



**HAL**  
open science

## **Le fascisme au cinéma. Vincere de Marco Bellocchio**

Paola Bertilotti

► **To cite this version:**

Paola Bertilotti. Le fascisme au cinéma. Vincere de Marco Bellocchio. Histoire@Politique : revue du Centre d'histoire de Sciences Po, 2010, 12, <10.3917/hp.012.0008>. <hal-04132761>

**HAL Id: hal-04132761**

**<https://hal.science/hal-04132761v1>**

Submitted on 29 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



ETALAB - Open licence

# Le fascisme au cinéma. Vincere de Marco Bellocchio

Paola Bertilotti

DANS HISTOIRE@POLITIQUE 2010/3 (N° 12), PAGES 8 À 8

ÉDITIONS CENTRE D'HISTOIRE DE SCIENCES PO

DOI 10.3917/hp.012.0008

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2010-3-page-8.htm>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Centre d'histoire de Sciences Po.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## **Le fascisme au cinéma. *Vincere* de Marco Bellocchio**

**Paola Bertilotti**

Tout juste quelques lignes dans le *Mussolini* de Denis Mack Smith, à peine plus d'une ou deux notes dans la monumentale biographie de Renzo De Felice, deux ou trois pages dans celle de Pierre Milza<sup>1</sup> : aux yeux de l'historiographie, la liaison de Mussolini avec Ida Dalser occupe une place somme toute marginale dans la vie privée du futur Duce de l'Italie fasciste. Marco Bellocchio lui a récemment consacré un film, *Vincere* en compétition au dernier festival de Cannes, sorti en salle en France le 25 novembre 2009<sup>2</sup>. Ce choix est pour le moins original dans le panorama du cinéma italien. Alors que l'on ne compte plus les scénarios consacrés à la résistance, la biographie de Mussolini n'a que très rarement inspiré les réalisateurs, qui ont généralement préféré abandonner ce sujet, par définition délicat et exposé au soupçon de l'apologie, au genre documentaire. Bellocchio, nous le verrons, s'est au contraire saisi de cette occasion pour jeter un regard sans complaisance sur l'histoire italienne. L'évocation, dans *Vincere*, d'un épisode longtemps méconnu de la biographie mussolinienne sert en effet de toile de fond à une interrogation lucide sur le phénomène fasciste et sur le fonctionnement de la société italienne.

### **Une affaire longtemps méconnue**

Dans l'immédiat après-guerre, les circonstances de la disparition d'Ida Dalser, maîtresse éconduite du jeune Benito Mussolini, ont tout d'abord éveillé l'intérêt de la presse et de la justice d'épuration<sup>3</sup>. L'ombre de l'affaire d'Etat planait, en effet, sur le destin tragique de la jeune femme. En mai 1917, en pleine Première Guerre mondiale, son amant, préoccupé de s'en libérer, avait obtenu du préfet de Milan, son enfermement dans un camp d'internement en tant que « citoyenne étrangère » (Ida

<sup>1</sup> Cf. Denis Mack Smith, *Mussolini*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1981, traduit de l'anglais par Brigitte Gyr, *Mussolini*, Paris, Flammarion, 1985, p. 35 ; Renzo De Felice, *Mussolini il rivoluzionario, 1883-1920*, Turin, Einaudi, 1997, p. 276, 300, 463, 567 (1<sup>ère</sup> édition : 1965) ; Pierre Milza, *Mussolini*, Paris, Fayard, 1999, p. 186-189.

<sup>2</sup> Le film n'a pas été primé à Cannes. Dans un tout autre ordre d'idées, il a obtenu en novembre 2009 le prix du jury au festival du film d'histoire de Pessac.

<sup>3</sup> Le beau-frère d'Ida Dalser, Riccardo Paicher porta l'affaire à la connaissance du public dans une série d'articles parus dans *L'azione*, hebdomadaire du Parti d'action, les 24 septembre et 1<sup>er</sup>, 8, et 15 octobre 1945. En février 1946 la Cour d'assises extraordinaire de Trente ouvrit une instruction contre les médecins et les chefs fascistes locaux impliqués dans l'internement d'Ida Dalser pour « enlèvement » et « mauvais traitements » (cf. Marco Zeni, *La moglie di Mussolini*, Trente, Effe e Erre, 2005, p. 11, 302).

Dalser était originaire de Trente et à ce titre, à l'époque, autrichienne<sup>4</sup>). En 1926, une fois Mussolini devenu le maître incontesté de l'Italie fasciste, son ancienne maîtresse fut internée de force, à l'initiative de responsables politiques locaux, dans un asile psychiatrique où elle décéda en 1937. Dans les années cinquante, le journaliste Alfredo Pieroni consacra une série d'articles à Ida Dalser<sup>5</sup>. L'affaire, par la suite cantonnée au rang d'épisode marginal de la biographie du Duce, a sombré dans l'oubli. Elle a ressurgi dans le débat italien à l'occasion de la diffusion en janvier 2005 sur RAI3 d'un documentaire de Fabrizio Laurenti et Gianfranco Norelli intitulé *Il figlio segreto di Mussolini* (*Le fils secret de Mussolini*) et de la publication la même année d'un ouvrage du journaliste Marco Zeni, *La moglie di Mussolini* (*La femme de Mussolini*), mettant au jour une documentation inédite.

## Un regard sur l'histoire

### Le fascisme au cinéma

Marco Bellocchio, qui a découvert l'affaire à cette occasion<sup>6</sup>, signe avec *Vincere* son deuxième film historique – après *Buongiorno, notte* (2003) consacré à l'enlèvement et l'assassinat du leader démocrate-chrétien Aldo Moro par les Brigades rouges en 1978. Mais tandis que *Buongiorno, notte* interrogeait les événements dramatiques d'une période dont le réalisateur a lui-même été un protagoniste, Bellocchio choisit avec *Vincere* de remonter plus loin dans le temps et d'évoquer, à travers la représentation d'un épisode de la vie privée de Mussolini, la montée du fascisme et l'installation du régime – deux thèmes somme toute rarement abordés de front par le cinéma italien.

De fait, si les années de guerre et la période dite de la « guerre civile » (1943-1945) ont souvent servi, de toile de fond à des films italiens – qu'il suffise, ici, de citer des grands classiques comme *Rome ville ouverte* (1945) et *Païsa* (1946) de Rossellini<sup>7</sup>, *La ciociara* (1960) de De Sica<sup>8</sup> ou, dans un tout autre ordre d'idées, *Salo ou les*

<sup>4</sup> Renzo De Felice, *Mussolini il rivoluzionario*, op. cit., p. 276 ; Alfredo Pieroni, *Il figlio segreto del duce. La storia di Benito Albino Mussolini e di sua madre, Ida Dalser*, Milan, Garzanti, 2006, p. 39.

<sup>5</sup> Alfredo Pieroni, « Il figlio segreto di Mussolini », *La Settimana Incom*, 7, 14, 21 et 28 janvier 1950. Son récent ouvrage intitulé *Il figlio segreto del duce* (op. cit.) présente une version remaniée de ces premiers articles.

<sup>6</sup> Si l'on en croit l'interview qu'il a accordée à Eugenio Renzi (« Esquisses », *Cahiers du cinéma*, 645, 2009, p. 14-15).

<sup>7</sup> *Rome ville ouverte* et *Païsa* comptent parmi les chefs-d'œuvre du néo-réalisme italien. *Rome ville ouverte* retrace l'histoire d'un groupe de partisans pendant l'occupation de Rome. *Païsa* évoque, en revanche, la libération de l'Italie au rythme de la remontée des troupes alliées dans la Péninsule – une séquence du film est toutefois également consacrée aux combats de la résistance.

<sup>8</sup> *La Ciociara* est un autre des chefs-d'œuvre du néo-réalisme italien. Le film de De Sica, adapté du roman homonyme d'Alberto Moravia, suit les pérégrinations d'une mère (Sophia Loren) et de sa fille qui fuient Rome et les bombardements pendant l'occupation allemande pour se réfugier au sud de Rome, en Ciociaria, région dont leur famille est originaire.

*120 journées de Sodome* (1975) de Pasolini<sup>9</sup> –, à quelques rares bien que parfois illustres exceptions près – *Amarcord* (1973) de Fellini<sup>10</sup>, *Une journée particulière* (1977) de Scola<sup>11</sup> –, les années du fascisme dit « monarchique » (1922-1943) n'ont à l'évidence pas suscité le même intérêt. Depuis 1945, le cinéma italien a généralement privilégié l'évocation de la résistance à celle du fascisme triomphant<sup>12</sup>. Si l'on s'en tient à la filmographie établie par Jean Gili en 1970, quatre-vingts longs métrages italiens ont été consacrés, entre 1945 et 1970, à la période du fascisme, de la guerre et de la guerre civile<sup>13</sup>. Sur ces quatre-vingt films, quarante-cinq abordaient l'expérience résistante<sup>14</sup>, huit la guerre menée par l'Italie en 1940-1943<sup>15</sup>, quatre la vie quotidienne sous le régime<sup>16</sup>, trois la lutte antifasciste des années vingt et trente<sup>17</sup>. Un seul film de fiction – *Il processo di Verona*, de Carlo Lizzani (1962) – choisissait de changer de focale et de se placer du côté du pouvoir en présentant les conflits internes à la hiérarchie fasciste<sup>18</sup> – sans toutefois s'éloigner complètement de la thématique résistante, dans la mesure où le film évoquait le destin des membres du Grand Conseil du fascisme ayant participé en juillet 1943 à la révolution de palais qui conduisit à la destitution de Mussolini. A cette exception près, l'histoire du régime et

<sup>9</sup> Le film est une transposition, sous le fascisme, à Salò – petite ville des bords du lac de Garde devenue à partir de septembre 1943 la capitale de la République sociale italienne –, des *120 journées de Sodome* du marquis de Sade et met en scène les perversions et les violences auxquelles s'adonnent quatre hiérarques sur neuf jeunes gens et neuf jeunes filles qu'ils ont séquestrés.

<sup>10</sup> Le film est la chronique de la vie des habitants de la petite ville de Rimini à l'heure du fascisme triomphant.

<sup>11</sup> Le film met en scène la rencontre de deux personnages qu'au départ tout sépare – Antonietta (Sophia Loren), une mère de famille débordée par la besogne domestique et Gabriele (Marcello Mastroianni), un intellectuel homosexuel renvoyé de son poste de présentateur radio pour son orientation sexuelle – à l'occasion d'une « journée particulière » – la visite officielle d'Hitler à Rome en mai 1938.

<sup>12</sup> Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les études sur la représentation du fascisme au cinéma sont peu nombreuses au regard de celles consacrées à la résistance.

<sup>13</sup> Jean A. Gili (dir.), *Fascisme et résistance dans le cinéma italien (1922-1968). Etudes cinématographiques*, 82-83, 1970 (cf. p. 104-109 pour la filmographie). Voir également Sara Cortellazzo, Massimo Quaglia (dir.), *Cinema e resistenza*, Turin, Celid, 2005 (qui propose des analyses de film et une filmographie commentée).

<sup>14</sup> Parmi lesquels plusieurs films de Roberto Rossellini : outre *Roma città aperta* (1945) et *Paisà* (1946), cités précédemment, *Il generale Della Rovere* (1959), *Era notte a Roma* (1960). L'on peut également signaler *Achtung! Banditi*, de Carlo Lizzani (1951) ; *Un giorno da Leoni* (1961) et *Le quattro giornate di Napoli* (1962) de Nanni Loy ; *La ragazza di Bube*, de Luigi Comencini (1963) tiré du roman homonyme de Carlo Cassola et *Una questione privata* de Giorgio Trentin (1966) tiré du roman du même nom de Beppe Fenoglio.

<sup>15</sup> Dont le célèbre film de Giuseppe De Santis, *Italiani brava gente* (1963), qui retrace l'odyssée d'un régiment italien sur le front russe et a contribué à imposer dans les consciences l'image d'un soldat italien inoffensif et débonnaire (sur le film de De Santis, cf. Mario Isnenghi, *Le guerre degli italiani*, Milan, Mondadori, 1989, p. 153-154).

<sup>16</sup> Dont deux comédies de Luigi Zampa: *Anni difficili*, (1947), *Gli anni ruggenti* (1961-1962).

<sup>17</sup> *Cronache di poveri amanti* (1953), de Carlo Lizzani, tiré du roman homonyme de Vasco Pratolini ; *La strategia del ragno* (1970) et *Il conformista* (1970) de Bernardo Bertolucci.

<sup>18</sup> Le film de Lizzani évoque la période qui va du 25 juillet 1943, date du vote par le Grand Conseil du fascisme d'une motion qui conduisit à la destitution de Mussolini, au mois de janvier 1944, date du procès intenté aux anciens conjurés, parmi lesquels Galeazzo Ciano, le gendre du Duce, après le rétablissement de Mussolini au pouvoir dans le cadre de la République sociale italienne.

la biographie du dictateur ont longtemps été abandonnées au genre documentaire<sup>19</sup>. Plus récemment, quelques films se sont, toutefois, risqués sur ce terrain. Notamment, *Mussolini : Ultimo atto* de Carlo Lizzani (1974), qui évoque les derniers jours de la République de Salò, avec Rod Steiger dans le rôle d'un Duce finissant. A signaler également *Claretta* de Pasquale Squitieri (1984), un film consacré à la dernière maîtresse de Mussolini, Claretta Petacci – Mussolini étant cette fois incarné par l'acteur Fernando Briamo. Avec *Vincere*, Marco Bellocchio s'est par conséquent aventuré dans un champ quasiment inexploré.

Les metteurs en scène ont, en effet, généralement reculé devant la gageure que constituait la représentation de Mussolini à l'écran. L'Italie ayant été abreuvée à l'envi d'images et de portraits du Duce par plus de vingt ans de propagande, Jack Oakie – le Napaloni chaplinien – compte peu d'émules italiens. Dans *Vincere*, Bellocchio a donné à ce défi une solution magistrale : l'acteur qui incarne le jeune Mussolini (puis son fils, Benito Albino, adulte), Filippo Timi, disparaît de l'écran en même temps qu'il disparaît de la vie d'Ida Dalser, au début de la Première Guerre mondiale. Désormais inaccessible, Mussolini n'apparaîtra plus au spectateur comme à la jeune femme (dont le rôle a été confié à l'actrice Giovanna Mezzogiorno) qu'à travers les bustes et les portraits officiels, les photographies publiées dans la presse ou les images d'actualité projetées au cinéma<sup>20</sup>.

## Petite et grande histoire

Autre défi, le choix d'un angle d'attaque. Porter l'histoire d'Ida Dalser à l'écran comportait le risque de donner de Mussolini et du fascisme une vision « par le trou de la serrure ». Le scénario de Marco Bellocchio retrace effectivement pas à pas la liaison de Mussolini avec la jeune femme à partir de leur première rencontre que le réalisateur situe à Trente, en 1907. Les chemins des deux protagonistes se croisent à nouveau à Milan à la veille de la Première Guerre mondiale. C'est le début d'une relation passionnée. Lorsqu'à l'automne 1914, Mussolini, partisan de l'intervention de l'Italie dans la Grande Guerre, rompt avec le parti socialiste et quitte la direction de son organe de presse, *l'Avanti !* Ida Dalser n'hésite pas à sacrifier toute sa fortune à la carrière politique de son amant, contribuant ainsi à lancer son nouveau journal, *il Popolo d'Italia*. Parallèlement toutefois Mussolini entretient une liaison avec Rachele Guidi dont il a déjà une fille, Edda. Son départ pour le front signe la fin de sa liaison avec Ida Dalser, pourtant enceinte. Celle-ci donnera naissance quelques mois plus tard à un garçon qu'elle prénommera Benito Albino. La jeune femme tentera désespérément de renouer avec son ancien amant et refusera de renoncer à se faire reconnaître comme son épouse légitime et la mère de son fils. Alors que le régime fasciste s'installe, elle est arrêtée, brutalisée et internée de force dans l'asile psychiatrique de Pergine, dans les environs de Trente. Son fils est quant à lui arraché

<sup>19</sup> Voir notamment : Lino Del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micicché, *All'armi siamo fascisti!* (1961) ; Pasquale Prunas (sous la supervision de Roberto Rossellini), *Benito Mussolini* (1961) ; Mino Loy, *Benito Mussolini, anatomia di un dittatore* (1961).

<sup>20</sup> Voir sur ce point les remarques de Cyril Béghin (« *Vincere* de Marco Bellocchio. Toujours de l'audace ») et Charles Tesson (« Le diable sans corps »), *Cahiers du cinéma*, 650, 2009, respectivement p. 29 et 31-33.

à la garde de son oncle et de sa tante et envoyé en pension. Il ne reverra plus sa mère. Placé sous la tutelle d'un hiérarque fasciste local, Giulio Bernardi, il est dépouillé de son embarrassant patronyme. Devenu adulte il est à son tour enfermé dans l'asile psychiatrique de Mombello, non loin de Milan, où il décèdera en 1942.

Le scénario de Marco Bellocchio est en général fidèle à la réalité historique – au sens où les faits mis en images sont globalement attestés par l'historiographie<sup>21</sup>. Le réalisateur a su, en outre, préserver les zones d'ombre que recèle l'histoire d'Ida Dalser. Cette dernière s'est, en effet, obstinée à se présenter, pendant ses années de captivité, comme l'épouse légitime de Mussolini. Vérité ou affabulation d'un esprit exalté ? À ce jour, les historiens ne sont pas parvenus à trancher. Bellocchio choisit quant à lui de présenter la scène du mariage sous forme de flash-back, préservant ainsi le halo d'incertitudes qui entoure l'épisode et soulignant les ambiguïtés du personnage d'Ida Dalser, sur le fil du rasoir de la folie.

Réunissant tous les ingrédients du mélodrame, y compris au sens premier et italien du terme – il y a du Verdi et du Puccini dans cette histoire de passions contrariées et de morts tragiques, d'oppression et de raison d'état, d'enfants naturels et de maîtresses éplorées, ainsi que dans « le lyrisme furieux de la composition musicale de Carlo Crivelli<sup>22</sup> » –, le film de Bellocchio offre toutefois également un condensé d'histoire italienne : les manifestations socialistes des années d'avant-guerre, la bataille autour de l'intervention italienne dans la Grande Guerre, l'interventionnisme futuriste, la crise du parti socialiste, la Première Guerre mondiale, la montée en puissance de Benito Mussolini passé du socialisme au nationalisme, l'avènement du régime fasciste, la mise au pas totalitaire de la société italienne. Comme dans *Buongiorno, notte*, l'histoire est, du reste, directement présente dans *Vincere* par le biais d'images d'archives, que le cinéaste mêle savamment à la fiction cinématographique. Le titre même du film (*Vincere*, « vaincre », était un mot d'ordre du fascisme) traduit également des ambitions allant bien au-delà du fait divers.

Le réalisateur a d'ailleurs opéré une sélection significative dans les épisodes de la biographie d'Ida Dalser qu'il a portés à l'écran. À l'évidence, Bellocchio a voulu éviter de traiter le sujet sur le mode de la comédie de mœurs ou de la comédie sentimentale. Il a ainsi choisi de ne pas représenter la bataille judiciaire qui a opposé en 1916 la jeune femme à Mussolini et s'est conclue par la reconnaissance de Benito Albino et le versement à sa mère d'une pension alimentaire. Plus que l'histoire d'amour ou les démêlés du couple en justice, c'est le destin historique des personnages qui a prioritairement intéressé Bellocchio – comme l'illustre d'ailleurs la construction complexe du film, tout en anticipations et en flash-back. L'une des scènes d'amour entre les deux amants s'achève par exemple sur l'image proleptique d'un Mussolini-Filippo Timi nu, debout sur son balcon, à laquelle succèdent des images d'archives représentant les foules océaniques que le futur Duce de l'Italie fasciste haranguera quelques années plus tard de son balcon de Piazza Venezia.

<sup>21</sup> Il est à noter que pour réaliser ce film, Bellocchio s'est entouré des conseils des meilleurs spécialistes (de l'historien Sergio Luzzatto qui a travaillé entre autres sur la mémoire du fascisme et de l'antifascisme au documentariste Gianfranco Norelli et au journaliste Marco Zeni cités précédemment). Le réalisateur s'est par ailleurs largement inspiré de l'ouvrage d'Alfredo Pieroni, *Il figlio segreto del duce*.

<sup>22</sup> Pour reprendre les mots de Jacques Mandelbaum (« *Vincere* : Benito Mussolini, en bourreau fasciste des cœurs », *Le Monde*, 24 novembre 2009).

Dans le même ordre d'idées, alors que Bellocchio a été l'une des figures de proue de l'antipsychiatrie en Italie<sup>23</sup>, il s'est contenté d'évoquer avec pudeur les mauvais traitements auxquels ont été soumis aussi bien Ida Dalser que son fils après avoir été internés – le film ne donne à voir ni les électrochocs ni les expériences sur l'insuline pour lesquelles le journaliste Marco Zeni a montré que Benito Albino a servi de cobaye et fait même d'un jeune psychiatre de l'asile de San Clemente l'un des seuls véritables alliés d'Ida Dalser dans son malheur. *Vincere* se situe de fait au-delà de la pure et simple dénonciation de l'institution psychiatrique. Le sujet a offert au cinéaste l'occasion de renouer avec une interrogation qui a animé l'ensemble de sa carrière depuis *Les Poings dans les poches* (1966) : la question du basculement dans la folie – ici : l'obstination déraisonnable d'Ida à refuser de se résigner au départ de son amant, l'enfermement de Benito Albino dans le rôle d'un pantin singeant son père. Dans *Vincere*, le basculement des personnages s'opère cependant sous contrainte : l'interrogation sur la folie ouvre ainsi la voie à un questionnement sur l'ascension du fascisme et le fonctionnement totalitaire du régime. Comme le soulignait Jacques Mandelbaum dans une recension parue en novembre 2009 dans *Le Monde*, « Ida Dalser est [...] une figure de l'Italie telle qu'elle a rêvé le fascisme, telle qu'elle l'a aimé pratiquement jusqu'au bout en victime consentante. » La « belle intuition [de Bellocchio] est d'avoir pressenti que cette histoire offrait au cinéma l'angle de pénétration le plus incisif pour évoquer, dans ce qu'il a de plus abject, le phénomène fasciste. Le fascisme, non pas tant comme appareil de domination, mais comme passion fusionnelle, conquête des âmes, dévotion des cœurs, transport amoureux, jouissance érotique<sup>24</sup>. »

Plus largement, Bellocchio invite dans ce film à une réflexion sur le pouvoir de séduction des images. Jacques Mandelbaum insistait à juste titre, dans l'article que nous venons de citer, sur la place accordée au cinéma dans *Vincere*, notamment par le biais des projections de bandes d'actualités ou de films de fiction auxquels assistent les personnages. De fait, « c'est bien avec l'émergence du totalitarisme que les mécanismes spectaculaires du cinéma, son cadre plus grand que nature, son culte de la vedette, sa puissance d'identification et de fascination sont mis à profit par le politique afin de subjuguier les mêmes spectateurs<sup>25</sup> ».

## Théâtralisation de l'histoire

Dans *Vincere*, la représentation de la « petite histoire » ouvre à l'évidence un questionnement sur la « grande histoire ». Le film propose d'ailleurs une interprétation des origines du fascisme. Suivant une thèse désormais largement

<sup>23</sup> Voir notamment son film *Matti da slegare* (1974).

<sup>24</sup> Jacques Mandelbaum, « *Vincere* : ... », art. cit.

<sup>25</sup> Sur le cinéma sous le fascisme, nous renvoyons notamment à Jean Antoine Gili, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Veyrier, 1987 ; *Idem*, *Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux : 1922-1945*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1990 ; Piero Garofalo, Jacqueline Reich (dir.), *Re-viewing fascism. Italian cinema, 1922-1943*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 2002 ; Bruno Pampaloni, Alberto Rosselli, *Il Ventennio in celluloide*, Rome, Settimo sigillo, 2005 ; Steven Ricci, *Cinema and fascism. Italian film and society, 1922-1943*, Berkeley, Calif., University of California Press, 2008 ; Vito Zaggarro, *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*, Venise, Marsilio, 2004.

admise par les historiens<sup>26</sup>, le réalisateur présente la Première Guerre mondiale comme un moment d'accélération de l'histoire et le tournant majeur ayant contribué à l'avènement du fascisme. Dans la lignée des meilleurs travaux d'historiens et de politologues, le cinéaste parvient, en outre, à donner corps au rituel et à la « religion » politique qui a accompagné l'installation du fascisme au pouvoir<sup>27</sup> – culte du chef, foules rassemblées à Piazza Venezia pour assister aux grand-messes du régime, etc.

Dans son film, Bellocchio a, toutefois, accordé une importance sans doute excessive à l'influence du futurisme dans l'exacerbation du nationalisme italien et la montée en puissance de Mussolini, au détriment de figures aussi incontournables que Gabriele D'Annunzio, l'autoproclamé « *poeta vate* » (« poète prophète ») de l'intervention italienne, qui joua également un rôle fondamental dans la crise politique italienne de l'immédiat après-Première Guerre mondiale (dénonciation de la « victoire mutilée » et occupation de Fiume<sup>28</sup>). L'on pourrait également reprocher au réalisateur d'avoir accordé à Ida Dalser une place disproportionnée dans la biographie de Mussolini au détriment d'autres personnages – notamment de Margherita Sarfatti, autre et bien plus célèbre maîtresse du futur Duce, dont les conseils eurent d'après les historiens leur part dans le mariage de ce dernier avec Rachele Guidi et l'éviction définitive d'Ida<sup>29</sup>. De la même manière, Filippo Naldi, directeur de l'organe de droite interventionniste *Il Resto del Carlino*, eut bien plus de poids qu'Ida Dalser dans la création et le financement du *Popolo d'Italia*<sup>30</sup>. Objection bien plus fondamentale : Bellocchio a, en outre, passé sous silence les tensions politiques de l'immédiat après-Première Guerre mondiale et les affrontements de classe du « *biennio rosso* » (1919-1920)<sup>31</sup>, qui contribuèrent sans aucun doute à la montée du fascisme. Les expéditions

<sup>26</sup> Cf. notamment Emilio Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Rome-Bari, Laterza, 2003, traduit de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, *Qu'est-ce que le fascisme ? Histoire et interprétation*, Paris, Gallimard, 2004.

<sup>27</sup> Nous renvoyons en particulier à Emilio Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Rome-Bari, Laterza, 1993, traduit de l'italien par Julien Gayraud, *La religion fasciste. La sacralisation de la politique dans l'Italie fasciste*, Paris, Perrin, 2002.

<sup>28</sup> Cf., en particulier, Serge Berstein, Pierre Milza, *Le fascisme italien 1919-1945*, Paris, Seuil, 1980, p. 36-54 ; Salvatore Lupo, *Il fascismo. La politica in un regime totalitario*, Rome, Donzelli, 2000, p. 31-113. Entre avril et juin 1919, à la suite de l'échec des négociateurs italiens à faire valoir leur point de vue lors de la conférence de Paris, le thème de la « victoire mutilée » s'impose dans les milieux nationalistes et interventionnistes de gauche de la péninsule. C'est dans ce contexte qu'en juin 1919 éclatent les incidents des « vèpres fiumaines » - la ville de Fiume est peuplée en majorité d'Italiens qui exigent leur rattachement à l'Italie. Gabriele D'Annunzio, qui jouit d'un prestige immense en tant que héros de la Première Guerre mondiale, constitue un petit corps expéditionnaire qui prend possession de la ville à la mi-septembre. Ce n'est qu'au mois de juin 1920 que le gouvernement Giolitti au pouvoir en Italie parviendra à mettre un point final à l'équipée fiumaine. L'expédition de Fiume est à ranger parmi les antécédents du coup de force que représenta la marche sur Rome (cf. Giulia Albanese, *La marcia su Roma*, Rome-Bari, Laterza, 2006, p. 8-18). Sur les origines du fascisme, nous renvoyons également à Roberto Vivarelli, *Storia delle origini del fascismo. L'Italia dalla grande guerra alla marcia su Roma*, 2 volumes, Bologne, Il Mulino, 1991.

<sup>29</sup> Cf. notamment, Pierre Milza, *Mussolini, op. cit.*, p. 187. Voir également Françoise Liffan, *Margherita Sarfatti. L'égérie du Duce*, Paris, Seuil, 2009, p. 240-243.

<sup>30</sup> Cf., en particulier, Pierre Milza, *Mussolini, op. cit.*, p. 175-178.

<sup>31</sup> L'on désigne sous le nom de « *biennio rosso* » la vague d'agitation sociale sans précédents qui toucha l'Italie en 1919-1920 dans un contexte de grave crise économique et de poussée d'un socialisme de

punitives du squadrisme<sup>32</sup> sont rapidement évoquées dans l'édition italienne du film en DVD mais totalement absentes de la version projetée dans les salles de cinéma françaises. L'histoire du fascisme-mouvement a été gommée au profit de sa préhistoire – l'interventionnisme et le nationalisme exacerbé des années de la Grande Guerre. De là, d'ailleurs, le poids excessif accordé à la fameuse rencontre à l'hôpital de Ronchi entre le roi Victor-Emmanuel III et le bersagliere Mussolini, blessé au cours d'un exercice de tir (1917), que le fascisme au pouvoir s'est par la suite efforcé de présenter comme l'équivalent de la rencontre de Teano entre Victor-Emmanuel II et Garibaldi (1860), mais qui n'eut à l'évidence pas cette portée<sup>33</sup>. Dans le même ordre d'idées, la scène de l'incendie de l'imprimerie milanaise que le cinéaste situe dans le climat de la bataille pour l'intervention apparaît anachronique et fait en réalité référence aux conflits politiques des années 1919-1920<sup>34</sup>.

Comme ces quelques exemples le montrent, les choix de Bellocchio en la matière procèdent cependant d'impératifs cinématographiques. Certaines imprécisions historiques apparaissent clairement justifiées par leur efficacité figurative. L'image de la visite du roi à l'hôpital de Ronchi, par exemple, préfigure de manière extrêmement synthétique les compromis de la monarchie avec le fascisme. Dans un autre ordre d'idées, la scène d'ouverture du film (le défi de Mussolini à Dieu) que Bellocchio situe à Trente, est bien attestée par certains biographes<sup>35</sup>, mais elle aurait eu lieu en Suisse. Bellocchio en la déplaçant, choisit d'en rendre Ida Dalser spectatrice et donne ainsi corps à la fascination exercée par Mussolini sur la jeune femme. Dans la mesure où *Vincere* n'est pas un documentaire, il apparaît en outre logique que le cinéaste ait placé la focale sur le personnage d'Ida et les années de sa liaison avec Mussolini. D'où l'importance accordée aux années de guerre et d'avant-guerre au détriment des années de l'après-Première Guerre mondiale. D'autre part, certains des choix de Bellocchio relèvent à l'évidence de partis pris esthétiques – c'est ainsi que l'on peut expliquer l'attention accordée au futurisme, dont les slogans barrent l'écran, à

---

tendance maximaliste et se traduit notamment par des mouvements de grèves et des occupations de terres et d'usines. Les craintes suscitées par cette flambée contestatrice contribueront à pousser les industriels et les grands propriétaires terriens dans les bras du fascisme. Cf. Serge Berstein, Pierre Milza, *Le fascisme italien 1919-1945, op. cit.*, p. 64-71 ; Renzo De Felice, *Mussolini il rivoluzionario, op. cit.*, p. 616-618 ; Adrian Lyttelton, « Fascismo e violenza : conflitto sociale e azione politica in Italia nel primo dopoguerra », *Storia contemporanea*, 6, 1982, p. 965-983.

<sup>32</sup> C'est-à-dire les violences des groupes paramilitaires fascistes qui se multiplieront à partir de l'été 1920 notamment dans le nord et le centre de la péninsule mais dont l'incendie, en avril 1919, à Milan, du siège du quotidien socialiste *Avanti!* a représenté l'un des antécédents. Cf. en particulier : Renzo De Felice, *Mussolini il rivoluzionario, op. cit.*, p. 519-524 ; Mimmo Franzinelli, *Squadristi*, Milan, Mondadori, 2003 ; Mario Isnenghi, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai nostri giorni*, Bologne, Il Mulino, 2004, p. 207-300 (1<sup>ère</sup> édition 1994) ; Adrian Lyttelton, *The seizure of power. Fascism in Italy, 1919-1929*, Londres-New York, Routledge, 2004, p. 42-76 (édition revue et corrigée, 1<sup>ère</sup> édition, 1973).

<sup>33</sup> Cf. notamment Pierre Milza, *Mussolini, op. cit.*, p. 202. Garibaldi avait rencontré Victor-Emmanuel II à Teano le 26 octobre 1860 en le saluant comme le « roi d'Italie ». Cette rencontre scella le ralliement de Garibaldi, jusque-là républicain, à la monarchie. Sur cet épisode, cf. Gilles Pécout, *Naissance de l'Italie contemporaine (1770-1922)*, Paris, Nathan, 2002, p. 150.

<sup>34</sup> Il s'agit à l'évidence d'une allusion à l'incendie en avril 1919 du siège du quotidien socialiste *Avanti!* que nous avons évoqué à la note 32.

<sup>35</sup> En particulier par le journaliste Paolo Monelli dans son *Mussolini piccolo borghese* (Milan, Garzanti, 1950).

l'approche de la Première Guerre mondiale, à mesure que le rythme du film s'accélère. Bref, loin de la démonstration pesante, *Vincere* est un film théâtral, poétique et – la critique française, *Cahiers du cinéma* en tête, l'a unanimement souligné<sup>36</sup> – d'une grande virtuosité esthétique. Si, malgré quelques imprécisions historiques, le film de Bellocchio sonne juste, c'est tout d'abord parce qu'il parvient, par les décors, les costumes, la musique et les chansons (de guerre, militantes), mais également – et de manière plus originale – par l'utilisation d'images d'archives et le rythme même qu'il imprime à la narration, à ressusciter le climat et l'esthétique des époques qu'il évoque. Le cinéaste parvient ainsi à redonner vie, tour à tour, au bouillonnement de la contestation socialiste qui jette le trouble dans la vie de province poussiéreuse des débuts du XX<sup>e</sup> siècle et dans le Milan de la Belle Époque, aux ardeurs de l'interventionnisme futuriste, à la chape de plomb du fascisme au pouvoir, au désastre de la Deuxième Guerre mondiale et à la chute du fascisme.

## Les enjeux de mémoire

### Dénonciation ou réhabilitation ?

Dans un article récemment paru dans *Libération*, le philosophe Jacques Rancière prenant acte du succès du film de Bellocchio estimait qu'« il y [avait] lieu de s'interroger sur la compassion ainsi suscitée pour celle [Ida Dalser] dont le crime fut non pas d'avoir dénoncé le fascisme mais d'avoir revendiqué la gloire d'être la vraie femme du dictateur et la mère de son fils. Sans doute peut-on en réduire la portée au classique effet Marie-Antoinette : en dehors de tout jugement politique, une femme déchue d'un haut rang attirera toujours plus la compassion que celle dont la misère a toujours été la condition<sup>37</sup>. » Aux yeux du philosophe on a assisté à une « confiscation » : « les puissants [ont pris] le rôle des victimes ». Et Rancière de dénoncer la « campagne idéologique acharnée » qui, « depuis trente ans », « s'est attachée à montrer dans la Révolution française l'origine des totalitarismes du XX<sup>e</sup> siècle (donc aussi du fascisme mussolinien) et à criminaliser, à sa suite, tous les mouvements d'émancipation et toutes les luttes sociales du passé ».

Certes, *Vincere* n'est pas consacré à une figure de militante antifasciste. Bellocchio s'en est d'ailleurs expliqué : il a vu en Ida Dalser une figure d'Antigone, arc-boutée sur ses principes, dont la révolte tragique est sans issue<sup>38</sup>. Certes encore, on mesure l'écart qui sépare le film de Bellocchio des productions des années soixante-dix, qui privilégiaient la thématique antifasciste et résistante et donnaient généralement à voir une histoire du fascisme « vue d'en bas » – que l'on pense notamment à *1900* de

<sup>36</sup> Le film de Bellocchio a été classé deuxième, derrière *Les Herbes folles* d'Alain Resnais–, du « top ten 2009 » des *Cahiers* (cf. *Cahiers du cinéma*, N° 651, décembre 2009, p. 8).

<sup>37</sup> Jacques Rancière, « Modeste proposition pour le bien des victimes », *Libération*, 11 janvier 2010.

<sup>38</sup> Voir notamment l'interview accordée par Marco Bellocchio à Eugenio Renzi, « Esquisses. Entretien avec Marco Bellocchio », art. cit.

Bernardo Bertolucci (1976)<sup>39</sup>. *Vincere* semble en revanche participer d'une tendance générale du cinéma italien depuis la fin des années quatre-vingt à l'aplatissement de l'histoire du fascisme sur le donné biographique et au repli dans la sphère privée<sup>40</sup>. Après *Claretta*, le film de Pasquale Squitieri (1984) consacré à la dernière et célèbre maîtresse de Mussolini, Claretta Petacci, l'on a donc avec *Vincere* un film sur Ida Dalser, une maîtresse cette fois méconnue. Pour autant, ce serait, nous semble-t-il, un contresens que de vouloir prêter à Marco Bellocchio une quelconque velléité de dépolitisation du débat sur le fascisme, voire de réhabilitation des figures en vue du régime. Au-delà du fait qu'il serait biographiquement tout à fait improbable que le cinéaste, militant historique de la gauche italienne et candidat aux élections législatives de 2006 sur les listes du parti de gauche laïc « Rosa nel Pugno », puisse être animé de ce type d'intentions, à l'évidence *Vincere* n'est pas *Claretta*. Non seulement parce que le destin d'Ida Dalser, enfermée par le régime dans un asile psychiatrique, n'a rien de commun avec celui de Claretta Petacci, dernière maîtresse de Mussolini, qui le suivit jusqu'au bout dans les errements de la République de Salò et fut exécutée en même temps que lui par les partisans à la Libération. Mais encore parce qu'il y avait bien dans le film de Pasquale Squitieri, tout entier à la gloire de Claretta Petacci et de son « dévouement », une forme de tentative de réhabilitation du fascisme et de ses hiérarques, toutes choses dont on ne trouve pas trace dans le film de Bellocchio.

### Un « film politique »

Bien plus. De l'aveu même de son réalisateur, *Vincere* a été conçu comme un « film politique<sup>41</sup> ». Ce qu'il est à l'évidence, pour des raisons allant bien au-delà des rapprochements qu'a pu faire la critique entre les aventures amoureuses du Duce de l'Italie fasciste et les frasques de l'actuel président du Conseil. Ce n'est, du reste, qu'en replaçant le film dans le débat italien que l'on peut en saisir la portée véritable. Si *Vincere* est un « film politique », c'est tout d'abord par son sujet : le traitement réservé à Ida Dalser et à son fils sous le fascisme relève de l'affaire d'État – et les tribunaux d'épuration ne s'y sont pas trompés qui ont entrepris à la Libération d'instruire l'affaire dans le cadre de la punition des crimes fascistes. L'amnistie de 1946 a suspendu les poursuites et conduit à une amnésie progressive. Les journalistes qui ont récemment contribué à faire ressortir l'affaire ont d'ailleurs en général tenu à placer leur travail sous le signe du devoir de mémoire.

D'autre part, *Vincere* est un « film politique » parce que la biographie de Mussolini et la question de ses rapports avec les femmes sont en Italie des sujets politiques. Sous

<sup>39</sup> *Novecento* évoque près de cinquante ans d'histoire italienne (du début du siècle jusqu'à la Libération) à travers les parcours de deux garçons, nés le même jour dans la même propriété d'Emilie-Romagne, mais séparés par leur statut social et leurs engagements – l'un, Alfredo, est le fils de propriétaires terriens, qui auront partie liée avec le régime, l'autre, Olmo, est issu d'une famille de paysans dont l'histoire croise celle du militantisme socialiste.

<sup>40</sup> Cf. Guido Crainz, « I programmi televisivi sul fascismo e la resistenza », dans Enzo Collotti (dir.), *Fascismo e antifascismo. Rimozioni, revisioni, negazioni*, Rome-Bari, Laterza, 2000, p. 463-491.

<sup>41</sup> Voir l'interview réalisée par Aldo Cazzullo (« Bellocchio, il Duce e il film sulla 'moglie ribelle' », *Il Corriere della Sera*, 18 mars 2007).

le fascisme, le culte de la personnalité du Duce passait entre autres par l'exaltation de sa virilité – et par conséquent également de son pouvoir de séduction auprès des femmes. Mais, dès les années de son engagement socialiste, le jeune Mussolini s'était vanté dans ses écrits autobiographiques (*La mia vita*, rédigé en prison en 1911-1912) de ses « exploits » auprès de la gent féminine, allant jusqu'à revendiquer un viol commis dix ans auparavant sur la personne d'une petite voisine de son père, à Dovia. Quand on sait que le même homme n'hésiterait pas à proclamer quelques années plus tard que « la foule comme les femmes est faite pour être violée », l'on comprend que la question des rapports de Mussolini avec les femmes ait fait l'objet d'un débat vivace en Italie depuis 1945, les apologistes et les admirateurs se servant de ce type d'épisodes pour exalter la virilité de leur Duce, les détracteurs pour en dénoncer la brutalité tyrannique<sup>42</sup>. La nature du débat a quelque peu évolué dans la période récente, où l'on a assisté à un certain nombre de tentatives de réhabilitation passant par la présentation de Mussolini en bon père de famille. Une tentative à laquelle la diffusion en 2005 par RAI3 (une chaîne de télévision traditionnellement marquée à gauche) du documentaire de Laurenti et Norelli sur le fils secret de Mussolini a constitué en quelque sorte une réponse<sup>43</sup>.

Plus largement, le film de Bellocchio doit clairement être resitué dans le contexte du débat italien sur le fascisme. Jusque dans les années soixante-dix, l'antifascisme et la résistance occupaient une place centrale dans la mémoire collective italienne, dans l'oubli du consensus dont avait pu jouir le régime<sup>44</sup>. C'est à l'historien Renzo De Felice qu'il revient d'avoir rompu ce tabou dans les années soixante-dix<sup>45</sup>. Et, contrairement à ce que pourrait laisser penser le texte de Jacques Rancière, il est en Italie sans doute encore aujourd'hui beaucoup plus politiquement osé de représenter l'adhésion de masse de la population au régime dans les années trente, que de conforter les Italiens dans l'autocélébration de la résistance. Ce n'est pas un hasard si les films sur le fascisme monarchique sont, encore aujourd'hui, bien moins nombreux que ceux sur la résistance<sup>46</sup>. Ce n'est pas non plus un hasard si la question de la

<sup>42</sup> Cf. Pierre Milza, *Mussolini, op. cit.*, p. 34.

<sup>43</sup> Sur ce point voir notamment Sergio Luzzatto, « Così il Duce distrusse la famiglia segreta », *Corriere della Sera*, 14 janvier 2005.

<sup>44</sup> Nous nous contenterons ici de renvoyer à Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Rome-Bari, Laterza, 2005 ; Claudio Pavone, « La Resistenza in Italia : memoria e rimozione », *Rivista di storia contemporanea*, 4 (23-24), 1994-1995, p. 484-492.

<sup>45</sup> Avec la parution en 1974 chez Einaudi de son ouvrage *Mussolini il duce* et, l'année suivante, chez Laterza de son *Intervista sul fascismo*.

<sup>46</sup> Il faut toutefois distinguer plusieurs phases dans l'intérêt que le cinéma italien a porté à la thématique résistante (cf. Federico Cereja, « La cinematografia sulla Resistenza nella storia italiana (1944-1964) », Giovanni De Luna « Cinema e Resistenza negli anni '70 », dans Gian Piero Brunetta, Federico Cereja, Guido Crainz, *et al.*, *Cinema, storia, resistenza 1944-1985*, Milan, Angeli, 1987, respectivement p. 17-29 et p. 30-56). Les films sur la résistance furent particulièrement nombreux dans les années de l'immédiat après-guerre (1945-1947). Le thème fut par la suite provisoirement abandonné par le cinéma italien, avec l'émergence de nouvelles préoccupations liées à la reconstruction économique, mais également du fait du contexte de guerre froide et de l'hostilité croissante de la Démocratie chrétienne au pouvoir à l'égard d'une mémoire de la résistance monopolisée par la gauche, Parti communiste en tête. La sortie en 1959 du *Generale Della Rovere* de Rossellini marqua un regain d'intérêt pour la thématique résistante, qui se confirma à partir de 1960-1961, dans une situation de crise politique marquée par une offensive de l'extrême droite et la reprise du militantisme antifasciste. L'avènement du centre gauche dans les années

participation italienne à la guerre a longtemps été taboue<sup>47</sup> et si le cinéma italien a souvent choisi d'aborder les thématiques de la guerre ou de la vie quotidienne sous le fascisme sous l'angle de la farce et de la comédie<sup>48</sup>. Il est d'ailleurs à noter que *Vincere* a été moins bien reçu en Italie que de ce côté des Alpes.

D'autre part, l'on a assisté en Italie depuis la fin des années quatre-vingt-dix à une progressive réhabilitation de l'engagement de ceux qu'il est désormais convenu de désigner du surnom affectueux de « *ragazzi di Salò*<sup>49</sup> ». Toutes forces politiques confondues, l'on s'est attaché à présenter le jusqu'au-boutisme de ceux que l'on appelait par le passé et avec moins d'indulgence les « *repubblichini* » comme une erreur de jeunesse<sup>50</sup>. Cette tendance nouvelle, qui procède à l'évidence d'une volonté de pacification et s'est affirmée dans un contexte de crise et de disparition des grands partis qui avaient dominé la scène politique italienne depuis 1945 (DC, PCI et PSI), repose sur une lecture absolutoire de l'histoire du fascisme monarchique (1922-1943) – si l'on dédouane les « *repubblichini* » de leur engagement aux côtés de Salò, c'est que l'on suppose qu'ils pouvaient avoir des raisons de vouloir défendre un régime déjà au pouvoir en Italie entre 1922 et 1943.

Ce tournant dans les politiques de la mémoire de l'Etat et des partis italiens, s'est traduit au cinéma par une attention accrue pour la période de la guerre civile

---

soixante a contribué à institutionnaliser la mémoire de la résistance. Dans ce contexte, le cinéma a eu tendance à s'emparer du sujet pour nuancer, voire contester, des représentations officielles jugées figées et sclérosées. Un nouveau tournant s'opère dans les années quatre-vingts, sur fond de crise de légitimité de l'antifascisme et de remise en cause de la mémoire de la résistance (sur ce point, cf. notamment Guido Crainz, « I programmi televisivi sul fascismo e la resistenza », art. cit., et Guido Fink, « Sanguinare per finta : fascismo e antifascismo nel cinema italiano del dopoguerra », dans Enzo Collotti (dir.), *Fascismo e antifascismo. Rimozioni, revisioni, negazioni*, op. cit., p. 493-502). Sur l'évolution des mémoires de la résistance en Italie, nous nous contenterons ici de renvoyer à : Filippo Focardi, *La guerra della memoria*, op. cit.

<sup>47</sup> En 1953, dans un contexte de guerre froide et un climat politique tendu, l'autorité militaire alla jusqu'à tenter un procès à Guido Aristarco et Renzo Renzi, directeurs de la revue *Cinema Nuovo*, au motif qu'ils avaient publié une proposition de scénario (*L'armata s'agapò*) donnant une image peu flatteuse du comportement des troupes italiennes en Grèce. Renzo Renzi, ancien sous-lieutenant de l'armée italienne et ancien interné militaire, fut ainsi condamné à la dégradation et à quarante-cinq jours de prison pour insulte à l'honneur de l'armée italienne. Cette condamnation eut pour effet de dissuader pendant quelques années les réalisateurs italiens d'aborder ce type de sujet (cf. Federico Cereja, « La cinematografia sulla Resistenza nella storia italiana (1944-1964) », art. cit.).

<sup>48</sup> Dans cette veine nous renvoyons par exemple à : *Tutti a casa* de Luigi Comencini (1960) – centré autour des tribulations du sous-lieutenant Innocenzi (Alberto Sordi), au moment de l'armistice du 8 septembre 1943 –, *I due colonnelli* de Stefano Vanzina (1962) – un film mettant en scène le célèbre acteur comique Totò et tendant à donner une image lénifiante de la guerre menée par l'Italie en Afrique du Nord. Concernant la vie des Italiens sous le régime, nous signalons notamment les comédies de Luigi Zampa – *Anni difficili*, (1947), *Gli anni ruggenti* (1961-1962) –, et de Dino Risi – *La marcia su Roma* (1962).

<sup>49</sup> « Les gars de Salò ». L'expression, censée désigner les jeunes gens qui rejoignirent les forces armées ou les milices de la République sociale italienne, relève en tant que telle de la tentative de dédouanement dans la mesure où elle remplace le terme de « *repubblichini* » utilisé auparavant et qui sonnait comme une condamnation implicite.

<sup>50</sup> Le discours prononcé à l'automne 2001 par le président de la République Carlo Azeglio Ciampi (un homme du centre, une figure politique consensuelle) rendant hommage « à tous ces jeunes gens qui, quelle que soit la diversité de leur choix, s'engagèrent en croyant servir l'honneur de leur Patrie », a marqué un tournant dans les politiques de la mémoire de l'État italien (cf. notamment Filippo Focardi, *La guerra della memoria*, op. cit., p. 94-107, 333-340).

italienne et pour des figures appartenant à la « zone grise » – voire par une tentative de vouloir présenter comme relevant de cette même zone grise des personnages dont l'engagement aux côtés de Salò a pourtant été manifeste. Que l'on pense au film de Marco Tullio Giordana, *Une histoire italienne*, en compétition au festival de Cannes en 2008, qui retraçait l'histoire d'Osvaldo Valenti et Louisa Ferida, deux stars du cinéma italien des années de l'entre-deux-guerres, qui choisirent après le 8 septembre 1943 de ne pas se désolidariser du fascisme, Valenti ayant en outre rejoint la milice du prince Junio Valerio Borghese, la X<sup>e</sup> Flottiglia Mas. Le réalisateur, pourtant classé à gauche, a entrepris de « rendre justice » aux deux personnages, exécutés par les partisans à la Libération à la suite d'un procès sommaire et de les laver des soupçons de collaboration avec la tristement célèbre « bande Koch » – un groupe paramilitaire ayant opéré à Rome et à Milan pour le compte de la SS allemande<sup>51</sup>. On voit la distance qui sépare *Vincere* de ce type d'entreprise. Loin des reconstructions absolutoires, le film de Bellocchio donne à voir l'emprise totalitaire du régime sur l'Italie et la brutalité du système de pouvoir fasciste dès avant 1943. Il ne cache rien de la fascination exercée par le Duce sur les foules, de l'arbitraire du fonctionnement de l'administration, de la surveillance infligée par la police politique aux Italiens et de la collaboration des institutions traditionnelles, Eglise en tête, avec le fascisme.

Marco Bellocchio pourrait d'ailleurs faire figure d'anti-Marco Tullio Giordana. Non seulement parce que l'un (Giordana) est au départ et avant tout un réalisateur de télévision tandis que l'autre (Bellocchio) a toujours travaillé pour le cinéma. Mais également parce que, face aux conflits fratricides de l'histoire italienne contemporaine, toute l'entreprise de Giordana – qui a d'ailleurs également abordé la période des années de plomb dans un film historique, *Nos meilleures années* (2003) – semble répondre à des exigences de réconciliation nationale. *Une histoire italienne* donne à voir les torts partagés des fascistes et des résistants, tente d'expliquer leurs cheminements opposés et s'achève sur un éloge de la modération et de la clémence. De son côté, *Nos meilleures années* présente l'institution familiale comme le lieu du dépassement des conflits historiques et du pardon. Dans *Buongiorno, notte* comme dans *Vincere*, Bellocchio jette au contraire un regard sans complaisance sur le passé et choisit de confronter la société italienne à ses conflits, ses contradictions et ses erreurs historiques<sup>52</sup>. Les titres de ses films sont à cet égard significatifs. Aux yeux du cinéaste, c'est la figure de l'oxymore (*Bonjour, nuit*) qui résume l'aporie des années de plomb. Il oppose en revanche au fascisme l'arme de l'ironie : *Vaincre* est une histoire de défaites – l'échec d'Ida Dalser à se faire reconnaître comme épouse légitime, mais également la faillite des ambitions de

<sup>51</sup> Des témoignages d'anciens résistants contredisent toutefois la thèse du réalisateur et confirment les soupçons de collaboration de Ferida et Valenti avec le groupe Koch (voir, notamment, Anna Foa, *È andata così*, Palerme, Sellerio, 2004, p. 47-50).

<sup>52</sup> Pour une analyse des films de Bellocchio et Giordana sur les années de plomb, nous renvoyons à Dora D'Errico, « *Buongiorno notte*, le film d'une mécanique et d'un imaginaire », article disponible en ligne à l'adresse suivante : [http://cle.ens-lyon.fr/1179655209029/0/fiche\\_article/](http://cle.ens-lyon.fr/1179655209029/0/fiche_article/) ; Ead., « La construction du terroriste au cinéma, une lecture de *La Meglio Gioventù* », disponible en ligne à l'adresse suivante : [http://cle.ens-lyon.fr/1179579203120/0/fiche\\_article/](http://cle.ens-lyon.fr/1179579203120/0/fiche_article/) ; Gino Nocera, « Les années de plomb au cinéma », dans Marc Lazar, Marie-Anne Matard-Bonucci, *L'Italie des années de plomb. Le terrorisme entre histoire et mémoire*, Paris, Autrement, 2010.

puissance de Mussolini. Ce n'est pas un hasard si le film s'achève sur des images d'archives évoquant l'apocalypse de la guerre et la destruction des statues du dictateur déchu.

Si *Vincere* est un « film politique », c'est enfin que Bellocchio s'est saisi de cette occasion pour engager une réflexion sur la situation actuelle de l'Italie. Le cinéaste s'en est d'ailleurs expliqué<sup>53</sup>, il entendait dans ce film questionner la faillite du socialisme italien sur la longue durée – face à l'interventionnisme à la veille de la Grande Guerre, face au fascisme dans les années vingt, mais également et implicitement, face à l'hégémonie communiste et face à la démocratie chrétienne après 1945, et face au berlusconisme depuis près de vingt ans. *Vincere* constitue, d'autre part, et cela ne saurait étonner de la part d'un militant laïc, une dénonciation en règle du rôle que l'Église a joué dans l'histoire italienne – le film pointe du doigt les compromis du Concordat et la fonction pacificatrice et aliénante de l'institution religieuse dans la société. Enfin, renouant avec l'un de ses thèmes-phares – central depuis la sortie en 1966 des *Poings dans les poches* –, Bellocchio jette dans *Vincere* un regard sans concession sur l'institution familiale et le rôle concédé à la femme dans la société italienne – que l'on pense aux images d'archives des campagnes natalistes du régime montrant des rangées de femmes en train d'allaiter ou aux conseils donnés à Ida Dalser par le psychiatre de l'hôpital de San Clemente : « Le rôle que vous devez jouer si vous voulez vous en sortir n'est pas celui de la rebelle et de l'éternelle agitée, vous devez jouer la femme normale, la bonne mère de famille, obéissante, soumise, réservée, amoureuse de l'ordre, bref : jouez la femme fasciste, qui sait rester à sa place, c'est-à-dire à la maison. [...] Allez à l'Église, confessez-vous, communiez... Et lisez Pascoli, apprenez-le par cœur [...] »<sup>54</sup>. » Acte d'accusation contre l'Église, contre la famille, contre le pouvoir de séduction d'images fallacieuses, contre les idoles politiques... *Vincere* peut, à l'évidence, nous dire quelque chose de l'Italie d'aujourd'hui : comme le faisait remarquer Jacques Mandelbaum en paraphrasant le Marx du *18 Brumaire de Louis Bonaparte*, le film de Bellocchio nous montre sans doute sous forme de tragédie ce que l'actualité italienne nous a habitués à voir sous forme de farce.

### L'auteur

Paola Bertilotti, ancienne élève de l'École normale supérieure, agrégée d'italien, est doctorante en histoire contemporaine à Sciences Po. Elle achève, sous la direction de Marc Lazar, une thèse sur « Les persécutions antisémites fascistes et nazies en Italie : mémoires et représentations entre 1944 et 1967 ». Parmi ses publications récentes : « A poco a poco la memoria. Contrasti e trasformazioni della memoria dello sterminio in Italia », dans : Marcello Flores, Marie-Anne Matard-Bonucci, Simon Levis-Sullam, Enzo Traverso (dir.), *Storia della Shoah in Italia*, Turin, UTET, 2010 ; « La notion de déporté en Italie, de 1945 à nos jours. Droit, politiques de la mémoire et mémoires concurrentes », dans Tal Bruttman, Laurent Joly, Annette Wiewiorka (dir.), *Qu'est-ce qu'un déporté ?*, Paris, CNRS Editions, 2009.

<sup>53</sup> Cf. Aldo Cazzullo, « Bellocchio, il Duce e il film sulla 'moglie ribelle' », art. cit.

<sup>54</sup> C'est nous qui traduisons.

### Résumé

Tout juste quelques lignes dans le *Mussolini* de Denis Mack Smith, à peine plus d'une ou deux notes dans la monumentale biographie de Renzo De Felice, deux ou trois pages dans celle de Pierre Milza : aux yeux de l'historiographie, la liaison de Mussolini avec Ida Dalser occupe une place somme toute marginale dans la vie privée du futur Duce de l'Italie fasciste. Marco Bellocchio lui a récemment consacré un film, *Vincere*, sorti en salle en 2009. Un choix original dans le panorama du cinéma italien, où la biographie de Mussolini, sujet par définition délicat et exposé au soupçon de l'apologie, a généralement été abandonnée au genre documentaire. Bellocchio s'en est au contraire saisi pour jeter un regard sans complaisance sur l'histoire italienne.

### Abstract

The historiography of fascism considers the relationship between Benito Mussolini and Ida Dalser of marginal importance in the life of the Duce of fascist Italy: this love affair is scarcely mentioned in Denis Mack Smith's *Mussolini* and summarized in one or two footnotes in Renzo De Felice's monumental biography and in two or three pages in Pierre Milza's one. Marco Bellocchio recently devoted a film (*Vincere*, 2009) to this little-known episode. This is a rather uncommon choice in the Italian cinematographic panorama. Mussolini biography has generally been considered a tricky subject that could hide laudatory intention. Thus, it has inspired documentary films rather than fictions. Yet Marco Bellocchio's film offers a very critical point of view on Italian history and politics.

**Mots clés :** cinéma ; fascisme ; Bellocchio ; Mussolini ; Italie.

**Key words :** cinema; fascism; Bellocchio; Mussolini; Italy.

**Pour citer cet article :** Paola Bertilotti, « Le fascisme au cinéma. *Vincere* de Marco Bellocchio », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, N°12, septembre-décembre 2010, [www.histoire-politique.fr](http://www.histoire-politique.fr)