

Le bon, la brute... : *Dogman* (Matteo Garrone, 2018), métaphore d'une Italie contemporaine en crise

Diane Bracco, Université de Limoges (EA 1087 EHIC)

Le bon, la brute... les truands. On peut s'amuser à détourner ici le titre français du film de Sergio Leone pour refléter les enjeux du long-métrage de Matteo Garrone, sorti en 2018. Entre film noir et drame social, *Dogman* s'inspire d'un fait divers survenu en 1988 (**diaporama**) dans le quartier de la Magliana à Rome et connu comme « il delitto del Canaro », qui a également donné lieu à la publication d'un roman l'année dernière, *Il canaro della Magliana*¹. Les deux œuvres s'inspirent de l'homicide perpétré par le toiletteur pour chiens (« er canaro » en romanesco) Pietro di Negri à l'encontre du boxeur amateur et criminel Giancarlo Ricci (**diaporama**). Par les ressorts de la fiction filmique, Garrone s'approprie ces faits pour mettre en scène la spirale de violence qui lie irrémédiablement son protagoniste, Marcello (diaporama), projection dans la diégèse de Pietro di Negri, au repris de justice cocaïnomane Simoncino (diaporama). Marcello tient un salon de toilettage, « Dogman », dans une zone abandonnée du littoral romain. Séparé de son ex-compagne, il est le père aimant d'une petite Alida et, pour lui offrir des vacances, s'adonne de temps à autre au trafic de cocaïne. Son principal client se trouve être Simone, dit Simoncino, brute épaisse qui terrorise le voisinage et que certains habitants du quartier envisagent même un moment d'éliminer par des moyens bien peu légaux. Simoncino concentre son attention sur Marcello, dont le quotidien semble clairement tenir de la survie, et l'enserme dans l'étau d'une relation sadomasochiste qui contraint le toiletteur pour chiens, pourtant bien intégré à la communauté locale, à perpétrer malgré lui une série de délits. Il finit par le faire incarcérer à sa place après l'avoir obligé à cambrioler avec lui le comptoir de rachat d'or attenant au salon de toilettage. À sa sortie de prison, Marcello se retrouve seul, exclu par les autres résidents du quartier. Il ourdit alors une vengeance qui aboutit au meurtre de Simoncino, acte désespéré pour échapper à l'emprise de ce barbare qui empoisonne l'existence du petit groupe de banlieusards paupérisés.

¹ Massimo Lugli et Antonio del Greco (Newton Compton Editori).

Matteo Garrone a co-écrit, co-produit et réalisé ce long-métrage, dixième opus d'une filmographie hétérogène¹ qui navigue entre formalisme et hyperréalisme, distance et engagement, documentaire social et conte personnel. Cette production est symptomatique d'un certain renouveau qualitatif et industriel du septième art italien qui s'est amorcé dans les années 2000. Il s'agit là d'une décennie charnière : on sort de vingt années d'essoufflement marquées par la disparition d'éminents metteurs en scène (le décès de Federico Fellini en 1993 est à cet égard fortement symbolique), le divorce entre le public et l'industrie cinématographique italienne, accéléré par la concurrence des productions hollywoodiennes dans les salles, les difficultés économiques qui en découlent pour le marché national, sans oublier la mainmise de la sphère berlusconienne sur les médias et les canaux de distribution. Mais l'entrée dans le XXI^{ème} siècle marque un basculement, un début de revitalisation de la cinématographie nationale (**diaporama**) grâce à l'inventivité et aux efforts conjugués de réalisateurs aguerris, d'une part, qui confirment leur talent (Ermanno Olmi, Marco Bellocchio) et, d'autre part, de jeunes cinéastes nés à l'orée des années 1970 qui choisissent de braquer leur caméra sur les maux de la société italienne de leur temps. Matteo Garrone, romain de naissance, ainsi que le réalisateur napolitain Paolo Sorrentino (**diaporama**) sont des figures de proue de cette nouvelle génération qui recueille en partie le legs du cinéma politique des années 1960, actualisé dans des films qui explorent les eaux troubles de l'histoire nationale contemporaine : séismes politiques, instabilité gouvernementale récurrente, stratégie de la tension à l'époque des Années de Plomb, clientélisme et malversations, puissance de la mafia, enchevêtrement des milieux politiques, économiques et financiers, mais aussi, plus récemment, dérive autoritaire du berlusconisme, affaiblissement d'une gauche divisée, xénophobie et aspirations sécessionnistes de la Ligue du Nord. Les spécialistes et critiques ont d'ailleurs souligné combien ce cinéma a, à chaque étape de son histoire, profondément lié ses inspirations et son mode de représentation au contexte sociopolitique dans lequel il s'épanouissait².

Dogman s'inscrit précisément dans cette tendance de films qui, en raison de leur valeur testimoniale et critique ainsi que des clés qu'ils délivrent pour interroger l'Italie d'aujourd'hui, ont contribué à redorer le blason de la cinématographie transalpine, gagnant une reconnaissance publique et critique à la fois nationale et internationale. Fort de son succès

¹ Voir le portrait que lui consacre Mathias Sabourdin dans son anthologie du cinéma italien : *Dictionnaire du cinéma italien. Ses créateurs de 1943 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2014, p. 504-507.

² Voir par exemple Jean A. Gili, *Le Cinéma italien*, Paris, Éditions de la Martinière, 2011 et Mathias Sabourdin (dir.), *Dictionnaire du cinéma italien...*, *op. cit.*

au box-office italien (2,6 millions d'euros), le film de Matteo Garrone a pour sa part été auréolé de prix saluant la réalisation, le jeu des comédiens, le scénario, la direction de la photographie ou encore le décor : **(diaporama)** neuf nominations et sept récompenses aux Nastro d'Argento, quinze nominations et neuf prix aux David di Donatello, une nomination aux BAFTA¹, quatre nominations et trois European Film Awards, sans compter le prix d'interprétation masculine pour Marcello Fonte au Festival de Cannes, où le film a été ovationné pendant une dizaine de minutes après sa projection.

Le baromètre cannois a justement indiqué à plusieurs reprises depuis les années 2000 la bonne santé d'une production italienne qui renaît de ses cendres et dont j'ai souhaité aujourd'hui, dans le cadre de cette séance inaugurale, sonder certains mécanismes en ébauchant une étude de ce long-métrage qui me paraît particulièrement emblématique. Mon objectif est de proposer quelques pistes d'analyse sur *Dogman*, œuvre paradigmatique de ce nouveau cinéma réflexif qui, tout en recherchant une rupture de ton avec les maîtres des générations antérieures – les néoréalistes notamment –, en privilégiant par exemple la forme de la parabole et le discours métaphorique, réactivent le propos sociopolitique engagé des œuvres de l'âge d'or du cinéma transalpin afin de brosser un portrait éminemment critique de l'Italie actuelle.

(diaporama) À travers l'analyse de l'architecture narrative et des stratégies filmiques de *Dogman*, il s'agira d'observer comment Matteo Garrone spatialise l'antagonisme de ses deux personnages principaux dans une sorte de *no man's land* qui matérialise la tragédie du déterminisme social, moteur de la violence physique et psychologique qui se déchaîne dans l'espace filmique. Le coup de poing cinématographique, si je puis dire, qu'assène le film au spectateur repose sur une écriture immédiate, crue, brutale : elle est régie par une logique simple, binaire, qui se déploie autour du motif universel de l'opposition entre le faible et le fort. Nous verrons que la typification des deux protagonistes et la mise en scène de leur bras de fer relèvent d'une rhétorique de l'outrance qui recourt volontiers au grotesque. Ce langage cinématographique de la surenchère confère à la fable sociale de Matteo Garrone des accents de carnaval macabre invitant à voir dans le microcosme poisseux de *Dogman* la représentation métaphorique d'une Italie contemporaine en crise.

I. Un *no man's land* méditerranéen

¹ British Academy of Film and Television Arts.

Comme je l'ai signalé initialement, l'homicide « der canaro » fut originellement perpétré dans le quartier romain de la Magliana (**diaporama**), tristement célèbre pour les exactions commises par l'organisation criminelle à laquelle ce quartier a donné son nom, *la banda della Magliana* (**diaporama**), active du milieu des années 1970 à la fin de la décennie 1990. Or, la réécriture de ce fait de sang ne situe pas l'action dans cet espace urbain afilmique (**diaporama**) qui, par son histoire récente, aurait pu offrir un décor profilmique¹ cohérent pour le déploiement à l'écran d'une violence hyperbolique. La fiction se déroule dans une zone indéterminée de la côte romaine qui peut évoquer aussi bien Ostie (**diaporama**) que Fregene (**diaporama**), comme le suggèrent le fort accent romain des personnages et les régionalismes employés dans les dialogues.

Villaggio Coppola, territoire aux marges de la légalité

Malgré cet ancrage de la diégèse dans le Latium, le film a en réalité été tourné plus au sud, en Campanie, dans les mêmes décors naturels que les précédents long-métrages sombres de Garrone, *L'Imbalsamatore* (*L'Étrange Monsieur Peppino*, 2002) et *Gomorra* (2008). C'est plus précisément à Villaggio Coppola (**diaporama**), également connu sous le nom de Pinetamare, division administrative de Castel Volturno² dans la province de Caserte, que le cinéaste a choisi de situer ses trois histoires, qui entretiennent de cette manière une évidente filiation cinématographique. Il va sans dire que le lieu n'a pas été choisi innocemment : il est marqué par un historique qui mêle spéculation immobilière et construction illicite. Villaggio Coppola se trouve être à l'origine un ambitieux projet urbanistique des années 1960, porté par les constructeurs immobiliers Coppola, responsables de plusieurs actes d'*abusivismo edilizio* sur le littoral de la province de Caserte (c'est-à-dire l'édification illégale de bâtiments, sans aucune autorisation ou déclaration d'activité préalable). Ce site devait se présenter initialement comme un centre balnéaire polyvalent composé de gratte-ciels et de nouvelles infrastructures susceptible de concurrencer en termes touristiques la riviera de Rimini. Mais les crises sismiques du début des années 1980 ont précipité le départ des acheteurs qui s'y étaient implantés. Castel Volturno est depuis devenu une terre de marginalité sociale et d'immigration clandestine, nid idéal pour le crime organisé et la Camorra qui tirent les ficelles

¹ Concept fondamental dans l'histoire du cinéma, la profilmie désigne « [t]out ce qui existe réellement dans le monde (...) mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule » Étienne Souriau, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1953, p. 3.

² Voir notamment l'historique que retrace l'association éco-pacifiste PeaceLink, née en 1991 : Giorgio Poletti, « Castel Volturno: inferno o laboratorio per il futuro? », *PeaceLink. Telematica per la pace* [en ligne], Taranto, PeaceLink, 07/11/2006. URL: <https://www.peacelink.it/finestrasud/a/19356.html> (consulté le 04/11/2019).

de divers trafics et réseaux de prostitution. C'est justement de cette réalité dont rend compte l'écrivain et journaliste Roberto Saviano dans son roman *Gomorra*, qui a inspiré le film éponyme à Matteo Garrone en 2008. En dépit du plan de réhabilitation impulsé à partir de la fin de la décennie 1990, le réalisateur a retenu pour ses longs-métrages, notamment *Dogman*, l'image fantomatique, hantée par les spectres de l'illégalité et de la criminalité, d'un ensemble d'édifices dégradés, laissés à l'abandon, édifiés sur une plage à moitié goudronnée.

Un espace d'indétermination et d'enfermement

De fait, l'ensemble du récit filmique se déroule dans une modeste zone périurbaine de bord de mer dont les représentations liminaires désactivent d'entrée de jeu l'imaginaire balnéaire méditerranéen (**diaporama**). Elle est présentée comme décrépite, désolée, d'abord ensoleillée, dans des images pouvant évoquer le décor sablonneux et l'univers de règlements de comptes du western (**diaporama**). Puis dans la deuxième partie du film, elle apparaît le plus souvent détrempeée et baignée d'une lumière blafarde trouant un ciel orageux (**diaporama**). On peut souligner au passage le travail minutieux du directeur de la photographie Nicolai Brüel, primé par un David di Donatello, sur cette dramatisation visuelle du décor. Le réalisateur lui-même, qui s'est consacré à la peinture au début de sa carrière¹, a affirmé s'être nourri des influences ténébristes du Caravage, de Rembrandt, mais aussi des ambiances claires-obscurées de peintres espagnols comme Vélasquez ou Goya, dans un récit qui s'assombrit, dans tous les sens du terme, au fil de la déchéance du protagoniste. L'atmosphère plutôt lumineuse des premières séquences s'efface peu à peu pour laisser Marcello s'enfoncer littéralement dans l'obscurité, perpétrant ses délits de nuit ou dans des lieux peu éclairés (l'appartement que cambriole Simoncino avec son aide, le modeste logement de la mère du voyou, la discothèque, l'atelier du vendeur de cocaïne Mirko, jusqu'au salon de toilettage).

En dépit de la lumière extérieure initiale, les plans d'ensemble qui ouvrent le film livrent au regard du spectateur la vision contextualisante d'un misérable parc à jeux déserté et d'un horizon d'immeubles délabrés (**CLIC-CLIC**), corrodés par le sel et la mer. Le cadrage invite d'emblée à considérer ce territoire périphérique non comme un simple arrière-plan mais comme une entité narrative à part entière qui s'impose sur la figure humaine. Les images, récurrentes tout au long du récit, de ces *franges* méditerranéennes – j'entends le terme dans sa double acception spatiale et sociale – font au passage office de ponctuation filmique : elles

¹ M. Sabourdin, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 504.

rappellent régulièrement que les comportements extrêmes donnés à voir au public sont l'effet collatéral de l'enlèvement des individus dans cet espace indéterminé, hors-temps, que la société semble avoir oublié. La construction de l'œuvre a tôt fait de faire apparaître un tel amoncellement architectural, proche du paysage post-apocalyptique, comme le reflet de l'impasse sociale et existentielle des protagonistes, sujets de la marge aux prises avec l'implacable couple indigence-violence, mais aussi, plus largement, d'une société italienne épuisée – j'y reviendrai. Ces fragments de ciment, de grisaille et de misère s'imposent d'emblée comme le moteur d'une histoire dont les personnages, tous d'origine populaire, semblent en quelque sorte conditionnés dans leurs actions par cet environnement hostile. En ce sens, on peut considérer que *Dogman* recueille en partie l'héritage fondateur de la tradition culturelle méditerranéenne et actualise d'une certaine façon le *fatum* de la tragédie antique. Point de dieu ici mais un déterminisme social générateur d'une violence que Simoncino communique à Marcello, lequel, mû par une passion vengeresse à sa sortie de prison, emprunte une voie qui le conduit inexorablement à l'autodestruction et à l'exclusion définitive.

C'est d'ailleurs bien sur le *destin* (au sens latin du terme *fatum*) de ce personnage que se focalise le texte filmique, comme l'indique le titre du long-métrage. Dès le début du récit, les apparitions de Marcello l'identifient à son sordide salon de toilette (**diaporama**), significativement appelé « Dogman », un nom qui suggère des lectures croisées : tout en soulignant la proximité entre le protagoniste et les chiens (**diaporama**) dont il s'occupe avec une affection aux antipodes de la sauvagerie de Simone, il concentre la charge d'animalité qui irrigue tout le texte filmique et envahit des individus toujours en passe d'abdiquer de leur humanité. À l'exception du comptoir de rachat d'or voisin (*Compro oro*) qui jouera une importance narrative majeure (**diaporama**), le salon constitue d'ailleurs le seul établissement clairement identifié de ce *no man's land* de bord de Méditerranée. La séquence inaugurale, qui s'y déroule, montre Marcello s'évertuant à amadouer un redoutable molosse (**diaporama**) et ancre de cette façon l'existence de l'antihéros dans un territoire sombre et confiné dont il ne semble jamais pouvoir franchir les frontières. Les plans filmiques dont la composition exprime visuellement la claustration sont à cet égard nombreux : le visage et la silhouette de Marcello se retrouvent à maintes reprises métaphoriquement enfermés dans une géométrie rectiligne (**diaporama**) de grilles et de cadres, carrelage, vitres, fenêtres et portes le plus souvent closes. Cette composition visuelle préfigure les images de la prison (**diaporama**) où le braqueur involontaire séjournera un an, de son plein gré, contre les recommandations des

policiers bienveillants, dans le seul but de couvrir Simoncino, quitte à perdre ses amis et, provisoirement, sa fille. Elle esquisse aussi symboliquement les barreaux de la cage (**diaporama**) où, dans un schéma de renversement, Marcello prendra à la fin le délinquant au piège avant de le mettre à mort dans un ultime affrontement sauvage.

En somme, les sites oppressants de ce territoire marginal tissent un *espace* cinématographique au sens où l'entend André Gardies, à savoir celui d'un réseau sémiotique qui s'actualise dans des *lieux* concrets, identifiables par le spectateur¹. Selon le théoricien, l'espace en cinéma est une construction abstraite, cognitive, là où le lieu relève de la perception. En l'occurrence, le salon « Dogman », le « Compro oro » dévalisé par Simoncino, l'appartement saccagé dans lequel Marcello revient *in extremis* pour ramener à la vie un chihuahua que ses acolytes avaient cruellement neutralisé dans le congélateur, l'atelier où se produit le meurtre sanglant d'un dealer sous les yeux de Marcello terrorisé, pour ne citer que ces quelques exemples, constituent des lieux qui imposent leur sordide obscurité à la sensorialité du spectateur ; parce qu'ils déclinent le motif de l'enfermement et que Marcello y est toujours entraîné malgré lui ou contraint à obéir aux exigences impulsives de Simoncino, ils configurent un espace de l'emprisonnement et de la coercition, théâtre de l'antagonisme qui caractérise le couple formé par le vulnérable Marcello et le féroce Simone.

II. David contre Goliath : une structure filmique binaire

Le film de Matteo Garrone s'avère être placé sous le signe de la dualité, tant du point de vue de l'architecture narrative que de la caractérisation des personnages. Le texte filmique est constitué de deux mouvements articulés autour du séjour en prison du protagoniste, moment de rupture explicitement signifié par un fondu au noir : la première partie, plus lumineuse comme je l'ai déjà fait remarquer, montre le quotidien de Marcello, certes de modeste condition mais relativement épanoui dans son travail, ses rapports amicaux avec le voisinage et sa relation filiale. Cependant, la dynamique narrative ascendante associée à l'influence croissante de Simoncino, l'indésirable, aboutit au milieu du récit à l'incarcération de Marcello. Après une ellipse temporelle d'un an, le spectateur est plongé dans la partie la plus pessimiste de l'histoire, marquée par la marginalisation du protagoniste au sein de sa propre communauté. Il a subi ce que le sociologue Norbert Elias, dans son étude des logiques de

¹ GARDIES, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993. Voir en particulier les chapitres II, « Le lieu et l'espace », et III, « Figures de lieux ou l'espace représenté », p. 69-72 et p. 73-88.

l'exclusion, nomme l'« infection anomique »¹ : en s'associant au paria, il a enfreint les règles du groupe et a délibérément basculé du côté des hors-la-loi, malgré la tentative amicale de la police pour le dissuader d'endosser ce rôle de complice. Il est alors devenu à son tour un intrus, physiquement rejeté des espaces de sociabilité masculine que sont le bar et le terrain de football (**diaporama**), verbalement exclus par ses anciens compagnons qui, pour certains, avaient pourtant été comme lui victimes des brimades de Simoncino. Une distance s'est également instaurée entre Alida et son père ; quant à l'ex-compagne, l'absence totale de communication s'exprime par sa disparition du champ (**diaporama**), encore plus flagrante dans ce deuxième mouvement narratif, aussitôt que la fillette rejoint à l'écran Marcello. Dans cette seconde partie, le protagoniste se retrouve alors seul et plus étroitement lié encore au responsable de sa déchéance sociale.

Le corps, matière première du film : lumière sur Marcello Fonte

Le texte filmique est ainsi régi par une logique simple, uniformément binaire, imprégnant aussi de manière évidente la caractérisation antithétique des deux personnages, qui offre une variation sur la lutte mythique de David contre Goliath. Les déclarations du cinéaste à propos de la genèse de *Dogman* révèlent d'ailleurs la primauté de la corporalité dans l'élaboration de ce duo stylisé sur lequel repose le film, bâti à partir de la matière première que constituent l'anatomie, le visage et les silhouettes antagoniques des acteurs. Le cas du comédien Marcello Fonte est à cet égard emblématique : il prête ses traits et son propre prénom à un petit homme ordinaire au physique chétif et à la voix de fausset, en quelque sorte prédisposé par sa fragilité à la soumission. Dès la séquence d'ouverture, il est aussi dépeint comme un personnage doux et ingénu dont les élans affectueux insufflent une tendresse inédite à la cinématographie de Matteo Garrone. Le réalisateur a souligné combien le choix de cet acteur à la physionomie singulière a été décisif dans le processus créatif du long-métrage, amorcé douze ans plus tôt mais laissé en suspens, faute de trouver l'interprète idéal². Après avoir pensé un temps confier le rôle à Roberto Benigni (**diaporama**), que rappelle Marcello Fonte par ses origines rurales, sa verve et ses joyeuses gesticulations, le metteur en scène a finalement porté son attention sur ce comédien calabrais au visage buriné par les

¹ Norbert Elias et John L. Scotson, *Logiques de l'exclusion* (1965), Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Agora », 1997, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, p. 46.

² « Il cast e la location erano sbagliati, sarebbe stato un disastro. » Propos recueillis par Annalisa Dorigo, « Dogman, Matteo Garrone / Film vietato ai minori di 14 anni: la violenza est psicologica », *Il Sussidiario.net* [en ligne], 17/05/2019. URL: <https://www.ilsussidiario.net/news/cinema-televisione-e-media/2018/5/17/dogman-matteo-garrone-entusiasmo-al-festival-di-cannes-2018-per-il-film-ispirato-al-canaro-della-magliana/821253/> (consulté le 16/10/2019)

vicissitudes de l'existence : « [c]omme les grands acteurs du muet, Marcello fait passer toute une palette d'émotions d'un simple clignement d'œil. Son jeu frais et minimal absorbe les mille vies qu'il a vécues »¹, a déclaré à son propos Garrone. La théâtralité de l'interprétation de Fonte, les traits saillants de son visage antique (**CLIC** : « il suo volto antico »², pour reprendre les mots du metteur en scène) et son regard intense, captés par une caméra qui vient au plus près des corps et les saisit dans une multitude de gros plans, font apparaître son personnage comme une sorte de Charlot transalpin ou de Buster Keaton tout droit sorti d'un conte néoréaliste de Vittorio De Sica.

Garrone a vu en lui le visage d'une Italie en train de disparaître (**CLIC** : « un'Italia che sta scomparendo ») et a construit un personnage fait de paradoxes, capable de satisfaction dans la misère, tiraillé entre innocence et délits quotidiens, à la fois passif et assoiffé de justice, pour en faire la métonymie d'une humanité attachante car contradictoire. Les actes répréhensibles que son environnement malsain contraint Marcello à commettre sont ainsi contrebalancés par les marques d'amour tactiles et verbales qu'il manifeste aux chiens (**diaporama**), tout comme la présence ponctuelle à l'écran d'Alida, qui suggère une alternative lumineuse à la cruauté ambiante. La fillette (**diaporama**) constitue une incarnation de pureté, revers de la figure néfaste que représente Simoncino. Son apparition à l'écran permet un relâchement de la tension par l'insertion de parenthèses apaisantes dans le continuum narratif (**diaporama**). Les deux séquences de plongée sous-marine dans les eaux de Calabre offrent ainsi des moments de complicité privilégiés au duo père-fille (**diaporama**), loin du *no man's land* où l'ancien repris de justice fait régner la loi du plus fort. C'est d'ailleurs pour financer ces sorties en mer que Marcello flirte avec l'illégalité : il deale à l'insu de tous et finit par accepter d'aider Simone à cambrioler le « Compro oro », dans l'espoir de récupérer une partie de butin, qui servirait idéalement à payer des vacances à sa fille. Mais, lorsque Marcello est relâché, Simoncino refuse d'honorer son engagement et déclenche l'engrenage qui conduit la victime soumise à œuvrer pour renverser le rapport de forces et, *in fine*, infliger une vengeance mortelle à son bourreau.

Variations sur la force brute

¹ Propos recueillis par Aureliano Tonet, « Cannes 2018 : Marcello Fonte, une vie d'homme et de chien errant », *Le Monde* [en ligne], [s.l.], [s.e.], 17/05/2018. URL : https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/17/cannes-2018-marcello-fonte-une-vie-d-homme-et-de-chien-errant_5300290_766360.html (consulté le 16/10/2019)

² « Oscar, 'Dogman' di Garrone è il candidato dell'Italia », *La Stampa* [en ligne], [s.l.], GEDI Gruppo Editoriale, 25/09/2018. URL : <https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2018/09/25/news/oscar-dogman-di-garrone-e-il-candidato-dell-italia-1.34047677> (consulté le 16/10/2019)

Aux antipodes du frêle Marcello, le boxeur fraîchement sorti de prison interprété par Edoardo Pesce se présente dès sa première interaction avec le protagoniste comme un être brutal au visage balafre et à la silhouette massive (**diaporama**), qui impose ses attributs de puissance (sa moto ronflante) et sa force primitive tant dans le territoire de l'autre que dans le champ visuel – le corps malingre de Marcello est à maintes reprises écrasé, à la fois par le cadrage et par la montagne de muscles qui envahit son espace, le menace et le brutalise (**diaporama**). La typification physique de Simoncino connecte en quelque sorte le film de Garrone aux origines du cinéma italien : on peut être tenté de voir en lui une référence indirecte à Maciste (**diaporama**), personnage de « bon géant » créé en 1913 par Gabriele D'Annunzio et Giovanni Pastrone dans le film *Cabiria*. Il s'agit d'une figure de redresseur de torts devenu héros d'une série postérieure de films à succès (**CLIC** : *Maciste, Maciste alpin, Maciste en vacances, Maciste empereur...*) qui le montrent réaliser d'incroyables prouesses célébrant la force physique. Cette popularité suscite une vive émulation jusqu'à la fin des années 1920 et produit sur les écrans transalpins toute une généalogie de « solides gaillards qui règlent à grand renfort de démonstrations physiques les situations les plus désespérées »¹. Le délinquant Simoncino serait donc un reflet inversé de Maciste et de ses descendants cinématographiques dont Garrone ne conserve ici que la constitution robuste.

Dans le même temps, cette robustesse rappelle inmanquablement la figure de l'*uomo nuovo* et l'iconographie mussolinienne (**diaporama**) dont, soit dit en passant, certains chroniqueurs affirment abusivement qu'elle a été inspirée par l'imagerie de Maciste, rappelle Jean A. Gili². Garrone retient ici la représentation d'une force violente et autoritaire, ordre unique qui implique la destruction de l'autre, lourde de sens dans ce drame social : en faisant apparaître la brute épaisse en jogging comme une sorte de réplique contemporaine et sous-prolétaire du Duce, il ne manque pas de convoquer le spectre du fascisme dont l'abjection est figurée ici par la violence aveugle du voyou. Simoncino se révèle amoral, soumis à ses pulsions immédiates, insensible à toute forme de raisonnement ; il se montre aussi inapte à l'empathie que Marcello est profondément humain et capable de lui témoigner une troublante forme d'amitié, laquelle tient clairement du rapport sadomasochiste. L'esclave obéit, se soumet dans une impossible quête de gratitude, prête mainforte au maître dans l'accomplissement de ses méfaits, plus ou moins contre son gré. Il en vient même à improviser des soins médicaux pour lui sauver la vie après qu'un motard anonyme lui a tiré

¹ Gili, J. A., *Le Cinéma italien...*, op. cit., p. 12-14. Voir aussi le chapitre consacré à *Cabiria*, p. 24-26.

² *Ibid.*

une balle dans la rue, ou encore à tenter de recoudre sa blessure crânienne dans la séquence de la lutte finale.

L'évocation implicite de la figure de Maciste montre que le long-métrage plonge en partie ses racines dans la tradition cinématographique nationale. Outre les réminiscences des films muets de Chaplin et de Keaton, c'est le souvenir de Totò, vedette de la comédie à l'italienne de l'après-guerre à la fin des années 1960, qui apparaît en filigrane derrière la figure attachante de l'antihéros. En 1958, l'acteur napolitain figure d'ailleurs à l'affiche du film *I soliti ignoti* (CLIC : *Le Pigeon* en français) de Mario Monicelli, comédie qui met en scène un groupe de petits malfrats en quête d'un « pigeon » (*pecora* en italien) susceptible de s'accuser du vol de voiture commis au début de l'histoire pour purger la peine de prison à la place du coupable. C'est un boxeur au casier judiciaire vierge qui choisit d'endosser ce rôle. Plus tard, on voit les mêmes délinquants percer un mur pour cambrioler le voisin. Il s'avère que *Dogman* entretient un lien intertextuel avec ce long-métrage dont Matteo Garrone reprend certains motifs : il se les approprie et les tord afin de gommer toute trace de comédie. Dans son film, c'est le boxeur criminel qui contraint par la force l'innocent toiletteur pour chiens à percer le mur de son propre commerce pour braquer le « Compro oro » attendant à son salon. Sous son emprise morale, nous l'avons dit, Marcello sacrifie le peu qu'il possède et choisit de prendre sa place en prison. La critique sociale de la comédie de Monicelli, pétrie d'une ironie douce-amère, cède le pas ici à la peinture désenchantée d'une Italie moribonde privée des combats sociaux et idéologiques d'hier, où ne subsistent que des rapports de force. Loin de réactiver les mécanismes comiques de l'intertexte de 1958, le passage du braquage marque un basculement narratif qui scelle la contagion de la victime par la violence irraisonnée de son tortionnaire dans une surenchère horrifique de brutalité et de désespoir.

L'excès, précisément, constitue l'une des modalités narratives privilégiées du texte filmique. Certes, le regard que Garrone porte sur la réalité sociale de ses personnages actualise en partie l'approche socioculturelle propre à un certain nombre de films italiens des décennies passées. Mais l'esthétique outrée, volontiers grotesque, qu'il déploie, lui permet concomitamment de mettre à distance ces modèles d'hier, qu'il s'agisse des canons néoréalistes ou du cinéma politique des années 1960, pour proposer une sorte de parabole contemporaine au ton surréel, confirmant ainsi son intérêt pour le conte, genre qu'il avait déjà exploré dans *Racconto dei racconti* (2015).

III. *Dogman*, fable grotesque : possibilité d'une lecture sociopolitique

Outrances macabres : une mise en scène carnavalesque

Le récit filmique repose sur un axe narratif qui associe systématiquement l'outrance, entendue comme dépassement d'une limite, à une violence à la fois physique et psychologique à travers les coups et brimades continuellement assénés par Simoncino à ses congénères et, surtout, à Marcello, son souffre-douleur de prédilection. Il est à noter que la brutalité hyperbolique est souvent plus suggérée que véritablement montrée dans le champ, à l'exception de certains accents *gore* et de la lutte finale qui s'achève par la strangulation de Simoncino (**diaporama**). Sa singularité repose sur un traitement des corps qui renvoie en partie à l'héritage du Carnaval et à ce que Mikhaïl Bakhtine a dénommé le « réalisme grotesque », enraciné dans les rites, spectacles populaires et œuvres comiques du Moyen-Âge et de la Renaissance. À partir d'une étude des écrits de Rabelais, le théoricien pose l'outrance comme un axiome de cette esthétique (**diaporama**) : « L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du *style grotesque*. »¹. Bakhtine rappelle notamment que durant la période qui précède l'ascèse du Carême, les mascarades du Carnaval abolissent les lois et autorisent tous les excès, permettant la libération des instincts les plus primaires. Tout en s'intéressant à l'esprit joyeusement ludique et régénérateur de ces pratiques populaires, il met en exergue un substrat de violence inhérent aux bouleversements sociaux engendrés par le franchissement des limites dans cette logique dionysiaque. De son côté, le folkloriste et ethnologue Julio Caro Baroja observe qu'au nom du principe de renversement des hiérarchies, la population s'adonne pendant cette parenthèse festive à toute sorte d'actes moralement répréhensibles, allant de la simple insulte au vol et à l'agression, lesquels fonctionnent comme des révélateurs de la bestialité des individus². L'iconographie carnavalesque elle-même représente cette violence à travers l'image de corps aux frontières constamment mises à mal, figurés par les nombreux mannequins et pantins symboliquement brutalisés ou mis à mort, déchiquetés, brûlés ou enterrés.

Il se trouve que Matteo Garrone puise abondamment dans ce terreau carnavalesque pour mettre en images la valse des corps qui s'affrontent et se démembrent. Dans le même temps, son film apparaît comme on ne peut plus représentatif de l'esthétique cinématographique

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1965), Paris, Gallimard, 1982, trad. Andrée Robel, p. 302. (L'auteur souligne)

² Julio Caro Baroja, *Le Carnaval* (1965), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1979, trad. Sylvie Sesé-Léger.

contemporaine telle que l'analyse Olivier Mongin dans une étude récente de la violence à l'écran. L'auteur observe à ce propos que dans la production internationale des années 1990-2000, la mise en scène de la brutalité, souvent « indissociable de la danse ou du ballet »¹, obéit à des principes de représentation tels que la surenchère et la fragmentation, que nous retrouvons effectivement dans *Dogman*. Automatisée à l'instar de l'impulsivité destructrice de Simone, elle se voit banalisée de telle sorte qu'elle aboutit inévitablement et *naturellement* à des boucheries, sur lesquelles les stratégies spectaculaires de l'excès invitent en même temps à porter un regard détaché. Chez le cinéaste italien, le meurtre du dealer Mirko ainsi que le règlement de comptes final sont de bons exemples d'un tel régime visuel. La violence pléthorique de ces deux passages, sans aucun doute les plus crus du film, s'exprime par le truchement de plans larges de la chorégraphie grotesque des opposants, mais aussi de multiples plans resserrés (gros plans et très gros plans), monstrueux par essence, rappelle le théoricien de l'image Jacques Aumont², en raison du choc que produisent la segmentation et l'agrandissement infligés au regard. Combiné à une lumière surréelle et blafarde, ce découpage par l'image redouble les violences faites aux anatomies dont les membres malmenés sont livrés frontalement à l'œil du spectateur. Paradoxalement, en dépit du rapprochement spatial imposé par la caméra, ces monstrueux cadrages instaurent avec le public un rapport ambigu fait « de proximité, de sidération et d'irréductible éloignement »³ qui invite à contempler avec distance ce carnaval macabre. Le réalisateur jette de cette manière un regard clinique sur une sauvagerie profondément organique, qui affecte les sujets dans leur chair, au point que certains critiques ont exprimé un ressenti synesthésique après avoir visionné ce film « intense et violent » qui leur a fait percevoir « le bruit des os brisés et l'odeur du sang »⁴.

Simone s'avère être le principal agent et le catalyseur exclusif de cette brutalité outrée : on le voit continuellement débordé par des pulsions primitives qu'il est incapable de canaliser, à chaque fois qu'un autre personnage lui oppose une quelconque forme de résistance. En conséquence, Marcello, lorsqu'il ose une timide désobéissance, est plus souvent qu'à son tour

¹ Il travaille par exemple à partir des films de John Woo et de Quentin Tarantino, qu'il considère comme de véritables chorégraphes de la violence. Olivier Mongin, « Esthétisation : obsession et mouvement du détail », *La Violence des images ou Comment s'en débarrasser ?*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1997, p. 38-39.

² Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990, p. 105.

³ Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1985, p. 108.

⁴ « Perhaps the most impressive thing about a hugely impressive exercise in directorial control is the fact that we come away from an intensely violent film, a film where bones crunch and blood smells, touched by pathos and a strange sense of hope. » in Lee Marshall, « Dogman : Cannes Review », *Screen Daily* [en ligne], [s.l.], Webvision cloud, 17/05/2019, URL: <https://www.screendaily.com/reviews/dogman-cannes-review/5129457.article> (consulté le 16/10/2019)

menacé dans son intégrité ou physiquement martyrisé. Le vendeur de cocaïne Mirko, quoique capable de réflexes défensifs plus radicaux que le timide protagoniste, fait aussi les frais de cette agressivité létale dans une séquence qui explicite la filiation entre la violence cinématographique contemporaine et l'héritage grotesque que j'évoqué précédemment, révélé ici sous son jour le plus noir. La scène a significativement lieu dans un atelier de fabrication de chars de Carnaval, au milieu de statues de cire. Tandis que le passage à tabac s'étire, la caméra s'attarde sur des mannequins de Laurel et Hardy (**diaporama**), abondamment aspergés par le sang de Mirko qui agonise hors-champ. Si l'on est tenté de voir dans le duo funeste formé par Simoncino et Marcello le pendant sombre du célèbre tandem comique, la présence des statues et décors de carton pâte contribue à conférer une tonalité farcesque à cet épisode de sauvagerie, tout autant que le passage subséquent de la discothèque où le démoniaque Simone entraîne Marcello de force – pour changer – et le contraint à flirter avec des gogo-danseuses déguisées en anges.

L'analogie carnavalesque s'impose aussi face à la vue des visages ravagés de Simone et Marcello, masques de sang grimaçants cadrés en très gros plan (**diaporama**), lors de leur lutte mortifère à la fin du récit. Une telle mise en scène exploite le versant sombre de l'iconographie des marionnettes et masques carnavalesques, et invitent à considérer la violence débordante de *Dogman* comme l'indice d'un parti pris narratif et esthétique : c'est à travers la lentille du grotesque le plus horrifique que Garrone choisit de conter sa fable sociale.

De même, à la fin du récit, le cadavre de Simoncino lui-même se voit réserver le sort d'un pantin de Carnaval puisque Marcello, après lui avoir réservé une fin digne du Grand-Guignol, le transporte laborieusement sur ses épaules (**diaporama**) et entreprend de le brûler sur la plage. Force est de constater que dans ces différents passages, on est loin du comique ludique propre au grotesque selon Bakhtine. Aux antipodes des joyeux carnivals felliniens, Matteo Garrone développe une écriture fondée sur un grotesque générateur d'angoisse tel que l'envisage l'autre grand spécialiste de la question au XX^{ème} siècle, Wolfgang Kayser, qui voit dans ce « grotesque de l'insécurité »¹ un symptôme de l'aliénation de l'individu, déshumanisé, absorbé dans l'abîme d'une réalité dont les contours se désagrègent².

Aux confins de l'humanité

¹ C'est ainsi que Dominique Iehl, dans son étude croisée et diachronique des théories du grotesque, désigne l'approche de Kayser. Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3228, 1997, p. 12.

² Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957), Madrid, Machado Libros, col. « La balsa de la Medusa », n° 174, 2010, trad. Juan Andrés García Román, p. 308 *sqq.*

Le fait est que l'ensemble du film propose une variation sur les dialectiques humain/inhumain, humanité/déshumanisation. C'est bien sûr la proximité du monde animal, signalée dans le titre lui-même et visuellement rappelée par les nombreux chiens peuplant l'espace filmique, qui pointe la dissolution des frontières entre humanité et animalité : le glissement de l'une vers l'autre confine au renversement des règnes, dans une logique toute carnavalesque de monde à l'envers. Dans l'analyse qu'il propose du rapport de dominant/dominé entre ses deux protagonistes, Matteo Garrone recourt d'ailleurs à une analogie éloquente : « La violence est ici psychologique et au cœur du récit se trouve la relation entre deux êtres humains qui s'apparentent à un carnivore et à un herbivore qui se ne transforme jamais en carnivore. »¹ Cette image animalisante de chaîne alimentaire résonne avec le parallélisme induit par la structure du récit entre le prologue et la séquence du meurtre de Simoncino, qui ont lieu toutes deux dans l'obscur salon de toilettage de Marcello. L'assimilation entre le boxeur et le pitbull (**diaporama**) est évidente : pris par surprise et enfermé dans une cage (**diaporama**), Simone se retrouve à la fin du film littéralement enchaîné, enragé comme le molosse du début, toute bave et crocs dehors ; à leurs grognements respectifs répondent dans les deux passages les aboiements affolés des autres chiens en cage, spectateurs de la scène (**diaporama**). Mais là où Marcello parvient à désamorcer l'agressivité du pitbull menaçant à grand renfort de douceur et de mots d'amour, il déchaîne par ses provocations verbales les pulsions criminelles de son bourreau, force irréprouvable qu'il ne peut neutraliser qu'en lui donnant la mort. De manière évidente, la présence de chiens tout autour du couple qui lutte allégorise la part primitive de l'homme à travers un procédé qui dépasse ici la simple animalisation pour atteindre la barbarisation : indéniablement, l'agressivité primaire du canidé est moins menaçante que celle de l'individu aliéné dont la violence débordante fait voler en éclats son humanité en même temps que les barreaux de sa cage.

C'est par conséquent un duel éminemment grotesque que donne à voir ce final cru, où la logique de renversement carnavalesque culmine lorsque l'esclave triomphe de son maître selon la dynamique bakhtinienne de permutation du haut et du bas. Matteo Garrone la décline d'ailleurs visuellement en plaçant de manière inédite son antihéros dans des positions de supériorité spatiale par rapport à son ennemi massif (**diaporama**). Il signe de cette façon

¹ « Qui la violenza è psicologica e il cuore del racconto è costituito dal rapporto tra due esseri umani che sono come un carnivoro (Simoncino, ndr) e un erbivoro (Marcello, ndr) che non si tramuta mai in carnivoro » Propos recueillis par Annalisa Dorigo, « Dogman, Matteo Garrone... », *op. cit.*

l'inversion de la hiérarchie et actualise par cet acte de revanche la subversion du rapport entre pouvoirs et classes dominées posée par Bakhtine dans son étude du réalisme grotesque.

Paradoxalement, ce baroque carnavalesque dont la violence grotesque est l'émanation, est aussi allié à une forme d'authenticité dont témoigne l'absence totale de musique extradiégétique dramatisante, ainsi que le mode de filmage privilégié par le réalisateur. Il immerge sa caméra, le plus souvent portée à l'épaule, au cœur des scènes tournées pour la plupart en décors réels. Ce périlleux équilibre lui permet de créer l'illusion d'une captation visuelle et sonore immédiate des aléas de la vie des marginaux, sur un mode « naturel » qui rappelle l'hyperréalisme documentaire de ses premiers films, *Terra di mezzo* (1996), *Ospiti* (1998), ou, plus récemment, de *Gomorra*. Matteo Garrone évite ainsi l'écueil du sensationnalisme et façonne un univers diégétique livrant une vision certes outrée mais non irréaliste de l'existence. Le fait est qu'à la lumière de l'actualité, la rhétorique de l'excès qui irrigue la fable de Matteo Garrone opère comme une lentille déformante qui permet de mieux mettre à jour une réalité sociopolitique dont *Dogman* peut être la métaphore.

La parabole politique de Matteo Garrone : résurgences autoritaires

Il serait réducteur de voir dans ce long-métrage un simple film de vengeance individuelle au terme duquel l'antihéros obtiendrait, par le sang, un soulagement et une rétribution que le spectateur aurait appelés de ses vœux, mis en condition durant une heure et demi par le calvaire auquel il a assisté. Certes, le portrait psychologique du protagoniste montre, pour reprendre les mots de Garrone, « comment des mauvais choix peuvent aboutir à des conséquences inattendues et conduire à des actes de violence », comment « à n'importe quel moment, le cauchemar d'un autre peut entrer dans notre vie et la détruire »¹. Le parcours de l'antihéros est donc couronné par un final indubitablement cathartique tant pour le personnage que pour le public, narrativement gagné à la cause de Marcello. Mais au-delà du sort de cet homme humilié, une réflexion plus large se dessine dans une histoire de déshumanisation qui semble résonner avec l'histoire et l'actualité italiennes. Les mécanismes de la bestialisation livrent le portrait caricatural d'une société gangrénée par une violence systémique qui trouve sa meilleure incarnation dans la figure fascisante du prédateur Simone. La métaphore animale affichée dans le titre donne de ce fait la possibilité d'envisager

¹ Propos recueillis par Nathalie Simon, « *Dogman*, pour Matteo Garrone 'la violence n'est pas gratuite' », *Le Figaro* [en ligne], [s.l.], [s.e.], 11/07/2019. URL : <https://www.lefigaro.fr/cinema/2018/07/11/03002-20180711ARTFIG00025--dogman-pour-matteo-garrone-la-violence-n-est-pas-gratuite.php>

Dogman comme une parabole du présent et des dérives politiques d'un pays hanté par les fantômes du totalitarisme.

Si l'on opte pour cette lecture, les agissements de Simone dépassent ainsi les limites de la fable lorsqu'on analyse ce film de 2018 à l'aune du climat électoral italien qui, la même année, a conduit au sacre du populisme antisystème ainsi que de l'extrémisme associé aux postures eurosceptiques et à la lutte ferme contre l'immigration. Les élections générales du 4 mars 2018 ont en effet abouti à la coalition des deux partis vainqueurs, le Mouvement Cinq Étoiles et la Ligue du Nord (**diaporama**), dont les dirigeants respectifs, Luigi di Maio et Matteo Salvini, sont devenus en juin vice-présidents du Conseil dirigé par le juriste indépendant Giuseppe Conte. Avec une politique souverainiste et identitaire d'extrême-droite et un discours médiatique ponctué d'allusions au fascisme, Salvini représente une ombre populiste et totalitaire qui progresse insidieusement en Italie et, plus largement, dans nos sociétés démocratiques, enrégimentant partout les radicaux de l'acabit de Simoncino. Suite à la dissolution de la coalition que le leader de la Ligue a provoquée en août 2019, plus d'un an après la sortie de *Dogman*, un nouveau gouvernement, toujours sous la houlette de Conte, s'est formé en septembre à partir de l'alliance entre le M5S et le Parti démocrate (centre-gauche) ; une alliance dans laquelle les politologues internationaux ont vu une évidente stratégie pour éviter les élections anticipées que comptait convoquer cet automne Salvini, très avantagé dans les sondages. Il s'agissait de cette façon de contrecarrer une victoire plus que probable de la Ligue du Nord, susceptible, d'après Marc Lazar, spécialiste d'histoire et de sociologie politique, de mettre en péril la démocratie italienne et l'équilibre de l'Union Européenne¹.

Dogman éclaire par conséquent une réalité sociopolitique on ne peut plus contemporaine et se prête à une interprétation que l'actualité très récente invite à pousser toujours plus loin. Le barbare Simone donne corps à la menace totalitaire venue des premières décennies du XX^{ème} siècle pour se nourrir, tout en les accentuant, de l'angoisse et du désarroi ambiants à l'heure où l'Italie reste le seul pays européen, avec la Grèce, à ne toujours pas être sorti officiellement de la crise économique de 2008². L'ancien boxeur incarne une résurgence

¹ Entretien recueilli par Charles Haquet, « Gouvernement italien : un programme de compromis », *L'Express* [en ligne], [s.l.], L'Express, 09/09/2019. URL : https://www.lexpress.fr/actualite/monde/europe/gouvernement-italien-un-programme-de-compromis_2096443.html (consulté le 16/10/2019)

² Voir l'analyse proposée par le spécialiste de politique italienne Christophe Bouillaud dans l'entretien recueilli par Caroline Vinet, « Nouveau gouvernement en Italie : 'Le parti démocrate tire clairement les marrons du feu' », *La Croix* [en ligne], [s.l.], Bayard Presse, 05/09/2019. URL : <https://www.la->

autoritaire qui s'est cristallisée au sein de l'échiquier politique, comme en témoignent les élections du mois dernier en Ombrie (**diaporama**), arrachée à l'historique « cœur rouge » de la péninsule par une victoire écrasante de la Ligue du Nord, soutenue par le parti berlusconien Forza Italia et les néofascistes de Fratelli Italia (près de 60 % des voix)¹. La candidate victorieuse Donatella Tesei a significativement affirmé que sa région était le miroir de l'Italie actuelle. Des propos qui laissent entendre que les Simoncini ont de beaux jours devant eux...

Un tel constat a conduit certains critiques à voir dans *Dogman* un drame âpre et amer dont la charge nihiliste s'exprime pleinement dans l'image finale (**diaporama**) qui referme la boucle narrative : celle du protagoniste devenu meurtrier, isolé à l'aube sur son coin de plage sordide, comme irrémédiablement écarté de l'humanité elle-même. À mon sens, il convient de nuancer la noirceur de cette interprétation. Si l'horreur apparaît comme le dernier recours du faible face à la force, Marcello, préservé par la tendresse qui l'anime tout au long du film, ne tombe jamais dans la monstruosité, à l'inverse de son bourreau. Son acte de vengeance mortel est une riposte à la barbarie dans une parabole féroce et mordante qui dépasse son manichéisme apparent, au croisement de la peinture sociologique et du carnaval, de la farce et de la tragédie. Certes, l'antihéros recourt à la loi du talion en désespoir de cause, mais sous le goudron de la violence vengeresse subsiste incontestablement la plage de l'humanisme : telle est la réponse que Garrone propose à la menace néofasciste qui gangrène son pays.

L'inquiétude générée chez les cinéastes par les problématiques italiennes est reflétée par d'autres œuvres sorties très récemment, où le traitement de la violence motive de possibles rapprochements avec *Dogman*. Je pense notamment au film noir *La terra dell'abbastanza* (*Frères de sang*) de Damiano et Fabio D'Innocenzo, présenté à Berlin et sorti dans les salles transalpines en juin 2018. En abordant le thème de l'influence de la Mafia, récurrent dans la cinématographie contemporaine italienne, il brosse le portrait très réaliste de la jeunesse des banlieues romaines qui, face à un horizon bouché, choisit de basculer dans la criminalité et la folie. La violence systémique que les frères D'Innocenzo et Garrone, entre autres, s'attachent à dépeindre, est l'émanation de cette indéniable « terre de ras-le-bol » que semble être devenue l'Italie d'aujourd'hui...

[croix.com/Monde/Europe/Nouveau-gouvernement-Italie-Le-parti-democrate-tire-clairement-marrons-feu-2019-09-05-1201045522](https://www.croix.com/Monde/Europe/Nouveau-gouvernement-Italie-Le-parti-democrate-tire-clairement-marrons-feu-2019-09-05-1201045522) (consulté le 16/10/2019)

¹ « Elezioni regionali in Umbria, Conte: 'Voto non incide sul governo ma serve più spirito di squadra'. Tesei: 'Regione specchio dell'Italia' », *La Repubblica* [en ligne], [s.l.], GEDI Gruppo Editoriale, 28/10/2019. URL : https://www.repubblica.it/politica/2019/10/28/news/elezioni_regionali_umbria_risultati_conte_salvini_meloni-239719824/ (consulté le 04/11/2019)