, n'a pourtant pas hésité à utiliser le flash-back dans une tout autre perspective : semer le trouble et la confusion dans l'esprit du spectateur. Certains flash-back du film apparaissent tout d'abord comme des trouées à tendance plus ou moins comique – de simples petits gags visuels. La nature du flash-back y est alors annoncée par l'usage du noir et blanc qui crée une rupture dans un film en couleur : les parents de la prostituée évoquent une nuit où, jetés à la rue, ils retrouvent leur fille alors qu'ils sont condamnés à chanter de bar en bar pour gagner un peu d'argent. La musique et le jeu outré des personnages donnent une tonalité mélodramatique à la saynète, induisant un enjolivement de la réalité dont l'effet est particulièrement comique. On retrouve cet usage du flash-back comme rupture musicale et gag visuel – toujours en noir et blanc – à deux reprises dans le film : lors de la même scène de témoignage des parents, on découvre le petit ami de la prostituée en plein match de basket avec gros plan et arrêt sur image sur le personnage ; beaucoup plus tard, au moment du dialogue sur la plage entre le juge et l'escroc, on voit un portrait de famille au milieu duquel trône le petit Bonifazi en tenue de bain.

Ces flash-back en apparence anecdotiques ont un caractère dynamique essentiel dans la conduite du récit : ils figurent explicitement

les pensées du juge et impliquent une dimension mentale et subjective qui, en plus de révéler des images d'un passé plus ou moins proche, renforce le caractère hasardeux sur lequel repose la progression de l'enquête. La systématisation de ce système narratif est fondée sur des liens de causalité surlignés : une phrase ou un mot sont suivis d'une image mentale censée illustrer ce qui vient d'être dit ; le récit est peu à peu poussé à l'ellipse, à l'accélération et à la simplification. Ces flash-back fulgurants sont littéralement assimilés à des clichés comme l'image de la morte dans son lit lorsque le juge lit le compte rendu médico-légal, la vision enjolivée des parents, l'arrêt sur image sur le petit ami ou la photo de famille... Ces clichés évoqués par Santenocito lors de la dispute sur la plage conduiront le juge à sa perte.

Cette idée est reproduite par un autre type de flash-back plus ambigu encore : les images de la nuit de la mort de Silvana, imaginée par Bonifazi en couleur, ajoutent à la confusion entre présent et passé, illusion et réalité. Le juge avertit Santenocito lors de leur discussion en voiture qu'il s'agit de sa version des faits : le petit montage qui suit présente la scène de la soirée du meurtre sous forme d'« hypothèse filmée » mettant clairement Santenocito dans la peau du coupable. Avec ces recours multiples et ambigus au flash-back, *Au nom du peuple italien* devient parfois un kaléidoscope d'images et de voix : images en couleur ou en noir et blanc, plans « d'archives » non datés qui s'immiscent dans le récit et les multiples voix off, passages du flash-back classique aux visions oniriques... Les régimes d'images et les temporalités s'entremêlent dangereusement, rappelant que la manipulation est au cœur du film. Le flash-back dépasse alors son caractère informatif pour devenir un véritable motif d'écriture et de mise en scène.

Une musique au croisement des genres

Le cinéma italien est riche de compositeurs d'envergure, d'Ennio Morricone à Nino Rota, Bruno Nicolai ou Luis Bacalov... La mémorable musique du film est composée par Carlo Rustichelli, artiste majeur ayant travaillé avec les plus grands cinéastes durant plusieurs décennies (Pasolini, Germi, Comencini, Risi, Bava...). On remarquera d'abord que la partition décline un thème principal selon une multitude de variations de ton et de rythme. En s'attardant sur ses différentes reprises dans *Au nom du peuple italien*, on précisera le rôle de la musique dans le film.

Le thème principal trouve son expression la plus classique lors des génériques de début et de fin : une partition alerte et entraînée à la mélodie très affirmée. En cours de film, le thème donne le ton des séquences. L'instrumentation change souvent du tout au tout. Le thème se ralentit et crée un effet de suspense typique du thriller lors de la découverte de l'usine de Santenocito au cours de la partie de pêche. Il est ensuite repris sur un mode léger et ludique lors de la soirée costumée dans laquelle Santenocito est déguisé en général romain. On le retrouve sur un mode forain pendant le défilé des supporters avec une instrumentation de fanfare populaire. Enfin, il prend une tonalité intime, lyrique et romanesque lors de la séquence de lecture du journal de Silvana avant de résonner de manière tragique lors du finale, lorsque le juge lance le carnet dans les flammes. Les différents genres convoqués par ces multiples utilisations vont ainsi du polar à la comédie mais aussi de la satire acerbe à la fable amère et mélancolique.

FIGURE

L'art de la métaphore



Connu pour son sens aiguisé de la caricature, Dino Risi est un grand satiriste. Dans *Au nom du peuple italien*, le cinéaste brocarde allègrement la société italienne, renvoyant dos à dos deux extrêmes : la corruption qui gangrène la politique et l'économie du pays mais aussi l'idéologie derrière laquelle se protège le juge Bonifazi au nom d'une idée du bien qui s'avère tout aussi versatile. Pour décrire ces deux réalités insaisissables, l'auteur recourt à une suite d'images frappantes et use d'un art de la métaphore qui lui permettent souvent d'éviter le didactisme du cinéma politique de son époque (cf. p. 4) au profit d'une grande vivacité de trait.

Filmer la corruption

La métaphore est une figure de style fondée sur l'analogie et la substitution qui opère des rapprochements de sens sans recourir à des outils de comparaison. Risi utilise par exemple de manière exemplaire la métaphore dans la séquence de pêche (cf. p. 7) : en filmant une réaction en chaîne – le pêcheur qui attrape un poisson mort qui empoisonne une mouette – le cinéaste donne une image virulente de la société italienne empoisonnée par la corruption telle que nous la décrira tout le film. Mal difficilement identifiable, la corruption voisine ici avec différents phénomènes que Risi met en scène en une suite d'images aussi fines que marquantes : la contamination, l'empoisonnement, le mensonge, la duplicité... Dans le registre de l'image qui frappe, la scène de l'écroulement du palais de justice métaphorise l'effondrement moral du pays. Santenocito n'hésite pas à tourner autour du pot lors d'un témoignage dans le bureau de Bonifazi : expliquant que les Italiens sont « toujours complices », ce qui s'apparente à une tentative de définition de la corruption, il tente malicieusement d'amadouer le juge en recourant à l'image inoffensive d'un « clin d'œil métaphorique et respectueux ». Le premier adjectif résume assez bien les détours rhétoriques et les tentatives d'évitement de la réalité qui déterminent la parole des témoins. La parole verbeuse et mensongère de Santenocito use de la métaphore dans une visée d'escroquerie et de dissimulation, tout comme

celle, lâche et rampante, des parents de Silvana qui, pour décrire le métier de leur fille, mentionnent un mystérieux « grand chaudron ». La métaphore, dans ce cadre verbal, est alors une arme de défense : il s'agit de substituer à la réalité triviale une image enjolivée. Elle devient au contraire, dans la bouche de Bonifazi, une arme d'attaque redoutable, comme en témoigne sa manière d'évoquer le « strabisme législatif » d'un juge corrompu.

Filmer le chaos

Très tôt dans le film, Risi ne manque pas d'éreinter les habitudes de petit fonctionnaire zélé qui se cachent derrière l'idéalisme de Bonifazi. La référence à la constipation du juge évoquée par le médecin légiste offre une image cinglante du caractère rétenteur, raide et confit dans ses préjugés de Bonifazi – qui, contrairement à Santenocito, ne révèle aucun panache. Par ailleurs, l'ironie de l'auteur tire d'une multitude de déplacements de sens une métaphore de la société italienne vue comme une immense entité dérégulée. La grande mascarade finale, avec les supporters de football qui paradent dans les rues, est une représentation grotesque du peuple italien via les références au cirque et au carnaval que sont déguisements, musique foraine, masques, hurlements et cacophonie. De la même manière, la caserne dans laquelle on déménage le bureau du juge Bonifazi offre une métaphore hilarante d'un exercice du pouvoir réduit à des rituels vidés de toute substance – avec notamment les gesticulations de la garde qui anime l'entrée. Le travail du cinéaste consiste à inventer des images et Risi ne se prive pas de truffler le film de gags visuels qui renvoient à une vérité générale dépassant le cadre de l'action. La tenue de général de Santenocito est une métaphore amusée de la décadence des élites ; la vision du juge Bonifazi sur sa mobylette noyée au milieu des gigantesques embouteillages romains ou celle des montagnes de dossiers qui encombrant l'entrée de son bureau en symbolisant le chaos administratif sont autant de métaphores farcesques qui offrent à la satire politique sa puissance de feu.

PARALLÈLES

Le péplum



Cabiria, G. Pastrone – Itala Film/Coll. CDC.



Messaline, V. Cottafavi – Cineproduzioni Bistolfi.

Dino Risi joue ouvertement avec différents genres et codes du cinéma commercial italien dans *Au nom du peuple italien*. Au croisement du polar, de la comédie et du film politique, le récit dialogue avec l'actualité de la production italienne de la fin des années 60. Un autre genre apparaît pourtant en creux dans le film : il s'agit du péplum, qui nourrit plusieurs séquences de son imaginaire coloré. Si cette référence s'exprime essentiellement dans une veine parodique, elle nourrit le discours politique du film et renforce le caractère de fable d'une œuvre qui se propose de dépeindre avec ironie l'histoire de l'Italie comme un éternel recommencement.

Un genre populaire

Le péplum est un genre qui a connu deux âges d'or dans l'histoire du cinéma. Au temps du cinéma muet, c'est un genre pharaonique qui s'approprie les récits bibliques ou mythologiques. À Hollywood dominent les superproductions de David W. Griffith telles que *Intolérance* en 1916 ou encore *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille en 1923. L'Italie, avec *Cabiria* de Giovanni Pastrone (1911) ou *Quo Vadis ?* d'Enrico Guazzoni (1912), évoque surtout l'Antiquité romaine ou grecque. Le genre s'affirme très tôt par son sens de la démesure, son goût des décors, les costumes somptueux et les scènes à grand spectacle telles que batailles, orgies et mouvements de foule.

Le second âge d'or du genre commence au début des années 50 grâce au succès d'une nouvelle version de *Quo Vadis ?* (Mervyn LeRoy, 1951). Le péplum est mis à l'honneur par de nombreux maîtres comme Henry King, Cecil B. DeMille ou Howard Hawks et les tournages hollywoodiens de passage dans les studios italiens de Cinecittà font de Rome l'épicentre du genre. La production italienne exploite alors le filon en traitant l'Antiquité grecque ou romaine sur un mode fantaisiste avec des titres comme *Spartacus* de Riccardo Freda, *Attila, fléau de dieu* de Pietro Francisci et *Ulysse* de Mario Camerini. Au cours des années 60, le cinéma populaire transalpin repose en grande partie sur ce genre à succès multipliant les incursions dans le merveilleux et la fantaisie la plus débridée.

La décadence de Rome

Plusieurs séquences d'*Au nom du peuple italien* évoquent cet imaginaire fantaisiste. La plus explicite est celle de la soirée costumée dans laquelle des agents viennent « cueillir » un Santenocito déguisé en général romain dans un jardin éclairé comme un décor antique. Plus tôt dans le film, une scène montre le palais de justice commencer à s'écrouler de l'intérieur : la chute des statues et l'effondrement des colonnes rappellent ces décors de carton-pâte ou de plâtre dont abusent les péplums pour illustrer les scènes de catastrophe ou de déluge, comme, par excellence, dans les différentes adaptations des *Derniers Jours de Pompéi*. Risi semble filmer le palais de justice comme s'il témoignait du goût pour le toc et le factice d'un genre qui n'avait pas toujours les moyens de ses ambitions. Au delà du symbole d'une justice sens dessus dessous, il se moque ouvertement d'un bâtiment historique dont le pompiérisme architectural et les décorations surchargées de la façade, mises en lumière dans le générique du film, ont fait grincer beaucoup de dents (cf. p. 4).

Le rapport du film au péplum tient aussi à la volonté de l'auteur d'assimiler la soif de grandeur des industriels du boom économique des années 60, vus comme des bâtisseurs corrompus et obsédés par le pouvoir, à la période de la décadence romaine. La luxure est un motif récurrent du genre et Risi opère un rapprochement évident entre le comportement de jouisseur amoral de l'orgiasme Santenocito et celui des dirigeants de la Rome déclinante dont il endosse le costume avec une aisance révélatrice. En dépeignant l'Italie comme une tyrannie dont jouissent quelques privilégiés sur le dos du peuple, l'auteur ne manque donc pas de raccorder sa mascarade à un genre si outrageusement latin où règnent l'artifice, le mensonge et l'illusion de la grandeur. Par delà la chronique d'une décennie politiquement sinistrée, Risi filme ainsi la société italienne dans une perspective intemporelle, prise dans la malédiction d'un éternel retour au point de départ de son histoire.

Enquête sur un citoyen écrasé sous le soupçon

Plusieurs films d'enquête italiens célèbres entrent en résonance avec *Au nom du peuple italien*. Deux des plus évidents sont *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon* d'Elio Petri, sorti deux ans avant le film de Risi, et *Main basse sur la ville* de Francesco Rosi (1963). Le premier traite d'une affaire de meurtre impliquant un policier dont la culpabilité est déniée par sa propre hiérarchie malgré des preuves accablantes. Le second décrit les effets dévastateurs de la spéculation immobilière mafieuse dans l'agglomération de Naples. On pourra dans un premier temps relever ce qui raccorde le film de Risi aux deux autres. Ainsi, l'utilisation du flash-back, central et révélateur dans *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon* est reprise par Risi de manière beaucoup plus ambiguë (cf. p. 15). Le style reportage du film de Rosi, construit selon des principes d'authenticité très rigoureux, évoque aussi certains passages pseudo-documentaires chez Risi. Le mouvement de l'enquête et la quête de la vérité rapprochent aussi *Au nom du peuple italien* du film de 1963.

La grande différence, néanmoins, tient au refus du sérieux et à la logique satirique qui parasitent l'enquête du film de Risi, alors que Rosi est un cinéaste sans ironie (cf. p. 19) et que Petri privilégie l'onirisme baroque au détriment de la finesse d'observation. Ainsi, le film de Risi joue avec le titre de celui de Petri et renverse son intrigue en enquêtant sur un citoyen écrasé sous le soupçon... mais qui se révèle finalement innocent.

TÉMOIGNAGE

« Le militantisme m'ennuie à mourir »

C'est en avril 2003 que Dino Risi, interrogé par Jean-Baptiste Thoret, revient sur la genèse d'Au nom du peuple italien¹. Il porte alors, à 86 ans, un regard lucide sur un cinéma qui, sans être militant, s'est toujours revendiqué politique.

Lorsque l'on regarde vos comédies depuis *Les Monstres* jusqu'aux *Séducteurs*, on se dit que pour vous, la bonté semble incompatible avec la comédie...

La bonté, c'est le contraire du comique. Le comique est cruel. Il doit rire des imbécillités des autres ou de leur stupidité. Mais les autres, c'est chacun de nous, le comique ne doit pas désigner tel individu puis mettre à l'abri un autre. Le comique se nourrit des défaillances humaines, de la bêtise mais aussi de la pauvreté. Regardez Chaplin, il fait rire avec ce qu'il y a de plus triste et de plus misérable dans le monde. Pour moi, c'est le comique parfait...

Oui, mais Chaplin est bon...

Non, pas tellement. Je me souviens d'une séquence dans laquelle il profite de la belle voiture d'un homme riche et se promène dans les rues. Puis il voit un bout de cigare qui traîne sur le trottoir. Au même moment, un pauvre s'approche du cigare, Chaplin sort de la voiture, lui donne un coup de pied dans le cul, prend le cigare et repart. Ce n'est pas un geste d'une bonté extraordinaire...

En 1971, vous réalisez *Au nom du peuple italien*, qui raconte le bras de fer entre un petit juge intègre et un industriel véreux. La difficulté à garder son intégrité était déjà le thème central d'*Une vie difficile* en 1961. Quelle fut l'idée de départ du film ? J'avais déjà fait plusieurs films avec Ugo Tognazzi et Vittorio Gassman. Dans *Les Monstres* déjà, je les avais réunis dans trois ou quatre sketches. Les scénaristes Age, Scarpelli et moi-même avons alors pensé faire un film qui s'appellerait *Faccia a faccia* basé sur

l'opposition entre Tognazzi et Gassman. C'était une époque où l'Italie était minée par une corruption grandissante. Tout le monde sentait cela, c'était devenu quelque chose d'intenable jusqu'au moment où l'opération « mains propres » a commencé. J'ai eu l'idée de mettre en scène un petit juge – c'était d'ailleurs le premier titre français du film – qui s'oppose au pouvoir et plus généralement à tous ces hommes de pouvoir si nombreux en Italie et dont nous connaissions bien les méthodes. C'étaient des grands industriels qui avaient construit des empires économiques avec des moyens douteux. Comme disait Balzac, toute grande fortune commence avec un crime, non ? Nous avons Berlusconi qui était déjà devenu un grand promoteur : il avait bâti des villes, possédait des chaînes de télévision, des journaux, de nombreuses sociétés. J'ai fait du personnage de Santenocito, que jouait Vittorio Gassman, une sorte de synthèse, d'incarnation de ces industriels véreux et j'ai donné à Tognazzi le rôle de l'homme juste, intègre.

Tout l'intérêt du film c'est qu'il commence comme un film militant puisque vous prenez parti pour le petit juge et vous mettez le spectateur de son côté. Puis, dans la dernière séquence, tandis que Gassman est sous les verrous, le juge trouve la preuve qui démontre finalement son innocence mais la détruit. Comment expliquez-vous son geste ?

Je sais, c'est terrible qu'un juge intègre fasse cela. Mais il faut le comprendre : à ce moment-là du film, il a réussi à faire emprisonner l'industriel, autrement dit, à mettre hors d'état de nuire cet homme nocif qui construit des immeubles qui s'écroulent, des usines qui polluent l'environnement... Pour Tognazzi, Santenocito est, avec d'autres, à l'origine de la merde qui gangrène son pays. Alors, il se dit qu'il fait quelque chose qui est contre la loi mais qui donnera un exemple, Santenocito, c'est comme Saddam Hussein, on sait qu'il faut le punir et le faire mourir. Ce sont des gens à qui la loi sert plus qu'aux pauvres gens.



Mais en détruisant la preuve, il bafoue les principes pour lesquels il combat, ceux de la justice égale pour tous, c'est-à-dire pour les pourris comme pour les autres...

C'est vrai, mais il y a un moment où il ne faut plus se préoccuper de la justice et punir Saddam Hussein, non ? Tout le monde sait que c'est un criminel alors... Dans le film, le palais de justice s'écroule, comme dans un péplum, et contraint les juges, les greffiers et tout le personnel à s'installer dans une caserne. Mais le petit juge, lui, continue son travail comme si de rien n'était. L'institution a beau s'effondrer, l'idée de justice, elle, reste debout. Tognazzi incarne ce désir-là.

Pendant tout le film, Rome semble être une ville morte, déserte. À la fin, des centaines de supporters de football envahissent les rues. L'Italie vient de se qualifier pour la coupe du monde contre l'Angleterre...

...et il voit dans la foule des groupes de gens qui représentent le pire des Italiens : les catholiques, les militaires, les putains, les fascistes, les misérables... Et dans chacun de ces groupes, il y a Vittorio Gassman, déguisé en prostituée, en supporter, en fasciste, en prêtre, en professeur de théologie. Il incarne chacun de tous ces monstres italiens. Ce sont bien sûr les visions de Tognazzi qui reconstitue alors mentalement un seul visage à partir de tous ces gens. Et en brûlant le cahier, il condamne symboliquement ce qu'ils représentent.

Pourquoi avoir choisi ce moment précis pour montrer la révélation du juge ?

Parce que pour moi, la foule qui va au stade est capable de commettre des choses horribles. En Italie, on ne compte plus ces petits criminels qui vont au stade pour faire leur petite guerre et s'entretuer. À Rome, il y a deux équipes de football et la haine entre leurs supporters est incroyable, primitive, bestiale. Ils se battent entre



eux, contre les autres, contre les arbitres, contre la police... C'est un goût de la guerre, quelque chose de farouche que l'on ne peut pas comprendre. Lors d'un match de football, même si regarder un jeu devrait être quelque chose d'amical, s'exprime le pire de l'âme humaine, la bestialité des hommes. Pour Tognazzi, son acte constitue une punition symbolique. Il se dit : « j'en ai assez de cela », « je n'aime pas ce monde-là ». Du point de vue de la justice, ce n'est pas bien mais...

Main basse sur la ville de Francesco Rosi aborde un sujet très proche de celui d'*Au nom du peuple italien*, la corruption et ses capacités d'influence. Mais Rosi le traite sur un mode sérieux. N'avez-vous jamais été tenté d'emprunter cette voie ?

Main basse sur la ville est un film très sérieux, très politique si vous voulez, mais qui manque totalement d'ironie. Je pense que nous, les cinéastes de la comédie italienne, attachions beaucoup d'importance à l'ironie, notre goût du comique était fondé sur l'ironie. C'était l'idée des films que nous faisons : raconter sérieusement des situations comiques ou de façon comique des situations sérieuses. Il fallait toujours introduire un décalage entre le sujet et son traitement. Mais la différence entre des cinéastes plus sérieux et nous s'explique aussi par des raisons physiologiques ! Rosi avait une personnalité différente de la nôtre. Petri, lui, avait plus le goût de l'ironie, il était plus proche de notre groupe.

Lorsque l'on regarde vos films, ceux de Monicelli, Germi, Scola et Comencini, on a l'impression que vous avez opposé au cinéma engagé une autre forme de critique, systématique et non militante...

Scola s'est mis à réaliser des films militants à partir du début des années 80 et je pense qu'à partir du moment où il s'est engagé, comme vous dites, il a perdu beaucoup de son talent et de son humour. Il est rentré dans l'Église de gauche et a raté presque tous

ses derniers films. Dès que vous choisissez de filmer d'un seul point de vue, vous êtes foutu. Votre critique n'est plus libre, elle s'apparente à une autre forme de propagande. La question n'est pas de savoir s'il vaut mieux passer à droite ou à gauche, mais de savoir s'il faut filmer pour un camp et contre l'autre. J'ai toujours essayé d'éviter de me situer dans un camp, je crois d'ailleurs que ce fut la force de la comédie italienne des années 60 et 70. Il faut critiquer tout ce qu'il y a de critiquable et peu importe la bannière politique du mal. Après la droite, on a vu la gauche au pouvoir. Ils ont gouverné l'Italie pendant cinq ans, ils n'ont rien fait et se sont fait battre par ce type misérable qu'est Berlusconi.

À vous entendre, il semble que l'ennemi majeur de la comédie et de sa puissance critique, soit l'attitude militante. N'est-ce pas ce que laisse supposer la fin d'*Au nom du peuple italien*, qui renvoie dos à dos le juge et l'industriel, l'un trahit des principes, l'autre les achète ?

Vous savez, le militantisme m'ennuie à mourir. Je ne suis pas un militant et je ne l'ai jamais été. Je ne fais ni des films de droite, ni des films de gauche. Je fais des films qui tentent de décrire ce qu'il y a de pourri dans la société et les comportements humains. En fait, je pense toujours à l'autre versant d'une histoire, à l'autre point de vue. J'essaie de considérer tous les points de vue en même temps et ne pas prendre un seul parti. C'est le contraire du militantisme. Je déteste le moralisme et je préférerais toujours être cruel plutôt que de dire la « bonne » parole ou montrer la « bonne » attitude. La lumière qui part de l'écran pour éclairer le public et lui dire ce qu'il faut penser, ce n'est pas mon truc. Mais je ne suis pas non plus un utopiste. Je sais qu'il faudrait éliminer tout ce qui nous révolte mais comment faire ? Fondamentalement, je crois que les gens aiment faire la guerre et s'entretuer, c'est quelque chose que l'on sous-estime toujours. C'est toujours mieux que de rester dans un bureau à taper à la

machine, non ? Pour eux, la guerre c'est l'aventure, ils pensent toujours que ce sont les autres qui vont mourir. Le but des films, s'ils en ont un, consiste peut-être à corriger un peu cela. On ne réussit jamais à changer cette nature, on essaie juste de la corriger.

Dans vos films, même les personnages les plus abjects, possèdent une part d'humanité...

J'ai toujours de la sympathie pour tous mes personnages, même si ce sont les pires des criminels. J'essaie de voir les deux côtés des gens que je filme. Pirandello disait qu'il fallait considérer les mille côtés de chacun de nous. C'est ça qui m'intéresse.



Les Monstres de Dino Risi (1963) – Fair Film.

1) L'entretien a été publié dans son intégralité sur le site du *Nouvel Observateur* : <http://jbthoret.blogs.nouvelobs.com/archive/2009/06/21/italie-1-entretien-avec-dino-risi.html>.

CRITIQUE

Malédiction et prémonition

« Réalisé en 1971, *Au nom du peuple italien* est un chef-d'œuvre tout en constituant une forme limite de la grande comédie italienne. Rarement la bouffonnerie sociale, l'observation satirique, le carnavalesque réaliste n'avaient atteint ce degré où le rire s'étrangle dans la gorge. Écrit par les vétérans Age et Scarpelli, le film de Dino Risi est construit sur l'affrontement entre un petit juge progressiste chargé d'une enquête sur la mort suspecte d'une prostituée et un industriel richissime et réactionnaire, corrupteur, pollueur, soupçonné d'en être l'auteur. C'est d'abord un duel entre deux acteurs d'exception, un combat épique entre Ugo Tognazzi (le juge) et Vittorio Gassman (l'industriel), alors véritables stars de la comédie transalpine et dont le seul jeu détermine le rythme de la mise en scène. Derrière le classique antagonisme de classe qu'il dépeint, *Au nom du peuple italien* est un portrait de l'Italie. Le monde décrit par Risi avec sa cruauté habituelle est désormais l'envers d'un miracle économique (celui des années 60), ou plutôt son trop-plein, qui a littéralement débordé, est devenu une écume empoisonnée qui pollue les rivières, souille le paysage et corrode les immeubles (le palais de justice s'écroule) et les consciences. Les personnages grotesques, produits d'une société sans repères, se révèlent tous irrécupérables.

On aurait tort, pourtant, d'épingler Risi comme un misanthrope complaisant. Le propos de son film est plus large. Cinéaste, scénaristes et comédiens traquent quelque chose qui serait inscrit dans l'histoire même de l'Italie, dont celle-ci ne parvient pas à se débarrasser. Il ne s'agit pas seulement, en effet, de dénoncer les effets de la modernité mais de souligner, parfois de façon burlesque, la persistance d'une malédiction dont le fascisme n'a été qu'un des avatars. Plus spectaculairement encore, le film de Risi témoigne d'une véritable prémonition. Placé, au terme du récit, devant un dilemme, le petit magistrat est confronté à la possibilité (ou à la nécessité ?) d'enfreindre la loi au nom d'un impératif moral plus vaste. Son geste annonce littéralement l'affirmation du pouvoir des juges qui, vingt ans plus tard, transformera la nature même de l'État italien. Prophétique. »

Jean-François Rauger, *Le Monde*, 22 janvier 2013.

Comment rendre compte dans un texte critique d'un film qui ressort en salles ou en DVD plusieurs décennies après sa sortie ? C'est à cet exercice particulier que se livre Jean-François Rauger qui tente de lire l'avenir et la résonance historique de l'œuvre au delà du contexte de sa création. Remontré en France en février 2013, *Au nom du peuple italien* n'est pas le film de Dino Risi le plus connu à côté des classiques multi-diffusés que sont *Les Monstres*, *Le Fanfaron* ou encore *Une vie difficile*. Si le film est au moment de sa ressortie un peu oublié, le critique du *Monde* se charge dès le premier paragraphe de corriger le tir



dans un geste de réhabilitation affirmé puisqu'il parle de « chef-d'œuvre », redonnant à l'œuvre un caractère unique, celui d'un cas limite dans le genre parfaitement défini de la « grande comédie italienne ». C'est d'abord une manière de sortir le film de l'oubli et d'en affirmer l'importance historique.

L'introduction permet surtout de pointer le fait que Risi, comme les autres maîtres de la comédie italienne – Ettore Scola, Mario Monicelli, Luigi Comencini – a mis plus de temps à être reconnu comme auteur que les géants Fellini, Antonioni, Visconti et consorts qui s'exprimaient dans des registres plus « nobles » comme le drame ou la fresque... La comédie demeure un genre par essence populaire et ses maîtres ont longtemps été accusés d'être des cinéastes commerciaux. Si *Au nom du peuple italien* fait aujourd'hui figure de classique, Jean-François Rauger ne manque pas de rappeler que c'est par l'ambition hors norme de son comique : en dépeignant ses modes d'expression (« bouffonnerie sociale » « observation satirique », « carnavalesque réaliste »), l'auteur rappelle que le comique de Risi n'a rien de léger et frappe par sa virulence. L'auteur définit ce rire politique en pointant « l'antagonisme de classe » qui sert de nœud à l'intrigue. Les grands noms évoqués suffisent à circonstancier le film et à rappeler son appartenance à l'âge d'or du cinéma italien. Mais la dimension politique du film de Risi ne se limite pas à sa dimension historique : Rauger passe rapidement sur le constat qui sert de cadre à l'intrigue et à son petit théâtre de marionnettes irrécupérables et grotesques pour en venir rapidement à la dimension intemporelle d'un « portrait de l'Italie ». Le texte dépasse la description et la délimitation historiques qui caractérisent nombre de notices concernant les ressorties de films patrimoniaux pour affirmer un point de vue critique plus profond. Ce portrait de l'Italie, selon Rauger, est rongé par un mal qui n'a pas seulement à voir avec le passé récent du pays – fascisme, guerre et mirage du boom économique – mais avec une forme de « malédiction » ancestrale qui décuple la perspective historique du film. Cet élargissement du point de vue rebondit enfin sur une ouverture vers un avenir qui a valeur, pour le lecteur, de passé récent. En évoquant le statut prémonitoire du film et en faisant référence à l'opération « mains propres », suite d'enquêtes judiciaires visant des personnalités du monde politique et économique qui révolutionnèrent au début des années 90 l'histoire politique italienne, Rauger renforce encore le statut de classique intemporel d'*Au nom du peuple italien*.

Il sera possible, après lecture du texte critique, de demander aux élèves de rendre compte de leur propre expérience de spectateurs, à partir de leurs réponses à trois questions. En quoi le film leur paraît-il daté ou intemporel ? Quel regard portent-ils sur les hésitations morales du juge Bonifazi ? À quel(s) genre(s) le film appartient-il ?

À CONSULTER



Filmographie

Parmi les œuvres de Dino Risi :

L'Homme aux cent visages, DVD, Tvor, 2008.
Une vie difficile, DVD, Studiocanal, 2007.
Le Fanfaron, DVD, M6 Vidéo, 2012.
Les Monstres, DVD, M6 Vidéo, 2012.
Au nom du peuple italien, DVD, Studiocanal, 2007.
Parfum de femme, DVD, TF1 Vidéo, 2009.
Âmes perdues, DVD, M6 Vidéo, 2011.
Fantôme d'amour, DVD, Universal, 2009.

Fictions politiques italiennes :

Francesco Rosi, *Main basse sur la ville*, DVD, Éditions Montparnasse, 2008.
Damiano Damiani, *Confession d'un commissaire de police au procureur de la République*, DVD, M6 Vidéo, 2008.
Elio Petri, *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon*, DVD, Carlotta, 2010.
Elio Petri, *La classe ouvrière va au paradis*, DVD, Tamasa, 2012.
Nanni Moretti, *Le Caïman*, DVD, Bac, 2012.

Bibliographie

Sur Dino Risi :

Valerio Caprara, *Dino Risi : maître de la comédie italienne*, Gremese, 1993.
Dino Risi, *Mes monstres : mémoires de Dino Risi*, De Fallois, 2014.

Entretiens et articles sur *Au nom du peuple italien* :

Jean A. Gili, *Écran* n°30, novembre 1974.
Jacques Grant, *Cinéma* n°196, mars 1975.
Gérard Legrand, *Positif* n°163, novembre 1974.
Vincent Malausa, « Risi, en tout bien toute horreur », *Cahiers du cinéma* n°686, février 2013.
Jean-François Rauger, « *Au nom du peuple italien* : Une perle noire de la comédie italienne », *Le Monde*, 22 janvier 2013.
Jacques Siclier, *Le Monde*, 4 mars 1980.
Andrée Tournès, *Jeune Cinéma* n°85, mars 1975.

Ouvrages généraux sur le cinéma italien et la comédie italienne :

Jean A. Gili, *Le Cinéma italien*, Éditions de la Martinière, 2011.
Jean A. Gili, *La Comédie italienne*, Henri Veyrier, 1983.
Laurence Schifano, *Le Cinéma italien de 1945 à nos jours. Crise et création*, Armand Colin, 2007

Sitographie

Une émission radiophonique disponible en podcast revient longuement sur l'œuvre de Risi : Stéphane Bou et Jean-Baptiste Thoret, « Les Films de Risi ont-ils la bamba triste ? », France Inter. <http://www.franceinter.fr/emission-pendant-les-travaux-le-cinema-reste-ouvert-dino-risi-la-bamba-triste>

Une page du site *Univers ciné* dédiée au film mêle reprise d'interviews et extraits de critiques d'époque : <http://www.universcine.com/films/au-nom-du-peuple-italien>

Jean A. Gili, « Dino Risi : l'ombre du moraliste », *Catalogue du Festival international du film de La Rochelle*, 2013 : <http://www.festival-larochelle.org/taxonomy/term/240>

Jean-Baptiste Thoret, Entretien avec Dino Risi, *Le Nouvel Observateur*, 2009 : <http://jbthoret.blogs.nouvelobs.com/archive/2009/06/21/italie-1-entretien-avec-dino-risi.html>

www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Délices de la cruauté

Joyau de la comédie italienne, *Au nom du peuple italien* témoigne de l'art inégalable de Dino Risi à décrire ses contemporains de manière délicieusement cruelle et à redéployer les limites d'un réalisme sociologique ouvrant volontiers sur la farce et le carnavalesque. L'opposition dantesque entre le « petit juge » raidi dans ses préjugés interprété par Tognazzi et le capitaine d'entreprise charmeur et sans scrupules incarné par Gassman est l'occasion pour le cinéaste de broser un tableau virulent de la société italienne à l'heure de la gueule de bois du boom économique des années 60. Document historique annonçant l'avènement de l'ère Berlusconi, satire sociale cinglante, comédie irrésistible, *Au nom du peuple italien* est aussi un grand film politique sur les dérives du pouvoir et les limites de l'idéologie.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario, réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du Festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Vincent Malausa est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*, il a rédigé les dossiers sur *Noi Albin* (2006), *La Famille Tenenbaum* (2008), *Grizzly Man* (2009), *Bamako* (2011) et *Burn After Reading* (2013).

Avec le soutien du Conseil régional

