



RELICI

MIRACLE ÉCONOMIQUE ITALIEN : MODERNITÉ DÉNONCÉE EN UN STYLÈME CINÉMATOGRAPHIQUE ET INTERPRÉTÉE EN PARABOLES LITTÉRAIRES¹

José Sarzi Amade²

RÉSUMÉ

Cet article tente de mettre en lumière les manifestations de la modernité, comme phénomène social, à travers la recension de cinq films d'auteurs italiens portant sur la réalité du miracle économique de l'Italie des années 1950-1960. La thématique commune des cinq œuvres des réalisateurs italiens, Pontecorvo, Pasolini, Bellocchio, Fellini et Petri, est ici la dénonciation des effets néfastes de l'avènement de la modernité qui surgit dans le quotidien d'une série de personnages. Les mêmes personnages ont permis de dresser, en forme de paraboles, des analogies et résonances avec d'autres figures littéraires présentes chez des auteurs comme Verga, Orwell, La Fontaine, Mallarmé, Swift et Camus.

Mots-clés: Modernité; Cinéma; Miracle économique italien; Parabole; Littérature.

ABSTRACT

This article attempts to highlight the manifestations of modernity as a social phenomenon through the review of five films about the reality of the Italian economic miracle from 1950-1960. The common theme of these five works by Italian filmmakers, Pontecorvo, Pasolini, Bellocchio, Fellini and Petri is the denunciation of the harmful effects due to the advent of modernity that arises in the daily life of a series of characters. The same characters made it possible to draw analogies and resonances, in the form of parables, with other literary figures present in authors such as Verga, Orwell, La Fontaine, Mallarmé, Swift and Camus.

Keywords: Modernity; Cinema; Italian economic miracle; Parable; Literature

Avec sa *Médée* (1969), Pier Paolo Pasolini a transposé la tragédie d'Euripide dans le contexte de l'Italie des années 1960. En cela, le film révèle symboliquement l'incommunicabilité entre deux mondes qui se côtoient, se parlent, mais qui ne se

¹ Recebido em 02/04/2019.

² St. John's University. jose.sarzi19@stjohns.edu

Revista Livre de Cinema, v. 6, n. 3, p. 45-79, set-dez, 2019

ISSN: 2357-8807



RELICI

46

comprennent pas; celui de Médée, la magicienne de Colchide qui représente le monde archaïque et barbare, paysan et émotionnel, et celui de Jason, le guerrier grec, au profil contemporain et civilisé, urbain et rationnel (BERTOLUCCI, 2011, p.75-80). Entre les deux, c'est la modernité qui vient les séparer. Médée s'éprend éperdument de Jason, pour sa beauté et ses origines lointaines, tandis que Jason ne voit en elle que le moyen de s'emparer de la toison d'or. L'idylle trahi de leur rencontre ne laissera que vengeance, crime et douleur.

Éclairé par l'imagerie mythique ci-dessus, c'est justement de l'avènement de cette même modernité et ses manifestations que je vais traiter dans le cadre de cette étude, autour de cinq sujets cinématographiques sur la société italienne des années 1950 à 60. Les sujets convoqués pour ce travail ont en commun de mettre en avant des protagonistes – de classes sociales et de réalités géographiques différentes – dont l'existence se retrouve, de gré ou de force, ébranlée par une modernité aux contours muables, celle des transformations du miracle économique italien³.

Les cinéastes auxquels je me réfère ici sont dans l'ordre: Gillo Pontecorvo, Pier Paolo Pasolini, Marco Bellocchio, Federico Fellini et Elio Petri. S'agissant d'artistes prolifiques, j'ai dû ici me focaliser sur un film par auteur, celui que je retiens le plus spécifique à ma problématique. Dès lors, il est question de re-parcourir les trames de ces films, en y dégagant le matériau recherché, c'est-à-dire celui de

³L'Italie sort perdante de la seconde guerre mondiale et le pays va être idéologiquement scindé en trois, entre alliés, démocratie chrétienne et communisme, ce qui va aussi lui donner ses guerres intestines entre conservatisme et progressisme, collectivisme et libéralisme. C'est aussi le temps de la réforme agraire des années 50, la massification de la classe moyenne, le virage de l'américanisation de la société par les politiques de la Démocratie chrétienne, dans un pays où, en 1951, seulement 7,4% des foyers étaient pourvus d'électricité, d'eau potable et de toilettes intérieures. Le boom économique des années 50-70 avec la généralisation de l'industrie, des transports, des produits-électroménagers et des loisirs va façonner l'image d'une nouvelle Italie, déplacer les populations rurales vers les villes en quête de main d'œuvre et les amasser en périphérie, dans les appartements pour classes populaires. Mais déjà, les problèmes et paralysies sociales apparaissent dans les années 60, dans les milieux, paysan, ouvrier, étudiant, etc.; c'est la crise identitaire face à un mode de vie aliène qui provoque saturation, frustration et misère sociale (GINSBORG, 2003, p.210; pour approfondir: p.210-253, 298-347). Sur le phénomène d'américanisation, voir aussi: SCHRÖTER (2005) et VAN ELTEREN (2006).



RELICI

47

personnages exemplaires dont le vécu témoigne d'un changement brutal, d'une rupture entre passé et présent qui cristallise la modernité. La recension de chaque sujet est suivie d'un développement en forme de parabole littéraire, figure de style que j'ai volontairement choisie, parce qu'elle permet d'éviter les prises de positions binaires et tranchées, en déplaçant le regard vers d'autres réalités, néanmoins rattachées à nos problématiques par analogie symbolique.

UN DÉNOMMÉ SQUARCIÒ : LE RACCOURCI EST UNE BOMBE À RETARDEMENT

Gillo Pontecorvo porte à l'écran (1957) le roman de Franco Solinas, *Squarciò* sous le titre de *La grande strada azzurra – Un dénommé Squarciò*, dans sa version française. C'est l'histoire de Giovanni dit Squarciò⁴ qui pratique la pêche côtière⁵. Seulement, Squarciò n'est pas un pêcheur comme les autres, puis qu'il est hors-la-loi, et c'est en braconnier qu'il attrape ses poissons, à coup de bombes artisanales. Au motif qu'il s'agit d'un moyen plus efficace pour nourrir sa famille, il rompt ainsi avec un geste ancestral et millénaire, celui de jeter ses filets à la mer et d'attendre – peut-être une pêche miraculeuse qui n'engage que l'homme de foi. Par son acte de modernité, Squarciò rallie la pêche industrielle écocidaire où tous les moyens sont bienvenus pour « vider les eaux de leur substance ».

La technologie du mauvais exemple

Les avatars du progrès ont pris possession de l'esprit de Squarciò. Ainsi, pense-t-il probablement que la pêche à la dynamite diminue son labeur, réduit les risques de conditions adverses, augmente son rendement poissonnier et par

⁴ Squarciò est un sobriquet, diminutif de «squarcione» qui signifie en français, vantard; le verbe «squarciare» en italien peut se comprendre également par «éventrer, lacérer». Disons que Giovanni est surnommé ainsi à la fois pour être fanfaron et éventreur de poissons, dans son cas.

⁵ Dans le roman de Franco Solinas, l'action se déroule en Sardaigne, alors que celle du film laisse entendre le nord de l'Italie, quelque part dans l'Adriatique des côtes dalmates (NAPPI, 2016, p.26).



RELICI

48

conséquent son profit. D'ailleurs, afin d'échapper à la vigilance des garde-côtes, pour braconner, il s'est acheté une radio au marché noir – un luxe à l'époque. Sortie d'un carton marqué «u.s.a», le transistor vient répandre la bonne nouvelle (programmes musicaux, réclames, etc.) dans la maisonnée restée jusqu'à archaïque, mais informe surtout Squarciò de la conduite à adopter pour s'affranchir, croit-il, des rondes des gardes ou prévoir les intempéries (PERNIOLA, 2016,p.32). Plus tard, il dilapide ses rentes de pêche en achetant un moteur puissant pour sa barque. Il pense ainsi semer le bateau du maréchal pourvu d'une vitesse inférieure. bercé par l'illusion du progrès, il trinque à la santé de son moteur et apparaît bruyant sur cette mer adriatique encore habituée aux silences des embarcations de rameurs.

En maintes circonstances, Squarciò est un mauvais exemple pour son entourage. D'abord, pour ces jeunes fils, Bore et Antonino qui l'accompagnent partout dans ces pêches illégales (CELLI, 2005, p.28-29). Par sa faute, Domenico (le fiancé de sa fille) perd la vie en voulant rejoindre Squarciò dans la pêche clandestine. Alors qu'il allait se fournir en explosif dans une cachette, il est surpris par un agent et les munitions lui explosent dans les mains. Une autre fois, c'est un vieux, qui, désespéré par le labeur de sa condition de pêcheur, cherche à émuler Squarciò en s'adonnant à cette dangereuse pêche. Il se blesse.

L'entêtement aveugle

Squarciò ne se tient pas responsable de ces accidents. De plus, il est insolent avec les pêcheurs du village qui travaillent eux de façon artisanale. Il prétend ne pas pêcher dans l'archipel mais plus loin, et donc de ne pas déranger.

- Per te è come andare in barca a fare saltare le casaforti.
- Soltanto che il mare è di tutti.
- Proprio così, il mare non è soltanto tuo.
- E allora approfitti, chi ti impedisce? Cosa, hai paura della finanza o della dinamite?
- Se tutti pescassero come te tra un anno non ci sarebbe più pesci nell'arcipelago.



RELICI

– lo non pesco nell'arcipelago.
(PONTECORVO, *La grande strada azzurra*, 1957,[00.36.15])⁶

En d'autres occasions, lorsque qu'un nouveau maréchal, encore plus strict, ne cesse de le prendre en filature, il se justifie auprès des autres pêcheurs de la sorte: «recommencer à pêcher avec des filets, plutôt crever!»; «les journées quand on ne peut pas sortir, si on n'a pas d'économie, on est fauché».

C'est bien l'entêtement et l'appât du gain qui poussent Squarciò à ne pas renoncer à sa besogne. La première partie du film s'achève sur le coulage de sa barque repérée par les gardes et le maréchal. Absurdité de celui qui a voulu déjouer les autorités et qui est obligé de se saborder. De fait, la barque est coulée à trente mètres de profondeur et l'outil de travail est donc perdu, tandis que la famille se retrouve lésée et désormais vulnérable. Un projet d'achat de frigo par la coopérative de pêcheurs représente une émancipation qui permettrait d'éviter de passer par un grossiste – qui lui possède un frigo –, mais Squarciò ne veut pas adhérer à ce projet collectif (NAPPI, 2016, p.27). Au contraire, il s'entête et cherche à offrir ses services aux autres: «Je ne suis pas fait pour la coopérative, au moins ayez besoin d'un bombardier». Mais, l'huissier a débarqué, Squarciò et les siens sont en disgrâce. Sans barque, il jette une bombe dans la lagune pour nourrir sa famille, mais se fait surprendre par les pêcheurs à filet qui, cette fois-ci, le prennent à parti et finissent par le rosser. Ne renonçant à rien, Squarciò plonge et va, aux prix d'efforts surhumains, repêcher son moteur englouti dans les fonds marins. Il y parvient et reprend la pêche clandestine.

Sa femme Rosetta vit dans la peur quotidienne à cause de l'activité clandestine de son mari. De même, ses deux fils, Bore et Antonino, qui le suivent

⁶ T.d.A.:«Pour toi, c'est comme aller en bateau pour faire sauter les coffres-forts. /Seulement la mer appartient à tous. /Vraiment comme ça, la mer n'est pas seulement à toi. /Et alors profite-en, qui t'en empêche? Quoi, tu as peur d'investir ou de la dynamite? /Si tout le monde pêchait comme toi, en un an il n'y aurait plus de poissons dans l'archipel. /Je ne pêche pas dans l'archipel.»



RELICI

50

partout dans ce péril, vont progressivement montrer leur exaspération face à cette existence sur le fil, et ses pratiques dangereuses pour deux jeunes enfants. Rien n'y fait, ce pèrene conçoit l'enfance que comme éducation à la surnoiserie et à la débrouillardise, seules valeurs utiles à l'enrichissement économique dans leur milieu où domine la misère (PERNIOLA, 2016, p.30-31). Squarciò s'obstine, mais cette fois, c'est la fois de trop. Il se trouve en compagnie de ses enfants sur un récif de l'archipel, et, alors qu'il était en train de fabriquer un explosif, en burinant l'ogive, une détonation se produit. L'accident est tragique, lui et Antonino sont grièvement blessés. Le petit Bore est indemne. Squarciò ensanglanté, agonise et prie ce dernier de sauver son frère en regagnant la terre avec la barque. Il lui fait part de ses dernières volontés, celles de marier leur grande sœur et pour eux, les garçons, de renoncer à la pêche à la dynamite pour revenir à la pêche artisanale au sein d'une coopérative. Avant de rendre son dernier soupir, Squarciò n'a pas de repentir et murmure ses derniers mots: «Dommage, c'était une belle journée pour pêcher, comme je pêchais moi». La tragédie de l'existence est dans le «comme je pêchais moi» et le triomphe de l'individualisme sur le corporatisme – ici les pêcheurs. En voulant prendre des raccourcis technologiques, par cupidité criminelle, il finit par bêtement y laisser sa peau. Ni même l'imminence de la mort le rend meilleur (PERNIOLA, 2016, p.34-35). Squarciò laisse derrière lui deux jeunes orphelins, victimes de son aveuglement. Son inconscience a provoqué le passage forcé des deux enfants dans l'âge adulte (NAPPI, 2016, p.30-31).



RELICI



Fig. 1: [00.05.23] Squarciò montre le mauvais exemple à ses enfants, en leur apprenant la pêche à la dynamite

Parabole I de 'Ntoni des Malavoglia

Un détail d'*Un dénommé Squarciò*, qui passerait pour inaperçu, nous laisse apercevoir – à [00.07.26] – le nom de la barque de pêche de Giovanni: *la Speranza*⁷. Détail fortuit, mais qui n'est pas sans rappeler l'histoire d'une autre barque, celle des *Malavoglia* de Giovanni Verga baptisée *la Provvidenza*⁸. Si l'on n'y regarde de plus près, on réalise que, dans les deux cas, les barques ont coulé, et ceci fut le motif supplémentaire aux disgrâces des familles. D'un côté, *la Speranza* qui a été coulée par Squarciò lui-même après avoir été repéré à frauder avec la pêche aux explosifs, de l'autre *La Provvidenza* qui chavira un jour de tempête.

Le personnage de 'Ntoni, bien qu'appartenant à une autre époque (fin XIX^e siècle) n'est pas sans ressembler à Squarciò, par son entêtement aveugle. Ces derniers appartiennent au dur corps de métier des pêcheurs qui le sont de génération en génération. Habités à survivre et vivotés au gré des intempéries, des

⁷ «L'espoir» en français. Or, dans le langage de la navigation, l'«ancora di speranza» en italien correspond à l'ancre de salut en français. Du reste, on peut extrapoler que le nom renvoie à l'espoir en de meilleurs lendemains, par le sauvetage «économique», c'est-à-dire par le profit maximal de la pêche à la dynamite.

⁸ «La providence divine» en français. Les Malavoglia attache de l'importance à ce que leur existence soit entièrement régie par la volonté de Dieu.



RELICI

52

mauvaises pêches et des bas revenus, peu d'entre eux accèdent à une condition plus favorable. Pourtant, c'est en voulant braver ce déterminisme social pour embrasser le progrès et la modernité que ces derniers vont se fourvoyer et en payer le prix.

'Ntoni appartient au clan Toscano (dit Malavoglia), pauvres pêcheurs siciliens d'Acì Trezza qui ne peuvent compter que sur la vieille barque *La Provvidenza* pour organiser leur pêche en famille. La vie est d'ailleurs entièrement réglée par cette barque gouvernée par le patriarche Padron 'Ntoni. Ce sera le départ contraint et précipité de 'Ntoni, son petit-fils, pour le service militaire, à provoquer la ruine de la famille, celle-ci censée être unie comme les doigts de la main. Padron 'Ntoni avait comme adage «de se contenter de ce qu'a fait votre père, pour ne pas devenir un brigand» (VERGA, 1881,p.16). Ce départ est vécu comme une perte fondamentale pour l'économie familiale qui a besoin de jeunes bras. Il put avoir provoqué la mort de son père Bastianazzo qui périt noyé alors qu'il transportait des lupins destinés à la vente. De retour chez les siens, la même envie inlassable reprend 'Ntoni, celle de penser que l'herbe est toujours plus verte ailleurs. D'aventure en aventure dans les villes, il ne trouve pas la fortune souhaitée mais des déboires. Il n'a pas obtenu de travail mais s'est encanaillé et a connu la prison pour contrebande. Quand il revient au village natal, il retrouve les siens appauvris, endettés au point d'avoir vendu la maison familiale du «néflier». 'Ntoni prend conscience de sa vaine tentative à vouloir gagner sa vie à tout prix, au risque de nuire à celles de ses proches. Couvert de honte, il décide d'abandonner définitivement ce noyau familial auquel les sirènes de la modernité et de l'appât du gain l'ont artificiellement extrait (VERGA, 1881, p.15-346).

'Ntoni et Squarciò ont tous deux voulu se déprendre d'un univers de pauvreté dans lequel ils ont été circonscrits. Pensant que les subterfuges de la contrebande et de la fraude sont des raccourcis de l'existence, ils sont happés par la modernité et



RELICI

53

ses avatars. L'un – Squarciò – y laisse la vie, pour avoir utilisé la technologie à des fins néfastes (pêche à la dynamite), l'autre – 'Ntoni – fuit Aci Trezza en prenant un bateau à vapeur qui le portera vers les villes de la révolution industrielle de la fin XIX^e siècle. En définitive, les deux ont été séduits et trompés par l'avidité individualiste, en se détournant des lois du foyer familial.

DES OISEAUX, PETITS ET GROS: LE CRÉPUSCULE D'IDÉOLOGIES

Avec *Uccellacci e uccellini*⁹ (1966), Pier Paolo Pasolini livre un éclairage sur la caducité des idéologies des années 50 et 60, en Italie et plus généralement en occident. La remise en cause progressive de systèmes comme le communisme ou le catholicisme découla d'une crise de la représentativité en leur sein, ou d'un désintérêt envers leurs messages. «Où va le monde?»: c'est l'épigraphe qu'introduit Pasolini à son film en guise de réflexion sur l'incertitude des temps à venir. Le boom économique et la société de consommation de masse, en plein essor à cette époque, marquent l'avènement des loisirs qui remplacèrent progressivement les moments familiaux ou religieux. Sur cet état de fait, Alessandro Valenzisi, dans son analyse d'*Uccellacci e Uccellini*, écrit que le monothéisme chrétien a été substitué au polythéisme des biens de consommation (2014, p.11).

Afin d'illustrer ces échecs idéologiques, Pasolini, dans son film, s'animalise en corbeau. En effet, il est la voix narratrice d'un oiseau qui professe un catéchisme marxiste et interpelle deux sous-prolétaires, Totò et Ninetto (père et fils) durant leur longue déambulation dans la périphérie pauvre de Rome. En perte d'aura et nostalgique, il les accompagne en se plaignant de ne plus convaincre personne avec ses paroles. Ce même corbeau, pour acter la déroute du christianisme en tant qu'idéologie, transporte dans le temps ces deux mêmes Totò et Ninetto en leur racontant une fable médiévale: celle des Frères mendiants franciscains Ciccillo

⁹Des oiseaux, petits et gros, dans sa traduction française.



RELICI

54

(Totò) et Ninetto, qui après avoir reçu l'ordre de François d'Assise en personne d'aller évangéliser et réconcilier les faucons arrogants et les humbles passereaux, partent à la rencontre de ces oiseaux.

L'injustice est presque une loi naturelle

À l'instar de François d'Assise, qui durant son ministère sut apprivoiser et parler à des créatures comme le loup, le lapereau et le faucon, les Frères Ciccillo et Ninetto doivent pouvoir en faire de même. Après un long et harassant travail, tout dédié à comprendre quelle langue adopter pour se faire comprendre de ces volatiles, les deux missionnaires décodent leur langage; les uns (faucons) répondent à leurs sifflements tandis que les autres (passereaux) comprennent les deux Frères par le biais de leurs sautilllements. Ils ont enseigné l'amour à ces deux classes d'oiseaux, en y mettant toute leur foi et leur patience. Dès lors qu'ils se réjouissent d'avoir réconcilié les faucons avec les passereaux, un crime a lieu, et la nature reprend ses droits puis qu'un gros oiseau mange un petit, et revient par là le cycle de prédation animale. Dépités, Ciccillo et Ninetto s'en remettent à l'avis de François, qui leur dit de tout recommencer jusqu'à ce que les deux classes d'oiseaux ne se mangent plus entre elles, mais pour cela il faut du temps, car la justice progresse à petits pas. Les deux Frères reprennent alors leur labeur.



RELICI

Ferme ton bec!

Au cours de leur longue promenade dans la périphérie romaine en mutation des années 60¹⁰, Totò et Ninetto flânent sans but précis, si ce n'est celui de sortir de leur quotidien de sous-prolétaires, et de «s'arranger», en accomplissant leur petite besogne. Le corbeau-parleur, à la fois avili, goguenard et outrecuidant, les suit pas à pas, commente leurs faits et gestes et leur distille une morale qui les agace¹¹. Père et fils appartiennent à l'ex-monde de la ruralité, à l'ancienne féodalité, désormais distraite par une société de consommation de masse et par un paysage en transformation (bétonisation et macadamisation). Bref, un monde dans lequel les prolétaires et les sous-prolétaires voient dans l'embourgeoisement une amélioration de leurs conditions matérielles. Ce monde périphérique et surnuméraire est pressé; il aspire à se faire une place et se diluer le plus vite possible dans la société du loisir et de la marchandise qui le fascine tous les jours, un peu plus davantage.

D'ailleurs, dans ce monde en mutation, c'est précisément les nouveaux objets fétiches qui attirent le regard et façonnent les comportements. Ils sont comme la découverte d'un nouveau continent. Par exemple, un juke-box a investi la devanture d'un café, et c'est toute la jeunesse périurbaine qui docilement, mécaniquement, se déhanche devant ce nouveau totem, au point de perdre l'autobus qui les conduit à l'école¹². Ceci constitue la première rencontre pour Totò et

¹⁰ Quelque part, le long des «via Magliana» et «via Portuense», en passant par des terrains vagues. Ils arriveront au terme de leur parcours à proximité de l'aéroport de Fiumicino.

¹¹ Le sociologue Michel Clouscard l'expliquait de la façon suivante: «La dogmatisation du marxisme s'est caractérisée par le refus de reconnaître la modernité, la spécificité, la nouveauté de ce phénomène. Les nouvelles couches moyennes ne sont pas reconnues comme telles. Elles sont réduites à une expansion quantitative du salariat et tout au plus à un nouvel avatar du «petit bourgeois» (1996, thèse 19, p.41).

¹² Sur le juke-box, entre autres choses, le sociologue Michel Clouscard écrivait ceci: «Le gestuel du costume porte en lui-même la première animation machinale: flipper, juke-box, poster. Pas besoin d'apprentissage, d'essais et erreurs. Porter sa silhouette est aussi savoir user de ces objets. Ce n'est pas une nouvelle récitation de gestes, mais un élargissement du champ gestuel, un raffinement des effets de silhouette.» (1981, p.59).



RELICI

56

Ninetto. S'ensuivent toute une série d'autres rencontres qui ponctuent leur vagabondage: une troupe de théâtre ambulante pour laquelle ils poussent la voiture (Cadillac) tombée en panne; des propriétaires terriens qui les chassent à coup de fusil parce qu'ils voulaient faire leur besoin en ces lieux; une famille de misérables à laquelle Totò tente de soudoyer l'argent d'un loyer (il leur loue une maison en ruine); un rassemblement de dentistes spécialistes de Dante; un homme d'affaires à qui Totò doit rembourser une dette ; etc. C'est au milieu de ce cirque mondain, où les rapports humains sont mesquins et où seul comptent le profit, la jouissance immédiate et l'amusement sans lendemain, que le corbeau croise leur chemin et demande d'être leur compagnon de route, eux qui, au fond, ne savent même pas où ils vont – dans ce monde. En effet, il leur assène, alors qu'ils dansaient sottement:

Il crepuscolo delle grandi speranze! [...] mentre gli operai in questo crepuscolo continuano loro ad andare avanti [...]. Sono passate di modo le ideologie, ed ecco qui uno che continua a parlare non si sa più di che cosa a degli uomini che vanno, non si sa dove. (PASOLINI, *Uccellacci e Uccellini*, 1966, [01.05.43])¹³

Le corbeau qui affirme venir du «pays de l'idéologie» et d'être le fils de «monsieur doute» et de «madame conscience» (CERQUIGLINI, 1996, p. 43-44), leur adresse de vives tirades, les questionne et prononce des soliloques sur un ton élégiaque. Il déplore l'uniformité de l'époque où tout le monde parle, s'habille, est motorisé de la même manière (idem, p.56). Bientôt, dit-il, ce sera la fin de l'homme si les ouvriers ne font rien, parce que c'est eux qui donnent l'âme aux produits, de façon à ce que les produits restent humains, mais les ouvriers se sont endormis et ils produisent en rêvant et consomment des produits sans âme qui leur fait perdre la leur (idem, p.57). Puis, il jette l'anathème en ces mots: «Ah bourgeoisie, tu as identifié le monde avec toi-même; cette identification marque la fin du monde: mais la fin du monde sera aussi la tienne» (PASOLINI apud CERQUIGLINI, p. 59). Mais

¹³T.d.A.: «Le crépuscule des grandes espérances» [...] alors que les ouvriers continuent d'avancer dans ce crépuscule [...]. Les idéologies sont démodées, et voici qu'on continue de parler d'on ne sait pas quoi à des hommes qui vont, on ne sait pas où.»



RELICI

57

voilà que le corbeau s'attriste encore et encore, presque conscient de sa déroute et de sa fin.

[...] le mie parole cadono nel vuoto. Non pensi signore Totò che io pianga sul fine di quello in cui credo, sono convinto che qualcuno altro verrà a prederà la mia bandiera per portarla avanti, poi io piango solamente su me stesso. È umano, no, in chi sente di non contare più. (Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*: 1966, [01.21.06])¹⁴

Totò et Ninetto n'ont cure de tant d'avertissements et de jérémiades, ils ne veulent pas apprendre, mais plutôt oublier et s'amuser. Ils ont pour eux la vitalité du désir généré par la société marchande triomphante, tandis que le corbeau est neurasthénique, parce qu'il exècre ce nouveau modèle social, et parce que son discours est devenu anachronique. Rendus sourds et aveugles aux avertissements passéistes, père et fils prennent les morale laïque (corbeau marxiste) ou religieuse (ce qui avait été prescrit par François d'Assise) comme outreucidantes ou sans effet.

Les petits oiseaux (prolétaires et sous-prolétaires) sont-ils résignés à se faire continuellement manger par les gros oiseaux (patronat), dès lors qu'ils ont obtenu le droit de consommer massivement? À écouter les lamentations du corbeau, c'est de lui-même, l'idéologue, que Totò et Ninetto ne veulent plus. Agacés par ses propos de ventriloque du peuple et ses prédictions de Cassandre, ils finissent, à l'instar d'oiseleurs, par l'attraper pour en font leur repas (ils le rôtissent). Ils concluent sur lui que s'ils ne l'avaient pas mangé eux, d'autres l'auraient fait à leur place.

¹⁴T.d.A.: «[...] mes paroles tombent dans l'oreille d'un sourd. Ne pensez pas monsieur Totò que je pleure sur la fin de de quelque chose à laquelle je crois, je suis convaincu que quelqu'un d'autre viendra et prendra ma bannière pour la faire avancer, mais je pleure seulement sur moi-même. C'est humain, non, pour celui qui a l'impression de ne plus compter.»



RELICI



Fig. 2: [01.20.49] Totò, Ninetto et le corbeau marchant dans la périphérie de Rome

Parabole II du corbeau (Moïse) voulant imiter l'aigle

L'émergence de l'idéologie consumériste, dans les années 50-60 en Europe occidentale, a éclipsé les idéologies traditionnelles (catholicisme, etc.) ou alternatives (marxisme, etc.). Nonobstant la volonté acharnée des Frères Ciccillo et Ninetto (cf. plus haut) à prêcher la bonne parole aux faucons et aux passereaux en vue de les réconcilier, les premiers continuent à dévorer les seconds.

Le corbeau marxiste d'*Uccellacci e uccellini* qui prétend guider les sous-prolétaires que sont Totò et Ninetto sur la voie de la raison et de la sagesse, n'y arrive plus. L'idéologie qu'il professe semble éculée à leurs oreilles. Ce corbeau aurait-il quelque chose en commun avec Moïse, le corbeau – prêcheur religieux – du roman de George Orwell, *La ferme des animaux*? On peut l'envisager dès lors que celui-ci est décrit comme un affabulateur qui promet aux animaux de la ferme (les exploités et possédés) de meilleurs lendemains, un au-delà utopique, qu'il appelle «Montagne de Sucrecandi», où l'on trouve repos, sucre et trèfles en abondance. Même si les animaux lui vouent une certaine aversion pour ses niaiseries, Moïse continue à ouvrir son bec pendant qu'eux sont occupés à travailler (ORWELL, 1946, p.15, 97-98).



RELICI

59

Moïse comme le corbeau de Pasolini ont failli dans leur mission d'élever le niveau de conscience des masses, peut-être par vanité, opportunisme, etc. Dans un autre registre animalier, *Le corbeau voulant imiter l'aigle*, fable de Jean de La Fontaine, nous exorde sur les risques à vouloir rivaliser avec les plus puissants que soi, l'écrivain mettant lui aussi en avant la figure du corbeau.

L'Oiseau de Jupiter [l'aigle] enlevant un Mouton,
Un Corbeau témoin de l'affaire,
Et plus faible de reins, mais non pas moins glouton,
En voulut sur l'heure autant faire. [...]
Sur l'Animal bêlant, à ces mots, il s'abat.
La moutonnière créature
Pesait plus qu'un fromage; outre que sa toison
Était d'une épaisseur extrême, [...]
Elle empêtra si bien les serres du Corbeau
Que le pauvre Animal ne put faire retraite:
Le Berger vient, le prend, l'encage bien et beau,
Le donne à ses enfants pour servir d'amulette.
Il faut se mesurer, la conséquence est nette.
Mal prend aux Volereaux de faire les Voleurs. [...]
(LA FONTAINE, 1678, p.125-128)

À la lumière de cette fable: gageons que l'aigle, puissant prédateur, représente l'idéologie libertaire de la consommation de masse, celle à laquelle Totò et Ninetto ont adhéré, étant eux les moutons. Reste le corbeau qui, à l'instar de l'aigle, essaie de ravir l'un d'entre eux, mais sans succès. Ici, il finit par être capturé par le berger qui fera de lui un objet de dérision. La morale de cette fable nous dit qu'il ne convient pas aux petits voleurs (volereaux) de faire comme les vrais voleurs. En d'autres termes, le corbeau a présumé de sa nature de petit volatile, et, en voulant chasser comme un grand (aigle), il échoue comme a échoué le corbeau de Pasolini, mangé par des Totò et Ninetto, revanchards.



RELICI

LES POINGS DANS LES POCHEs: SORTIR DU CARCAN FAMILIAL

Sorti en 1965, *I pugni in tasca* (*Les poings dans les poches*) est un film de Marco Bellocchio qui met en scène les déboires d'une famille de la bourgeoisie placentine. Implantée à Bobbio depuis plusieurs générations, cette famille rentière de province voit son schéma traditionnel d'existence périlcliter et virer au drame, avec l'avènement de la modernité du boom économique italien. Même si le portrait décadent de cette famille que dresse Bellocchio est porté à l'excès, il se veut le catalyseur des maux d'une époque (années 60), exprimés par une crise générationnelle et la remise en question des modèles d'autorité. En cela, le cadre choisi pour ce film est seulement indicatif, et donc extensible et adaptable à d'autres foyers italiens d'alors (CERETTO; ZAPPOLI, 2004, p. 9).

Un sédévacantisme lugubre

La famille vit dans un grand pavillon de campagne. La mère est veuve et aveugle – d'ailleurs, sa cécité, sur un plan symbolique, signifie aussi qu'elle est dépassée idéologiquement par l'époque. Elle apparaît presque comme un vestige au milieu de sa progéniture, mais c'est elle qui tient les cordons de la bourse (héritage). L'aîné, Augusto, en l'absence du père, fait figure de modèle pour ses frères et sœurs. Ce dernier est un mondain, avocat à Plaisance. Pourtant, il est l'incarnation de l'italien moyen, qui, machiste, assouvit ses pulsions sexuelles avec une prostituée plutôt que sa fiancée (idem, p.10). Les autres adolescents restent cloîtrés dans la maison de famille. Ce sont Giulia, oisive et superficielle, Leone, handicapé mental et Alessandro, épileptique sous traitement. Ce dernier est plongé dans un profond mal-être, entre pulsions de mort et désirs inassouvis. Enfermé dans un immobilisme familial qui à la fois l'angoisse et le conforte, il voudrait rompre avec une sorte de fatalité congénitale et trouver une voie émancipatrice au carcan familial qui le tient désœuvré, «les poings dans les poches». Du reste, il se trouve aussi en rébellion



RELICI

61

avec le modèle de réussite patriarcal du pays qui répondait au dogme des trois M: Mestiere, Macchina, Moglie (métier, voiture, épouse) (MOLINARI, 2011, p. 36).

La libération mortifère

C'est par Alessandro que va venir le drame familial. D'ailleurs, ce dernier manigance quelque chose de macabre contre sa mère. Il rudoie la vieille aveugle et lui lit le journal en inventant de mauvaises nouvelles ou de fausses nécrologies pour l'apeurer. Dès lors, dans ses bouffées délirantes aiguës, il conçoit des plans néfastes pour les siens. Afin d'attirer par tous les moyens l'attention de son grand frère Augusto qu'il admire et envie et dont il sait que celui-ci peut être un complice tacite du fait de sa vile cupidité, il ourdit un stratagème en vue de se débarrasser de sa mère, mais aussi de Giulia et Leone. En les conduisant en voiture au cimetière pour y visiter leur défunt père, il projette un suicide collectif (lui compris) par une sortie de route volontaire. Alessandro a même laissé une lettre à l'attention d'Augusto pour lui faire part de son forfait: «[...] ti sbarizzerò in un pomeriggio di tutti quanti me compreso; ho fallito nella patente ti ho mentito per avere la macchina, di uomo ad uomo; vorrei essere cremato» (BELLOCCHIO, *I pugni in tasca*, 1965, [00.37.20])¹⁵. Il finit par renoncer à cette folie, mais ce n'est que partie remise. Augusto et Giulia connaissent à présent ses desseins, mais ils ne vont pas s'employer à mettre leur frère hors d'état de nuire. Ils sont bientôt les complices du crime de leur vieille mère, car Alessandro récidive en la conduisant (cette fois seule) au cimetière. Sur la route, il s'arrête et commet l'inénarrable: il trompe sa mère aveugle en la dirigeant vers un précipice et finit par la pousser au fond du ravin.

Le crime est froid et son exécution renforce Alessandro dans son sentiment de toute-puissance. La veillée funéraire de la défunte mère se passe dans

¹⁵T.d.A.: «[...] En un après-midi, je te débarrasserai de tout le monde, moi y compris; j'ai échoué au permis de conduire, je t'ai menti pour avoir la voiture, d'homme à homme; je voudrais être incinéré.»



RELICI

62

l'hypocrisie. Bien vite, les discussions d'ordre économique prennent le pas sur les sanglots de circonstance. Alessandro fait savoir que «il s'agit d'une grande occasion et que chacun voudrait en profiter». Il va jusqu'à lancer – au milieu du cercueil ouvert de sa mère – que c'est lui qui a fait leur fortune.

Les jours qui suivent, marquent le début de l'éclosion de ces enfants trop couvés qui se retrouvent soudainement dans l'âge adulte. Cela commence par la liquidation des effets maternels dans des cris d'insouciance jubilatoire. Tout ce qui renvoie à l'ordre ancien (portraits de famille, mobilier, revues «Pro Familia», etc.) est profané et jeté dans un brasier qu'Alessandro et Giulia ont allumé.

Cependant le fait d'être maître de son destin, libérés de l'autorité des parents, ne résout pas les problèmes d'autonomie. Au contraire, la fuite en avant d'Alessandro va lui être fatale. Au-delà de l'immédiate transgression (il se paie une prostituée que son frère fréquentait), quelques virées parmi la jeunesse guindée et aspirante au festif de Plaisance, certaines irrévérences à sa religion, les angoisses du présent nequittent plus le jeune homme, et il décide d'éliminer cette fois - ci Leone – drogué, il s'endort et se noie dans la baignoire – qu'il juge inutile et considère un fardeau. On comprend alors qu'Alessandro enchaîne les crimes dans une liesse renouvelée. En éliminant les siens, un par un, il se rapproche de l'argent de l'héritage avec Augusto. Il prévoyait sans doute d'en finir avec sa sœur Giulia, elle qui avait chuté dans les escaliers, après avoir découvert l'horreur de la mort de Leone, et qui était convalescente et donc à la merci d'un énième forfait de son frère devenu tueur en série.

Mais, rattrapé par ses crises d'épilepsie – interruption de son traitement –, Alessandro est pris de convulsions alors qu'il se trémoussait, dans un accès délirant sur la *Traviata* de Verdi (CERETTO; ZAPPOLI, 2004, p. 47). Il meurt comme une bête à qui on aurait administré un poison.



RELICI

63



Fig. 3: [00.55.36] Alessandro va précipiter sa mère aveugle dans un ravin

Parabole III du coup de dés d'Alessandro sur le hasard

Le film de Bellocchio concentre en son sein tous les germes de la rébellion et de la violence préfiguratrices des événements de contestations sociales de 1968 en occident. Le personnage d'Alessandro est la quintessence de cette révolution juvénile en rupture avec le *modus vivendi* d'un milieu bourgeois ennuyeux et trop coercitif. (voir aussi FANTONI MINNELLA, 2004, p. 27-29).

Le passage d'un système de valeurs, d'un mode de vie à l'autre, c'est fait selon Cloucard par le triomphe du principe du plaisir (loisir) sur le principe de réalité (travail), avec le conditionnement libéral de façon à ce que travail et loisir ne fassent plus qu'un.

Ce sera Mai 68. Un fabuleux marché était virtuel: industrie du loisir, du plaisir, du divertissement, de la mode, etc... Mais le consommateur potentiel était encore inhibé par les totems et tabous de la société traditionaliste. La morale interdit de consommer ce que l'on n'a pas produit, alors que le capitalisme bancaire permet de jouir sans avoir! Il fallait une mutation globale des mœurs mais conquise, autorisée et même légitimée par l'état (CLOUSCARD, 1996, thèse 20,p.48).

Comme nous l'avons signalé plus haut, Alessandro se retrouve sous l'empire du vide existentiel. Oisif et irresponsable, il finit par se donner aux plus bas instincts



RELICI

64

en tuant sa mère et son frère, motivé par l'appel de la société permissive et moderne où seul l'argent – de sa mère décédée – lui permettrait de jouir comme il l'entend.

Qu'est-ce qui a pu se passer dans la tête d'Alessandro pour commettre de tels délits? Sa pulsion morbide peut trouver des explications dans la sociologie, la psychanalyse, etc. Nous, c'est par le biais du poème de Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolirale hasard* (1897) que nous tentons de percer le mystère.

Ce n'est pas tant la prouesse typographique, la signification littérale du poème qui nous intéresse ici, mais plutôt sa réflexion philosophique sur l'existence. Nous avons reproduit ci-dessous les trois segments qui le composent (en ôtant toutes les multiples incises) et qui donnent matière à une compréhension finale.

UN COUP DE DÉS
JAMAIS
QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES
DU FOND D'UN NAUFRAGE [...]
N'ABOLIRA [...]
LE HASARD [...]
RIEN [...]
N'AURA EU LIEU [...]
QUE LE LIEU [...]
EXCEPTÉ [...]
PEUT-ÊTRE [...]
UNE CONSTELLATION [...]
Toute pensée émet un Coup de Dés
(MALLARMÉ, 1897, p. 419-427).

Si l'on détache le plan métaphysique et l'on conserve l'allégorie, alors *Les poings dans les poches* peuvent avoir une résonance commune avec le poème. Supposons qu'Alessandro soit le «maître» du navire qui a fait naufrage dans le poème en question. Ce dernier, face aux vagues déchaînées sait qu'il va se noyer. Il hésite à jeter les deux dés qu'il tient dans sa main, sur les flots, avant d'être englouti par les eaux. Devant la certitude de la mort, Alessandro est tenté par l'incertitude du coup de dés. Les a-t-il tirés avant de mourir? Nous l'ignorons. Est-il mort? Oui, nous le savons.



RELICI

65

Dans sa conférence sur ce poème (2007), Denis Hüe explique que le mot même de dé trouverait son étymologie dans l'arabe *al-zahr*, c'est-à-dire l'antique jeu de dés – appelé «hasard». Dès lors, jeter les dés ou pas, n'empêchera d'échapper à la noyade, c'est-à-dire à la mort («la neutralité identique du gouffre» dans le poème). Comme un dernier pied de nez à l'entité suprême, le coup de dé est un dernier aveu d'impuissance, la tentation du peu probable face à l'inéluctable.

Le coup de dés

Reconnaître que c'est une chance unique contre 11
que cela soit arrivé ainsi.

Bref dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre idée en s'affirmant ou en se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde – l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister : ce qui permet à l'Infini d'être. (MALLARMÉ, *Igitur* apud RUPPLI ; THOREL-CAILLETEAU, 2005, p. 85).

De façon plus prosaïque, dans *Les poings dans les poches*, on peut résumer la décision d'Alessandro – d'éliminer les siens – comme un pari désespéré sur l'avenir. N'ayant d'autre horizon que celui de sa propre déchéance, il se hasarde à sortir de son état neurasthénique et inutile par l'acte de transgression ultime – la tuerie. C'est sans doute fasciné par l'insouciance du présent, la démultiplication des loisirs, de la jouissance offertes par la société de consommation de masse – émergente de l'époque –, qu'Alessandro parie sur le présent et son renouveau, c'est-à-dire sur la transgression de toute valeur passéiste. Avec ce geste extrême de *tabula rasa* du passé, il ne peut plus de projeter dans le futur, et, symboliquement, il en convulse et en meurt. Rien n'a eu lieu, il ne restera, au plan supérieur, qu'une constellation – une pensée, coup de dé de la prise de décision hasardeuse d'Alessandro.



RELICI

LES TENTATIONS DU DOCTEUR ANTOINE: LA PUBLICITÉ ET LES TROUBLES COMPULSIFS

Federico Fellini participa à l'un des quatre chapitres du film *Boccaccio'70* (1965), avec ses *Tentations du docteur Antoine* (*Le tentazioni del dottor Antonio*). Si le sujet est avant tout une satire qui dénonce la bien-pensance (bigotisme) hypocrite face aux mœurs immorales de la ville de Rome, il n'en est pas moins un témoignage sur l'émergence et l'intrusion, dans les années 60, de la réclame (publicité) dans le quotidien des Italiens et sur les messages qu'elle véhicule.

L'érection du panneau publicitaire et l'obsession de Mazzuolo

Antonio Mazzuolo est un homme d'âge mur qui, en policier des mœurs, se met à investir les jardins publics de Rome à la chasse aux noctambules dont la frivolité l'insupporte. Il traque aussi les revues à caractère pornographique dans les kiosques à journaux, bref tout ce qui peut attenter à la bonne morale et à sa bigoterie.

Un jour, tout bascule, quand il assiste, éberlué, à l'installation d'un panneau publicitaire géant sur un terrain vague. Or aux yeux de Mazzuolo, ce n'est pas n'importe quel type de publicité puisqu'il s'agit de la plantureuse diva suédoise, Anita Ekberg faisant la promotion du lait, en tenue de soirée et étendue sur un divan. Trop lascive pour ne pas lui offenser la vue, il va jusqu'à porter plainte contre l'image, en soutenant que: «Il mio caso va oltre, qui si tratta di un'offesa alla funzione più sacra della maternità: l'allattamento; e questo nemmeno le bestie lo fanno». (FELLINI, *Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962, [00.21.05])¹⁶. Après tant de diatribes, il réussit à faire couvrir le modèle de bandes de papier, mais rien n'y fait, elles se défont avec la pluie.

¹⁶T.d.A.: «Mon cas va plus loin, il s'agit ici d'une offense à la fonction plus sacrée de la maternité: l'allaitement; et ça même les bêtes ne le font.»



RELICI

67

Dès lors, c'est le principe métonymique de la publicité qui obsède toujours davantage Mazzuolo. En d'autres termes, le principe néfaste de la réclame substitue le contenu (le lait) au contenant (le modèle) en détournant principe de désir. En effet, c'est bien au sein d'Anita Ekberg qu'Antonio Mazzuolo aimerait s'abreuver. L'affiche, étant équipée d'un haut-parleur, récite une comptine – chanson interprétée par des enfants – qui, en accompagnement à l'image érotique d'Anita, «infantilise» les esprits et «innocente» la mercatique vulgaire de la réclame pour le lait. Ce refrain accompagne donc l'exhibition du modèle qui nous tend un verre de lait, avec la mélodie suivante: «Bevete più latte/ il latte fa bene/ il latte conviene/ a tutte le età!/ Bevete più latte/ prodotto italiano/ rimedio sovrano/ di tutte le età./ Bevete più la.../ bevete più la.../ Bevete più latte!»¹⁷.

Autre aspect désobligeant pour Mazzuolo: les fenêtres de son appartement donnent précisément sur le panneau publicitaire. Ce dernier est hanté par le modèle, au point d'entrer dans un voyeurisme avec lui, tantôt l'observant avec des jumelles, tantôt fantasmant entre les stores sur la créature si avenante.

La perversion hallucinatoire de l'image et l'abrutissement humain

Un jour, en se rasant, le bras au gant long de velours – celui de la publicité – lui apparaît dans le miroir, c'est le début de l'hallucination érotique. L'imagination fertile du bigote Mazzuolo le porte dans un état de délire extatique tant est qu'un jour d'orage, alors qu'il se trouvait chez lui en compagnie de mondains ridicules, l'Anita Ekberg lui apparaît en un éclair.

Quelque temps après, face à cette obsession «quichotesque», il décide d'aller affronter cette géante chimère (le panneau publicitaire). S'ensuit alors un épisode fantasmagorique – un duel entre instincts et morale. C'est peut-être avec

¹⁷ Td.A.: «Buvez plus de lait/ le lait fait du bien/le lait convient/ à tout âge/ Buvez plus de lait/produit italien/souverain remède/ pour tous les âges/ Buvez plus de l.../ Buvez plus de l.../Buvez plus de lait!»



RELICI

68

cela que cette pulsion hypocrite (refoulement) devait être exorcisée sous la forme d'une caricature. Fellini livre donc la «séance de psychanalyse» de Mazzuolo aux spectateurs, sans laquelle il ne leur est pas permis d'assister au moment de vérité (BISPURI, 2003,p.46-47).

Pour ce faire, tout se joue le temps d'un délire hallucinatoire, où ce dernier se rend la nuit au pied du panneau et voit disparaître Anita Ekberg du divan¹⁸. L'image géante quitte l'endroit d'où elle était assise pour se faire fantaisie, elle est descendue de son piédestal (panneau) et devenue spectre dans les mêmes proportions. Elle harcèle alors Mazzuolo qui, tout petit, est pris au piège de cette figure de la tentation hypertrophiée. Tous deux déambulent dans la nuit romaine et lui, dans son rêve, est déchiré entre la possession de ce symbole érotique et la lutte contre le péché charnel. Il préfère en découdre, en prenant les armes de Saint Georges, et en jetant sa lance dans la poitrine de la diva, comme pour achever le dragon. À ce moment – du songe –, l'image retrouve son divan en réintégrant le panneau publicitaire. Le délire continue lorsqu'entrent en jeu une procession de prêtres inquisiteurs et de thuriféraires qui remercient Mazzuolo de ce forfait – celui d'avoir abattu la «bête» de ce coup de lance. Ils se tiennent devant le panneau transportant un cercueil géant où ils entendent y enfermer l'image de la tentation. Mais Mazzuolo proteste, il ne veut pas de cette fin. Rendu accroc, il voudrait la garder pour lui seul. L'hallucination prend fin au matin, et Mazzuolo, dans son délire, aura passé la nuit agrippé sur le sommet du panneau. Il est embarqué par l'ambulance, on lui administre une piqûre et il bon pour un séjour en thérapie mentale.

¹⁸ On peut supposer que c'est Mazzuolo – dans une dimension onirique – qui prend sa place sur le divan, support nécessaire à la psychanalyse.



RELICI



Fig. 4 : [00.22.31] L'obsession d'Antonio Mazzoolo pour le panneau publicitaire

Parabole IV d'Antonio Mazzoolo et de la Wonder-Anita à Brobdingnag.

La mésaventure personnelle d'Antonio Mazzoolo qui, de sexophobe militant devient maniaque sexuel et finit à l'asile de fous à cause d'une pancarte publicitaire osée, semblerait aujourd'hui grotesque et risible aux premiers abords. Toutefois, *Les tentations du docteur Antoine* ne nous rappelle pas moins les méfaits de la publicité, à une époque – les années 60 – où elle était en plein essor (totémique, radiophonique, télévisuelle) et où son intrusion venait alimenter les désirs compulsifs et modernes des consommateurs. Conscients de la rentabilité de ce médium, la mercatique s'est développée comme culture productiviste et contribua à mettre en place un biopouvoir toujours plus à l'œuvre.

Selon le modèle AIDA formulé en 1898 par Elias St. Elmo Lewis, l'effet publicitaire sur le consommateur procède par quatre principes, suivant l'acronyme AIDA : Attention/Intérêt/Désir/Action. Remarquons qu'Antonio Mazzoolo subit, bien que de façon caricaturale, cette loi qui l'amène à la folie. Premièrement, son attention est nettement attirée puisqu'il s'agit d'un panneau géant. Deuxièmement, le message publicitaire vante l'intérêt de boire du lait pour être en bonne santé. Troisièmement, la promotion du lait est assurée par une mannequin très aguichante (Anita Ekberg), et par conséquent désirable. Enfin, la synergie des



RELICI

70

trois premiers principes pousse le consommateur à agir, c'est-à-dire à acheter – ce qui dans le cas de Mazzuolo se manifeste par la possession organique d'Anita Ekberg, ayant confondu le contenant (le modèle) avec le contenu (le lait).

Dans *Les voyages de Gulliver* (1721) de Jonathan Swift, Lemuel Gulliver est transporté d'endroits plus fantastiques les uns que les autres. Après s'être dépris des Lilliputiens où il évolue au milieu de créatures minuscules, la situation s'inverse dès lors qu'il arrive chez les Brobdingnagiens, où cette fois-ci il se trouve parmi des géants¹⁹. C'est justement à Brobdingnag que Gulliver se retrouve en situation de vulnérabilité vu sa taille minuscule. Il peut compter sur Glumdalchitch, une fillette de neuf ans qui mesure quarante pieds de haut. S'occupant de lui comme un poupon, l'habillant, le déshabillant et le faisant évoluer dans une maison à ses dimensions, elle finit par s'en emmouracher, le protège sur sa poitrine, bref elle maternelle, en fille-mère, ce petit jouet vivant qui l'obsède (BOUCÉ, 2001, p. 81-86).

Comme nous l'avons vu plus haut, Antonio Mazzuolo livre combat, dans une dimension onirique et délirante, contre le modèle du panneau publicitaire qui le tente. Il a donc affaire à un simulacre de femme, une icône de l'hypersexualisation féminine au service du marché publicitaire. Son Brobdingnag à lui, c'est Rome, et Glumdalchitch qui s'amuse avec lui, c'est Anita Ekberg. À l'instar d'une *Wonder Woman* américaine, elle a le caractère, la voix et l'attraction, mais elle est surtout invincible, inatteignable²⁰. Du reste, le personnage avait été modelé dans le contexte de l'attaque de Pearl Harbor (1941) aux États-Unis et mettait en avant les qualités guerrières de cette super-femme – d'antique amazone selon son créateur. Tandis

¹⁹ Le passage de l'hypotrophie à l'hypertrophie se comprend, dans *Les voyages de Gulliver*, comme une satire de l'économie anglaise de l'époque (début XVIII^e siècle), largement spéculative. Les gonflements et dégonflements des personnages reflètent l'instabilité des bulles des crises boursières. Lemuel Gulliver ne varie pas en taille, mais c'est bien les Lilliputiens qui sont des homoncules et les Brobdingnagiens des géants.

²⁰ D'ailleurs, le créateur du personnage de *Wonder Woman*, William Moulton Marston, explique qu'il croit beaucoup plus au pouvoir des femmes pour gouverner, étant donné leur force d'amour supérieure à celle des hommes.



RELICI

71

que cette égérie féministe porte un accoutrement «sexy», en vue d'attirer les jeunes lecteurs de *Sensation Comics*, elle se fera, au fil du temps, le fer de lance des causes émancipatrices des femmes (marché du travail, éducation, défense, économie, etc.) (DELANEY, 2014, p. 1-10).

Anita Ekberg dans *Les tentations du docteur Antoine* incarne aussi ce rôle de *Wonder Woman*, prêtant ses services (ses charmes) dans une campagne de publicité pour le lait. Cette irruption de la «femme fatale» (attirante et castratrice) au service de la promotion, de l'animation du marché est un pas supplémentaire vers la modernité. L'attitude à la fois pudibonde et voyeuriste d'Antonio Mazzoio en illustre le creuset, avec ses conséquences néfastes.

LA CLASSE OUVRIÈRE VA AU PARADIS : TRAVAILLER COMME UN HOMME-MACHINE.

Elio Petri résume son film, *La classe ouvrière va au paradis* (1971), en expliquant les raisons pour lesquelles un ouvrier italien des années 60 pouvait finir par faire grève. Il disait que: «l'ouvrier à cette époque était tenu responsable des tous les maux, les problèmes sociaux, du président jusqu'au plus petit vendeur de cravate». Pour ce motif, il lui semblait important de faire un film qui éclaire cet état de fait (PETRI apud ROSSI, 2015, p. 112).

L'ouvrier aliéné

Le réveille-matin sonne et comme tous les jours, Ludovico Massa, dit Lulù, doit se rendre à l'usine B.A.N., où il travaille depuis quinze ans, sur chaîne de montage, à débiter des pièces métalliques. Travaillant à la tâche – au rendement –, il se fait même le défenseur des cadences infernales, celles qui prennent toujours plus d'avantages sur la condition de l'ouvrier (rogne des temps de pause, machinisation, mouvements optimisés, chrono-analyse des tâches, etc.). Ne pouvant pas baisser de



RELICI

72

rythme pour garantir son salaire et son pouvoir d'achat, Lulù voit son existence réglée au rythme de son travail, avec les dérives qui en découlent (fatigue, maladie, aliénation, manque de discernement et problèmes conjugaux). Il se plaint d'être une machine et de produire de la «merde». Aussi, il entretient un rapport charnel avec son labeur, et même sexuel puisque, selon lui, chaque pièce qu'il débite équivaut à imaginer «un cul» – celui, par exemple, de sa collègue de travail, Adalgisa. D'ailleurs, à sa femme qui lui réclame un peu d'attention, il dit qu'il n'y a que la chaîne qui lui donne l'envie et la motivation. En somme, Lulù est absorbé corps et âme par la machine. Pour preuve, il a une passade avec une ouvrière, la même Adalgisa, où les deux ont un rapport sexuel, à la fois loufoque et pathétique, dans une automobile FIAT trop étroite. Leur étreinte se déroule mécaniquement, de façon désincarnée, exactement comme sur la chaîne de montage.

Rien ne semble freiner la dynamique aliénatrice qui conditionne Lulù, car, tel un forçat stakhanoviste, il ne prête guère attention aux griefs de ses compagnons qui eux souhaitent une baisse des cadences et une augmentation salariale. Cependant, une seconde d'inattention, et c'est le retour du réel (Lulù se coupe un doigt avec ses machines). Cet accident déclenche une mobilisation dans l'usine, et même si ce dernier minimise sa blessure, ses compagnons demandent de meilleures conditions de travail (ROSSI, 2015, p. 114).

Impossible d'en sortir ?

La grève éclate, et les manifestations sont aux portes de l'usine. Dès lors, quelle voix écouter? Faute de recul critique nécessaire, Lulù est comme un chien dans un jeu de quilles. Les slogans «plus d'argent et moins de travail», «tous unis contre les syndicats», «à bas le travail à la pièce», etc., sont autant de *voces clamantis* qui ne servent pas souvent la cause ouvrière. De ce fait, Lulù Massa se trouve déboussolé, entre unité ouvrière et unité syndicale, entre universitaires



RELICI

73

braillards, petits nervis n'ayant jamais travaillé et professionnels de l'agit-prop. Face à la colère qui gronde, le patronat feint d'avoir cédé. En réalité, il s'agit plutôt d'une re planification de l'appareil productif. En effet, Massa et ses semblables reprennent le chemin de l'usine. Les ouvriers sont maintenant les uns à côté des autres, la division du travail est poussée à l'extrême. La paie au rendement a disparu, les salaires sont fixes, mais plus bas (réajustement patronal après l'épisode contestataire), la tâche est abêtissante, les gestes sont encore plus simplifiés. Le bruit assourdissant de la chaîne coupe chaque bribe de conversation que les ouvriers hystérisés tentent d'établir entre eux. Dans le vacarme des machines et l'incompréhension générale, Lulù raconte le rêve qu'il a fait aux autres ouvriers: ils doivent abattre un mur s'ils veulent aller au paradis. Dès lors qu'ils l'abattent, ils se retrouvent dans le brouillard d'où ils se doivent d'émerger. Ils doivent conquérir le pouvoir ou le paradis, dans ce contexte exacerbé de lutte de classes (ROSSI, 2015, p. 116). Si l'image est belle, la réalité a repris le dessus. Lulù Massa et les siens continuent à accomplir leur cycle productif. Aliénés et abrutis, ils prennent leur retraite à l'asile – endroit qui semble être désigné pour eux.



Fig. 5 : [00.28.45] Ludovico Massa débitant des pièces à l'usine, à des cadences infernales.



RELICI

Parabole V d'un Sisyphe heureux

La société civile n'existe que par l'aliénation du travailleur collectif. Elle n'est pas une entité substantielle, transcendante, véritablement cause de soi. Elle n'est qu'une manipulation libérale (CLOUSCARD, 1996, thèse 108, p.192).

Elio Petri frôle la caricature avec le personnage de Lulù Massa: «massa» voulant dire masse, et par là, représentant de toute la multitude et de ses déboires. Autrement dit, l'homme de la masse de la modernité, Ludovico Massa, est aliéné par l'injonction totalitaire du produire plus pour consommer plus, et surtout futillement. Le surgissement d'une conscience chez Massa intervient lorsqu'il se coupe le doigt. Il sait alors qu'il est opprimé mais ne saurait sortir de ses chaînes. Malheureux, il est condamné à répéter le même geste (assemblage de pièces), jusqu'à la folie, sans comprendre pourquoi ni voir le fruit réel de son travail (voir aussi FANTONI MINNELLA, 2004, p. 75-80).

Dans son essai, *Le mythe de Sisyphe*, Albert Camus décortiqua le concept de l'absurde. Pour lui, le sentiment absurde, c'est la révolte de la chair, l'étrangeté au monde; l'habitude, la répétition qui rendent stupide (1942, p. 28-29). L'absurde survient dès lors qu'il y a quête du bonheur et de la raison chez l'individu, réalisée au prix de son courage, devant l'ensemble des irrationnels présents dans l'existence qui peuvent conduire au désespoir, voire au suicide (idem, p. 44-45, 93). Le créateur absurde a pris conscience que travailler c'est «créer 'pour rien', sculpter dans l'argile, savoir que sa création n'a pas d'avenir, voir son œuvre détruite en un jour, etc.» (dixit Camus, p. 154). Bâtir, édifier pour rien constituerait même une ascèse, une «philosophie lucide» face à la «philosophie honteuse», celle employée par les créateurs du long terme (idem, p. 156-157).

Dans son interprétation du mythe grec de Sisyphe, Camus identifie ce dernier comme le héros absurde par excellence. Condamné arbitrairement à répéter *ad vitam aeternam* la même corvée – rouler une pierre jusqu'au sommet d'une montagne, puis la faire dégringoler sur la pente avant de recommencer –, ce héros a



RELICI

75

priori ne peut être heureux. Néanmoins Camus nous explique que rien n'est perdu pour lui, tout comme pour Lulù Massa et les siens dès lors qu'ils sont conscients:

Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient. Où serait en effet sa peine, si à chaque pas l'espoir de réussir le soutenait ? L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de la vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient. Sisyphe, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition: c'est à elle qu'il pense pendant sa descente. La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire. Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris (idem, p. 165-166).

Sisyphe et Massa peuvent être heureux, l'un en roulant infatigablement sa pierre, l'autre en produisant des pièces sur chaîne de montage, à condition qu'ils soient conscients de leur tourment. Ils savent que le bonheur se trouve aussi dans l'absurde, car l'absurde leur appartient, il leur est personnel, débarrassé de tout maître. Si, conscients de la futilité et de la stérilité la tâche qui nous incombe, on peut alors vivre impuissants et révoltés, peut-être, mais consolés, parce que conscients de notre condition absurde, laquelle est propre à l'humanité entière (CAMUS, 1942, p. 166-168).

REMARQUES FINALES

Pour clore mon propos, les réalisateurs, que j'ai ici abordés de façon chorale, ont traité d'un phénomène dans la société de leurs temps par une démarche que l'on peut comprendre comme le stylème d'une même nature: la dénonciation de la modernité et de ses ravages. La puissance interprétative de ces productions a permis d'entrevoir une réalité italienne d'époque qui portait déjà en son sein les prodromes de ce que l'on appelle aujourd'hui «mondialisation». Évidemment, avec une longueur majeure à mon étude, d'autres œuvres auraient pu s'inscrire dans la continuité. À titre d'exemples: *Le cri* de Michelangelo Antonioni (1957), *Rocco et ses frères* de Luchino Visconti (1960), *Le fanfaron* de Dino Risi (1962) ou *Main basse sur la ville* de Francesco Rosi (1963).



RELICI

76

Plus que d'autres, le cinéma italien du second après-guerre a mis de la visibilité sur une époque charnière, entre tradition et modernité. Beaucoup de productions cinématographiques soulignent la césure entre un monde d'une Italie pauvre, rurale et conservatrice, et un autre, celui du miracle économique, de l'américanisation et du manque de repères. En somme, ce cinéma témoigne d'une certaine perte de sens, de valeurs et marqueurs identitaires dans la péninsule italienne.

Dès lors, que peuvent avoir en commun les personnages de Squarciò, Totò et Ninetto, Alessandro, Antonio Mazzuolo et Ludovico Massa, si ce n'est qu'ils évoluent dans une même matrice, celle du miracle économique italien des années 50-60, une période de grandes et rapides transformations qui les fait entrer dans une aventure déchirante et les conduit vers des horizons souvent trompeurs.

Mon travail fut celui de dégager un matériau d'analyse à partir des productions cinématographiques choisies et de mettre en évidence, grâce aux différents protagonistes archétypaux présents dans nos cinq films, les moments de métamorphoses sociales en Italie, au travers de problématiques aussi variées, telles que l'avènement progressif, dans des années 1950-60, des biens de consommation, de la publicité et des technologies; de l'exode rural et des contrastes entre ville et hameau perdu, des conflits générationnels et des querelles idéologiques; des difficultés économiques et de la peur des lendemains; ou encore de l'aliénation du travailleur.

Ce premier temps d'étude m'a permis d'annexer une interprétation, pour chaque sujet traité, sous les traits de paraboles littéraires. Ainsi, nos personnages rencontrent un écho, un prolongement à la lumière de supports narratifs empruntés à des auteurs comme Giovanni Verga, Jean de la Fontaine, Georges Orwell, Stéphane Mallarmé, Jonathan Swift et Albert Camus.



RELICI

77

Les réflexions obtenues tracent alors une ligne esthétique commune, du cinéma à la littérature, celle d'une résistance univoque au phénomène de modernité en général.

BIBLIOGRAPHIE

BERTOLUCCI, Giuseppe. *Cose da dire*. Bompiano: Milano, 2011.

BISPURI, Ennio. *Interpretare Fellini*. Guaraldi: Rimini, 2003.

BOUCÉ, Paul-Gabriel. "Gulliver Phallophorus and the Maids of Honour in Brobdingnag", In: *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, N°53, 2001, pp.81-98.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde*. Paris, Gallimard: Paris, 1942.

CELLI, Carlo. *Gillo Pontecorvo: From resistance to terrorism*. The Scarecrow Press: Maryland, 2005.

CERETTO, Luisa, Giancarlo ZAPPOLI (éds.). *Le forme della ribellione il cinema di Marco Bellocchio, Centro Studi cinematografici*. Lindau: Torino, 2004.

CERQUIGLINI, Rico. *Pier Paolo Pasolini, Uccellacci Uccellini: Dalla sceneggiatura alla realizzazione cinematografica*. Campanotto Editore: Udine, 1996.

CLOUSCARD, Michel. *Le capitalisme de la séduction : critique de la social-démocratie libertaire*. Éd. Sociales : 1981.

_____. *Les Métamorphoses de la lutte des classes*. Le temps des cerises : 1996.

DE LA FONTAINE, Jean. *Fables choisies, mises en vers*. Tome 1, Chez Denys Thierry et Claude Barbin : Paris, 1678.

DELANEY, Angelica E. "Wonder Woman: Feminist Icon of the 1940s, in *The Kennesaw Journal of Undergraduate Research: Vol. 3: Iss. 1, Article 1.*, 2014, pp.1-10.



RELICI

78

FANTONI MINNELLA, Maurizio. *Non riconciliati: Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*. UTET Libreria: Torino, 2004.

GINSBORG, Paul. *A History of Contemporary Italy*. Palgrave Macmillan edition: New York, 2003.

HÜE, Denis. *Poésie et prouesse : Stéphane Mallarmé, Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*, L'Aire d'U, le webmedia de l'université Rennes, Université Haute Bretagne – Rennes 2, 2007 [En ligne] Consulté le [20/03/2019] disponible sur <<https://www.lairedu.fr/media/video/cours/poesie-et-prouesse-cours-n5/>>.

MALLARMÉ, Stéphane. « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » dans *Cosmopolis revue internationale*, T6, N 17, eds. A. Colin et cie, Paris, 1897, pp.419-427.

MOLINAROLI, Mauro. *Il cinema in rivolta, Marco Bellocchio e i pugni in tasca*. Baldini Castoldi Dalai: 2011.

NAPPI, Paolino. "Uomini e isole. La grande strada azzurra", in *Zibaldone, Estudios Italianos*, vol. IV, Issue 2, Universitat de València, 2016, pp.24-31.

ORWELL, George. *Animal farm*. Harcourt, Brace and Company: New York, 1946.

PERNIOLA, Ivelise. *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*. Edizioni ETS: Pisa, 2016.

ROSSI, Alfredo, *Elio Petri e il cinema politico italiano: la piazza carnevalizzata*, Mimesis Edizioni, in *Cinema n.31*: Milano, 2015.

RUPPLI, Mireille, Sylvie THOREL-CAILLETEAU. *Mallarmé, la grammaire et le grimoire*. Droz : Genève, 2005.

SCHRÖTER, Harm G. *Americanization of the Europe Economy: A compact survey of America economic influence in Europe since the 1880s*. Springer: Netherlands, 2005.

VALENZISI, Alessandro. « Uccellacci e uccellini: What Makes an Ideo-comic Fable? » dans *Mise en Abyme International Journal of Comparative Literature and Arts*, Vol. I, Issue 1 January/June 2014, pp.6-29.

VAN ELTEREN, Mel. *Americanism and Americanization – A critical History Domestic and Global Influence*. Mc Farland & Company, Inc., Publishers: 2006.

Revista Livre de Cinema, v. 6, n. 3, p. 45-79, set-dez, 2019

ISSN: 2357-8807



RELICI

79

VERGA, Giovanni. *I Malavoglia* [1881] (edizione critica a cura di Ferruccio Cecco).
Interlinea: Novara, 2014.