



HAL
open science

L'allégorie de la précarité dans L'intrepido de Gianni Amelio (2013)

Fabrice de Poli

► **To cite this version:**

Fabrice de Poli. L'allégorie de la précarité dans L'intrepido de Gianni Amelio (2013). Ère précaire. Figures du travailleur dans le cinéma italien du XXIe s. Entre drame et comédie, 2019, 978-2-35692-171-0. hal-04807115

HAL Id: hal-04807115

<https://hal.science/hal-04807115v1>

Submitted on 27 Nov 2024

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.

L'ALLÉGORIE DE LA PRÉCARITÉ DANS *L'INTREPIDO* DE GIANNI AMELIO (2013)

Fabrice DE POLI

L'intrepido, sorti en Italie en 2013, est un film, aux dires de son réalisateur Gianni Amelio, « très contre-tendance¹ » et c'est pour cette raison, toujours selon Amelio, qu'il a suscité des réactions critiques très contrastées au festival de Venise l'année de sa sortie – et, ajouterions-nous, dans la presse en général. *L'intrepido* raconte l'histoire d'Antonio Pane, joué par Antonio Albanese, une sorte d'hyper précaire quinquagénaire qui ne vit que de remplacements très ponctuels (parfois quelques heures) dans toutes sortes de corps de métiers. Le film est centré tout à la fois sur la précarité professionnelle d'Antonio et sur ses liens affectifs avec deux jeunes personnages : d'un côté son fils Ivo, un jeune saxophoniste de jazz qui cherche à vivre de son art ; de l'autre Lucia, une jeune chômeuse qui ne survit que grâce à de rares petits boulots précaires. Évoluant autour de deux axes thématiques (l'axe professionnel et l'axe affectif), *L'intrepido* présente également un double registre stylistique, entre réalisme et fable, et une double tonalité puisque la noirceur qui se dégage du tableau d'ensemble de la société italienne se trouve constamment rachetée, au moins partiellement, par l'innocence et le sourire d'Antonio – sourire qui constitue l'affiche même du film. La double thématique (précarité / liens affectifs du protagoniste quinquagénaire avec deux jeunes répond à des nécessités ancrées dans la biographie d'Amelio lui-même. Le rapport d'Antonio avec son fils a une dimension autobiographique dont ne se cache pas le réalisateur qui considère que la séquence primordiale de son film est la séquence finale où Antonio remplace son fils au saxophone². Mais parallèlement, Amelio reconnaît que l'idée du film est née des moments de vide professionnel dans lesquels il s'est souvent lui-même retrouvé, entre un projet cinématographique et l'autre³. Ce vide professionnel, qui devient vite un vide existentiel, est précisément ce qui constitue pour Amelio le drame du chômage ; Amelio déclare faire siennes les paroles d'Antonio qui explique à Lucia pourquoi il fait tous ces remplacements :

¹ Davide Turrini, « Venezia 2013 : Amelio porta *L'intrepido*. Albanese come Charlot. », *Il fatto quotidiano*, 09/04/2013. URL : <http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/09/04/mostra-cinema-a-venezia-amelio-porta-lintrepido-albanese-come-charlot/701605/>. Consulté le 10/09/2017.

² Voir le commentaire d'Amelio inséré dans le DVD du film : Gianni Amelio, « Commento al film di Gianni Amelio con Alberto Crespi » in Gianni Amelio, *L'intrepido* [DVD], Palomar e Rai Cinema, 2013, 150 min (le passage en question se trouve à la centième minute – soit 1h41').

³ Gianni Amelio, « Commento al film di Gianni Amelio con Alberto Crespi », *op. cit.*, 1h45'-1h47'.

È brutto la mattina quando ti alzi e non sai dove andare, quando non ti fai neanche la barba perché non devi uscire di casa, non devi vedere nessuno. Io invece voglio farmi la barba tutti i giorni. [...] Un giorno che ci sarà lavoro, sarò pronto⁴!

Commentant son film, Amelio déclare à propos de lui-même que s'il travaille, c'est moins pour l'amour du cinéma que parce qu'il a envie de travailler (« je travaille parce que j'ai envie de travailler⁵ »), suggérant ainsi combien le travail est un instrument de structuration quotidienne et personnelle fondamental et combien il répond à des nécessités psychologiques profondes. Cette sensibilité existentielle au thème du travail est au cœur de *L'intrepido*.

Notre analyse sera organisée autour des différents motifs qui se déploient à partir du thème central de la précarité : l'adaptation volontariste à la précarité (dans le cas d'Antonio), la résignation frustrée voire désespérée des jeunes générations (avec Ivo et Lucia) ; l'exploitation cynique de la précarité par les employeurs véreux ; l'impuissance politique et syndicale. Nous analyserons enfin la manière dont le décor (la ville de Milan) sert implicitement le discours de dénonciation qui imprègne tout le film, par-delà l'apparente placidité du protagoniste.

L'adaptation courageuse : l'hyper-précarité d'Antonio Pane

Personnage qui semble tiré d'un conte, Antonio Pane est un travailleur *hyper* précaire qui multiplie jusqu'à l'in vraisemblable les remplacements d'employés qui s'absentent, pour des raisons plus ou moins légitimes. La longue séquence introductive, qui constitue le pré-générique du film, nous montre Antonio au travail : le lundi matin à 6h30 comme ouvrier du bâtiment, perché sur un gratte-ciel milanais en construction ; le mercredi à 15h30 comme animateur pour enfants dans un grand centre commercial ; le vendredi à 17h15 comme aide-cuisinier dans un restaurant ; le samedi soir, enfin, à 22h30 comme colleur d'affiches. On trouve plusieurs fois dans le film ce type de séquences montrant Antonio exercer toute une série de métiers (de livreur de pizza à étiqueteur de livres dans une bibliothèque municipale), Amelio ne filmant pas moins de dix-neuf scènes de remplacements précaires effectués par Antonio. Cette possibilité d'accumulation de 'micro-boulots', non déclarés, est permise par une sorte de boss mafieux qui centralise les demandes, touche une commission qu'on devine importante et ne paie Antonio que rarement. Cette multiplication hyperbolique des petits

⁴ « C'est triste quand tu te réveilles le matin et que tu ne sais pas où aller, quand tu ne te rases même pas parce que tu dois sortir de chez toi, que tu ne dois voir personne. Moi au contraire je veux me raser tous les jours. [...] Un jour, quand il y aura du travail, je serai prêt ! », Gianni Amelio, *L'intrepido*, op. cit., 37'-38'.

⁵ *Ibid.*, 1h47'.

boulots met en relief la nécessité pour le travailleur précaire de devoir s'adapter à toute sorte de situations. la scène du pré-générique, en montrant différents remplacements d'Antonio Pane à différents jours de la semaine (du lundi au samedi) et à différentes heures du jour (du petit matin au soir bien entamé), suggère avec une exagération quasi grotesque les emplois du temps quotidiens ou hebdomadaires ahurissants de certains travailleurs précaires, tels que la presse ou les ouvrages spécialisés en ont donné à lire régulièrement depuis le début des années 2000.

Le film s'offre comme une exploration visuelle de divers petits métiers, parfois peu connus et jamais filmés (comme celui de nettoyeur de gradins de stade, métier qu'Amelio connaît bien puisqu'il lui avait consacré un court-métrage documentaire dans les années quatre-vingt⁶), des métiers souvent pénibles, comme celui d'ouvrier du bâtiment (dans la toute première scène du film⁷), celui de manutentionnaire au marché aux poissons de Milan⁸ ou celui d'ouvrier dans une blanchisserie industrielle⁹ : dans cette blanchisserie par exemple, Antonio doit gérer tout seul, et en un temps record, les différentes machines qui procèdent au lavage et repassage du linge ; la dimension imposante du système de production et l'effet d'accélération donné à l'image sont un clin d'œil à ce grand film du travail qu'est *Les temps modernes* de Chaplin.

Amelio montre également les tristes rivalités qui s'instaurent entre les prolétaires, dans une sorte de guerre des pauvres. Ainsi, lorsqu'Antonio demande à un manutentionnaire électricien en pleine action s'il existe un manuel pour son métier, Antonio se fait vulgairement rabrouer par l'ouvrier soucieux de protéger son emploi contre un concurrent potentiel¹⁰. La séquence du collage d'affiche, au pré-générique, montre des tensions plus vives encore entre les petits ouvriers. Antonio, devenu colleur d'affiche l'espace d'un soir, a collé une affiche sur un panneau publicitaire qui en comportait déjà une ; deux autres colleurs d'affiche, également précaires (l'un d'entre eux dit qu'il peut exercer ce métier si l'occasion se présente, « se capita¹¹ »), contraignent alors Antonio à recoller toutes les affiches qu'il a recouvertes, en lui confisquant son vélo et en le menaçant de le passer à tabac. La séquence évoque sans conteste le fameux *Ladri di bicicletta* de De Sica (1948) où le personnage principal, un colleur d'affiches, se faisait voler son vélo et incarnait lui aussi toute une détresse sociale liée au chômage de masse (sur quoi fleurit le précaire). On notera au passage qu'Amelio dénonce un

⁶ Cf. Gianni Amelio, « Commento al film di Gianni Amelio con Alberto Crespi », *op. cit.*, 33'-34'.

⁷ Gianni Amelio, *L'intrepido*, *op. cit.*, 0-5'.

⁸ *Ibid.*, 1h-5'.

⁹ *Ibid.*, 30'-32'.

¹⁰ *Ibid.*, 29'.

¹¹ *Ibid.*, 8'-10'.

élément structurant des sociétés capitalistes : la publicité, perçue comme acte de séduction essentiellement vulgaire et obscène, puisque les affiches que doivent coller ces ouvriers (Antonio compris) représentent d'énormes fesses nues qui doivent attirer le regard des conducteurs et des passants.

Précarité professionnelle et existentielle : Ivo et Lucia.

Si Antonio appartient, dans le fond, au genre du conte, le personnage de Lucia en revanche, plus énigmatique et beaucoup plus sombre, est d'un réalisme cru. Cette jeune femme vit dans une précarité extrême qui la pousse parfois à ne pas manger à sa faim. Elle ne profite d'aucune aide : l'aide possible de services étatiques n'est pas évoquée dans le film, comme si l'État-providence était radicalement inopérant ; l'aide familiale, traditionnellement si importante en Italie, n'est pas possible non plus pour Lucia qui est en crise avec ses parents. Vivant de rares petits boulots, elle fait la connaissance d'Antonio lors d'un concours que les Italiens désigneraient sous le nom de « concorsone », à savoir un « gros concours » pour entrer dans la fonction publique avec un nombre de participants disproportionné par rapport au nombre de places offertes¹² – phénomène quasi structurel en Italie¹³. Significativement ni Antonio, qui a su visiblement répondre au questionnaire, ni Lucia (qui a copié sur lui) ne réussiront le concours. Mais la détresse sociale alimente chez Lucia un pessimisme de fond qui la poussera au suicide. Amelio dénonce ici les conséquences existentielles d'une promesse d'insertion sociale par le travail non tenue, promesse inscrite dans le pacte social, implicitement ou explicitement (comme dans le cas de l'Italie dont la Constitution républicaine, aux articles I et IV notamment, souligne le droit au travail).

L'originalité du personnage tient cependant à son origine sociale. Au départ du projet filmique, le personnage de Lucia devait être une jeune fille méridionale, issue d'un milieu pauvre. Amelio comprit cependant au moment du tournage que cette option narrative aurait tiré le film vers une sorte de réalisme convenu et apitoyant et il décida alors de faire de Lucia une fille de la haute-bourgeoisie milanaise. Ce choix, qui singularise le personnage, permet peut-être à Amelio de souligner, par-delà les raisons socio-économiques, les raisons idéologico-spirituelles qui président au désarroi de jeunesse dans une société désenchantée ; il permet aussi et surtout de souligner l'importance sociale de la famille et l'absence apparente

¹² *Ibid.*, 26'-28'.

¹³ Comme l'indique tout particulièrement le titre d'un article de Nino Materi: « Italia "malata" di concorsone: in 12mila per fare l'infermiere », *Il giornale*, 12/07/17. URL: <http://m.ilgiornale.it/news/2017/07/12/italie-malata-di-concorsone-in-12mila-per-fare-linfermiere/1419040/>. Consulté le 07/09/18.

d'État-providence puisqu'en voulant rompre avec ses parents, la jeune italienne s'est condamnée à la misère (puis au suicide).

Ivo participe lui aussi du sombre climat social qui imprègne le film. Devant le Conservatoire où il étudie, Ivo, sarcastique, répond ainsi à son père qui s'extasie sur les génies de la musique : « à l'école on est tous des génies et dehors on est des moins que rien¹⁴ », phrase polysémique qui souligne la difficulté concrète du jeune homme à transformer son activité artistique en véritable profession. Cette difficulté s'exprime avec force dans une violente dispute entre Ivo et les membres de son groupe, sur la scène d'un grand centre associatif (il s'agit en réalité d'un « centro sociale » milanais fameux, le « Leoncavallo »). Ivo reproche aux membres du groupe d'avoir accepté de jouer dans une grande salle à l'acoustique déplorable qui ne correspond en rien au type de musique qu'ils jouent, intimiste. L'immense banderole qui tapisse le mur de la salle, et où est écrit le titre du célèbre film de Visconti, *La terra trema*, donne à la rage du jeune homme une dimension sociale et paradigmatique éloquente¹⁵.

Les difficultés professionnelles rencontrées par Ivo sont plus généralement celles de sa catégorie professionnelle, les « lavoratori dello spettacolo », à savoir les intermittents du spectacle. Lorsque le film sortait en 2013, le personnage devait très certainement rappeler au souvenir des spectateurs la vague de protestations, grèves et manifestations sociales et syndicales des « lavoratori dello spettacolo » qui eurent lieu entre 2009 et 2011 contre les baisses historiques du budget de la culture imposées par le quatrième gouvernement Berlusconi – manifestations qui furent parfois retentissantes puisqu'elles impliquèrent des grands noms de la culture italiennes, du théâtre¹⁶, du cinéma italien (comme dans la manifestation du 20 juillet 2009¹⁷) ou de la musique, en particulier lors d'une soirée qui vit date, le 12 mars 2011, pendant laquelle Riccardo Muti fit rejouer le chœur *Va' pensiero* de *Nabucco* pour défendre la culture italienne menacée par l'incurie politique et se faisant ainsi, pour reprendre les termes de la journaliste Marie-Aude Roux, le « défenseur d'une cause

¹⁴ Gianni Amelio, *L'intrepido*, op. cit., 59'.

¹⁵ *Ibid.*, 1h14'24''.

¹⁶ Comme le relate à l'époque, par exemple, la journaliste Anna Bandettini, « Un giorno senza cinema e teatro – in scena lo sciopero dello spettacolo », *La Repubblica*, 21/11/2010. URL : http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2010/11/21/news/sciopero_spettacolo-9335106/?ref=search. Page consultée le 02/11/2017.

¹⁷ Voir, pour exemple, l'article sans nom d'auteur intitulé « Fus, lo spettacolo scende in piazza – Da Moretti a Verdone contro i tagli », *La Repubblica*, 20/09/2010. URL : http://www.repubblica.it/2009/07/sezioni/spettacoli_e_cultura/proteste-fus/proteste-fus/proteste-fus.html?ref=search. Consulté le 08/11/2017.

malmenée dans l'Italie berlusconienne, celle de la culture¹⁸ ». Les difficultés professionnelles et la colère d'Ivo doivent être replacées dans un contexte politique qui a contribué à la fragilisation des « travailleurs du spectacle » non seulement par une baisse des budgets alloués à la culture mais aussi par une modification délétère de l'indemnisation chômage des artistes (en 2010) – avant qu'une nouvelle loi, de 2012, ne vienne renforcer le régime d'assurance chômage des artistes en Italie en permettant à ceux-ci « de n'être plus soumis à un régime spécifique et incertain¹⁹ ».

Le personnage d'Ivo, outre qu'il véhicule cet arrière-plan politique et social, suggère également le rôle joué par les parents dans la crise qui frappe l'Italie depuis 2008. La scène finale montrera, en effet, comment Antonio réussira à aider son fils jusqu'à le faire renaître. Tandis qu'il doit monter sur scène, Ivo, tétanisé par une de ces crises de panique aiguë dont il est coutumier, reste allongé sur un divan, en coulisses, en position fœtale ; Antonio lui rappelle comment le jeune papa qu'il était essayait autrefois, par sa seule présence, d'apaiser les pleurs de son enfant ; surtout, Antonio finira par monter lui-même sur scène pour remplacer son fils. Pour Amelio, c'est là le remplacement le plus important opéré par Antonio dans le film. L'amour de son père permettra à Ivo de sortir comme miraculeusement de son emprisonnement émotionnel ; Ivo, au son du saxophone, monte à son tour sur scène et découvre, ébahi, que son père l'a remplacé. La scène, littéralement fabuleuse, a une portée symbolique explicitée par Amelio :

Faccio compiere ad Antonio, il padre, un gesto necessario per la generazione che oggi si affaccia alla vita. La nostra è una generazione che ha subito grandi batoste ma che ha sempre reagito, quella dei giovani di oggi mi sembra più fragile e non so come reagirà a ciò che il futuro gli riserva²⁰ .

La séquence renvoie donc symboliquement à l'aide concrète que les parents (baby-boomers) apportent à leur progéniture devant affronter le marché du travail, le chômage et la précarité – une aide sociale familiale qui s'était nettement intensifiée avec la crise comme le

¹⁸ Marie-Aude Roux, « Rome debout pour Riccardo Muti », *Le Monde*. URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/03/14/rome-debout-pour-riccardo-muti_1492856_3246.html#sFRA20cxE0TxRX93.99. Consulté le 01/11/2017.

¹⁹ Pour les modifications législatives italiennes portant sur le régime d'assurance-chômage des « lavoratori dello spettacolo », nous renvoyons à l'étude de législation comparée des différents régimes européens d'assurance-chômage commanditée par le Sénat français en 2013 : Marie-Christine Blandin et Maryvonne Blondin, « Étude de législation comparée n°241 – décembre 2013 – L'indemnisation du chômage des intermittents du spectacle » in *Sénat*. URL : http://www.senat.fr/lc/lc241/lc241_mono.html. Consulté le 10/09/2017.

²⁰ « Je fais faire à Antonio, le père, un geste nécessaire pour la génération qui entre aujourd'hui dans la vie. Notre génération est une génération qui a pris de grands coups mais qui a toujours su réagir, celle des jeunes d'aujourd'hui me semble plus fragile et je ne sais pas comment elle réagira à ce que le futur lui réserve. », Cf. Davide Turrini, « Venezia 2013 : Amelio porta *L'intrepido*. Albanese come Charlot. », *op. cit.*

remarquait, en 2012, la directrice adjointe de la *Banca d'Italia*, dans un rapport intitulé *Le famiglie italiane nella crisi*²¹.

Les personnages d'Ivo et de Lucia, aux yeux d'Amelio, ont donc en commun la fragilité sociale, économique et existentielle qui est celle des jeunes générations impactées de plein fouet par la crise.

Les profiteurs

Cette conclusion positive, qui voit un personnage retrouver confiance en soi, rachète en partie toute la noirceur sociale qui se dégage du film, notamment la noirceur des puissants, dont Amelio donne un portrait très unilatéral (dans une caractérisation tranchée typique du conte, du reste) mais qui n'en reste pas moins suggestif grâce à des personnages bien campés.

Le personnage du *boss* mafieux est celui qui organise tous les remplacements d'Antonio, prenant au passage une commission voire, le plus souvent, négligeant de payer Antonio qui se soumet à cette dure loi du précarat extrême : ne pas être payé ! La soumission d'Antonio pourrait sembler une exagération relevant du conte si elle ne correspondait, en fait, à une triste réalité, mal comptabilisée mais bien répandue. Comme l'explique la journaliste Elisabetta Ambrosi :

Oggi si lavora per lavorare, c'è un'enorme mole di lavoro non retribuito che serve per andare a trovare quelle zone ormai rare di lavoro ben pagato, anzi pagato il giusto, com'è stato fino agli anni Duemila, quando qualcosa si è inceppato per sempre²².

Le personnage du *boss* n'est donc pas simplement un avatar de l'ogre des contes – par ailleurs coupable de proxénétisme sur mineur²³ –, il renvoie à l'économie souterraine dominée par les groupes mafieux et plus largement aux employeurs véreux qui profitent de la détresse sociale.

L'entrepreneur corrompu qui lui succède chronologiquement dans le film est son pendant. Il exploite la misère du monde en recueillant auprès des médecins ou dans des

²¹ « Questo ruolo, storico, di protezione sociale della famiglia italiana si è intensificato durante gli anni recenti di crisi economica », Anna Maria Tarantola, *Le famiglie italiane nella crisi*, in *Banca d'Italia* [en ligne]. URL : <https://www.bancaditalia.it/pubblicazioni/interventi-direttorio/int-dir-2012/tarantola-4-4-12.pdf>. Consulté le 10/09/2017.

²² « De nos jours on travaille pour travailler, il existe une masse énorme de travail non rétribué qui sert à aller chercher les rares niches de travail bien payé, ou plutôt payé chichement, comme cela s'est produit jusqu'aux années deux mille, quand le mécanisme s'est enrayé pour toujours », Elisabetta Ambrosi, « Lavorare tanto, guadagnare zero: l'incubo di una generazione », *Il fatto quotidiano*, 18/03/2017. URL: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/03/18/lavorare-tanto-guadagnare-zero-lincubo-di-una-generazione/3458410/>. Consulté le 10/09/2017.

²³ Cf. la séquence de la prostitution de mineur – Gianni Amelio, *L'intrepido*, *op. cit.*, 50'-54'.

décharges des prothèses usagées qu'il revend ensuite en Afrique ; activité de toute évidence illégale et menée pour le seul appât du gain²⁴. L'entrepreneur est une sorte de caricature de l'exploitant cynique mais conformiste et adhérant à des crédos ou des valeurs largement partagés comme l'Église, le football (il confie avec arrogance à Antonio que le secret pour devenir riche constitue à rendre tout le monde heureux, « comme le fait le pape, comme le fait l'équipe d'Italie quand elle gagne le championnat du monde²⁵ »). La référence au football, la déférence apparente envers le Pape mais aussi, dans le même passage, la critique de la presse (taxée de désinformation inutile) ne sont pas sans rappeler, même indirectement, le personnage de Berlusconi qui a dominé le paysage politique italien pendant une vingtaine d'années à partir de 1994. Amelio dit très clairement que le personnage de l'entrepreneur « è l'Italia degli ultimi vent'anni²⁶ » parce qu'il réussit par le biais de l'illégalité. Amelio renvoie ainsi à la thématique toujours très actuelle de la corruption qui touche les milieux d'affaires (et politiques) et indirectement au personnage de Berlusconi.

La corruption est soulignée dans une scène quasi irréelle. C'est sans doute Adriana, l'ex-femme d'Antonio, apitoyée par le sort de celui-ci, qui a sollicité l'entrepreneur (lequel est son nouveau compagnon) pour qu'il lui trouve un *job*. De fait, Antonio se trouve propulsé vendeur dans une boutique de chaussures nichée dans un quartier ultramoderne de Milan. Mais la comptable qui y travaille, après des calculs sur son bruyant clavier d'ordinateur, sort soudain du magasin avec une valise remplie d'argent liquide. Resté seul dans la boutique, Antonio accueille un client et va chercher dans les sous-sols de la boutique la paire de chaussures demandée : dans une atmosphère tout à coup cauchemardesque, marquée par les flashes intermittents d'un éclairage défectueux, Antonio découvre que les immenses piles de boîtes à chaussures accumulées là sont en réalité toutes vides. Prenant conscience de la nature réelle de l'entreprise à laquelle se livre l'entrepreneur (le blanchiment d'argent), Antonio, pris de panique, quitte la boutique en courant, au milieu des nouveaux quartiers de Milan qui pourraient constituer un nouveau clin d'œil à Berlusconi, dont on sait qu'il s'est enrichi comme promoteur immobilier en faisant construire d'immenses quartiers modernes à Milan (à partir de fonds dont l'origine reste, cependant, aujourd'hui encore, inconnue).

²⁴ *Ibid.*, 1h20'-1h22'.

²⁵ *Ibid.*, 1h21'.

²⁶ Cf. Gianni Amelio, « Commento al film di Gianni Amelio con Alberto Crespi », *op. cit.*, 1h22'-1h23'.

L'impuissance de la politique et des syndicats

Les choix politiques qui ont permis, même involontairement, la diffusion du travail précaire ne sont pas directement évoqués dans le film – même si les allusions à Berlusconi ou au berlusconisme (avec le personnage de l'entrepreneur) peuvent renvoyer le spectateur à la réforme du marché du travail de 2003, la « legge Biagi », opérée précisément sous un gouvernement de Berlusconi.

L'autre côté de l'échiquier politique – la gauche ou le centre-gauche – est évoqué explicitement et par deux fois. Dans la première séquence du film tout d'abord, un ouvrier du bâtiment raille les syndicats qu'il taxe d'impuissance ; ils sont comme ceux qui poursuivent des souris avec un petit bâton (et la phrase est prononcée deux fois, en dialecte puis en italien). Il raille pareillement les ouvriers étrangers du chantier, capables, selon lui, de faire grève pour un rien. La critique ouverte contre les syndicats s'accompagne, dans une autre séquence, d'une critique de la politique d'opposition, dans une séquence de meeting politique et/ou syndical où l'on voit trois hommes (dont Antonio) gonfler des ballons sous la tribune où un représentant (politique ou syndical) qu'on ne voit pas mais qu'on entend prononcer un discours volontariste sur la défense du droit au travail. Mais les images contredisent le discours officiel et solennel. Tout d'abord parce que les organisateurs de la manifestation ont autorisé *de facto* le travail précaire et très probablement non réglementaire d'Antonio comme gonfleur de ballon, le contraignant à gonfler les ballons sans machine, le nombre des machines à gonfler étant visiblement en nombre insuffisant ; ensuite et surtout parce que les ballons qu'Antonio arrive à grand peine à gonfler éclatent aussitôt, devenant ainsi une métaphore satirique du discours politique considéré comme vain voire une métaphore de l'impuissance de la gauche à prendre le pouvoir et contrecarrer la précarisation massive : après le dernier gouvernement Berlusconi, celui du 'technicien' Mario Monti, en place de novembre 2011 à avril 2013, ne remettra pas en cause les principes de la « legge Biagi ».

La poésie du décor

Les lieux et les décors du film servent pleinement le discours de Gianni Amelio sur la précarité. Milan, où vivent les personnages, est représentée de manière inattendue et souvent inédite dans *L'intrepido*. La métropole, capitale économique de l'Italie, apparaît généralement sur fond de temps maussade et la très suggestive photographie de Luca Bigazzi accentue les couleurs froides (le bleu, le gris, le noir). Le cadrage, en outre, tend parfois à fondre le personnage dans le décor, comme pour en souligner la petitesse, la faiblesse. La première séquence du film est emblématique en ce sens où l'on voit apparaître Antonio, de dos, courant

faire un remplacement comme ouvrier dans le bâtiment, dans un plan large dominé par les immeubles en construction. Amelio, pour citer un critique, « 'costruisce' una Milano architettonicamente 'lontana' dalle persone sia che ci si trovi in zona Garibaldi piuttosto che a Rogoredo²⁷ ».

Dans le même esprit, moins esthétique que symbolique, Amelio utilise les plans larges (ou plans d'ensemble) pour certains lieux liés au travail. Dans la séquence où l'on voit Antonio passer un concours de la fonction publique²⁸, le plan large sur l'immense salle d'examen suggère le sempiternel et énorme décalage entre le nombre de places et le nombre de candidats. Dans la scène de la blanchisserie, un plan large noie le protagoniste dans un décor de machines, accentuant l'idée de pénibilité²⁹. De manière parallèle, Amelio filme également des espaces professionnels en perspective, et en souligne ainsi la taille, comme le hangar des trams quand Antonio remplace un chauffeur³⁰, ou les immenses couloirs d'un centre commercial où il travaille un après-midi, lieu emblématique d'une société du commerce et de la consommation³¹. À d'autres moments, les lieux et décors peuvent souligner la condition du précaire par un effet de contraste, parfois ironique. Dans la scène où Antonio rend sa veste et sa casquette au chauffeur de tram qu'il a remplacé³², le cadrage laisse voir, en arrière-plan du personnage, une sorte d'immense fresque murale constituée de très vieilles photographies en noir et blanc représentant des moyens de communication qui furent modernes (un avion à hélice, une voiture ancienne, un tram d'un autre âge) ; l'immense slogan qui orne la fresque (« Un grande futuro passa di qui ») et l'optimisme qu'il est censé véhiculer sont en contraste criant avec la condition précaire d'Antonio.

Ce type de contraste est repérable dans toute la première séquence du film où l'on voit Antonio sur les échafaudages d'un gratte-ciel en construction. Le lieu n'est pas anodin. Le chantier dans lequel travaille Antonio est celui du « Centro direzionale » de Milan, un quartier d'affaires qui a été l'objet d'un vaste plan d'urbanisme à partir de 2004, le « Progetto Porta Nuova », lequel a permis la construction de plusieurs gratte-ciels ultra-modernes utilisés pour l'activité économique tertiaire, dont le plus haut gratte-ciel d'Italie, la *Torre Unicredit*, construite entre 2009 et 2012, siège du plus puissant des groupes bancaires italiens. Antonio travaille plus précisément à la construction du complexe immobilier baptisé *Bosco verticale*,

²⁷ Giancarlo Zappoli, « Amelio ci ricorda quanto sia indispensabile non rinchiudersi nel pessimismo », *Mymovies.it, il cinema dalla parte del pubblico* [en ligne]. URL : <http://www.mymovies.it/film/2013/lintrepido/>. Consulté le 10/09/2017.

²⁸ Gianni Amelio, *L'intrepido*, op. cit., 26'-28'.

²⁹ *Ibid.*, 30'-32'.

³⁰ *Ibid.*, 14'.

³¹ *Ibid.*, 5'.

³² *Ibid.*, 16'.

complexe construit entre 2009 et 2014 et reconnaissable entre tous à ses deux tours parsemées d'arbustes – et un gros plan sur un arbuste tiré par une grue permet au spectateur de comprendre que le chantier est celui du *Bosco verticale* et donc du nouveau quartier d'affaires de Milan³³. Le lieu a une valeur symbolique indéniable ; il renvoie d'une part aux puissances économiques et financières (en particulier les banques, dont on sait le rôle qu'elles ont joué dans la crise de 2008) ; il évoque d'autre part l'idée d'une société riche dont l'expansion semble permise par l'utilisation d'une main d'œuvre soumise et précarisée (à l'instar d'Antonio, ou à l'instar des travailleurs émigrés qu'on entend chanter sur le chantier : « gli dai due euro e fan' festa », dit d'eux l'ouvrier italien de la première séquence).

Le chantier du « Centro direzionale » réapparaîtra significativement deux fois dans le film : c'est à nouveau là qu'on retrouvera Antonio tandis qu'il remplace une auxiliaire de vie promenant en fauteuil roulant une vieille femme atteinte de la maladie d'Alzheimer à un stade très avancé³⁴. C'est là qu'on le retrouvera aussi lorsqu'il salue la jeune précaire Lucia en proie à une violente crise d'angoisse (avant qu'elle ne se suicide)³⁵. La séquence du salut se déroule entre *via Como* et la *Piazza XXV aprile*, à un endroit où se détache, en arrière-plan, précisément la *Torre UniCredit*. L'image suggère un lien causal entre la tour et le désespoir de Lucia, elle semble nous dire les dégâts sociaux et existentiels que provoque le triomphe cynique de la finance. C'est là un bel exemple de la poésie de la suggestion pratiquée par Amelio.

La présence récurrente à l'image du « Centro direzionale » met en exergue le paradoxe d'une société qui, d'un côté, produit de la précarité, de l'autre, continue à produire de la richesse et, en apparence tout du moins, continue à se développer, comme en témoignent les gratte-ciels du nouveau quartier d'affaires milanais ou bien les lieux de l'Expo 2015 qui allait ouvrir ses portes deux ans plus tard et qu'Amelio fut sans doute un des premiers cinéastes à filmer. C'est d'ailleurs dans les lieux de la future exposition universelle que se déroule le « concorsone » auquel participent Antonio et Lucia dans l'espoir de décrocher un poste fixe. Encore une fois, Amelio suggère implicitement un décalage entre le faste et la misère, entre la grandeur d'une réalisation à visée internationale (l'Expo 2015) et la cruelle réalité des petites gens en proie à la précarité.

³³ *Ibid.*, 2'.

³⁴ Gianni Amelio, *L'intrepido*, *op. cit.*, 40'.

³⁵ *Ibid.*, 1h-3'.

Les analyses que nous avons présentées tendent à souligner au final la singularité de *L'intrepido* dans la manière de filmer le travail et la condition précaire, par le choix d'un registre à mi-chemin entre réalisme et conte allégorique et par le choix d'un type de personnage à la fois souffrant (par sa condition précaire) et empreint de légèreté. Celui-ci n'est pas sans rappeler le célèbre personnage d'ouvrier élaboré par Italo Calvino, « Marcovaldo », dans les nouvelles écrites au cours des années cinquante et soixante et regroupées dans le volume *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*³⁶. La tonalité ambivalente qui en ressort, entre pessimisme résigné et foi dans la générosité incarnée par Antonio, peut se lire dès l'affiche du film, tirée de la dernière séquence où le sourire de notre hyper-précaire, filmé en extérieur, le long d'une rambarde donnant sur la mer, sur un fond crépusculaire mélangeant les bleus et les orangés, constitue une transformation en positif du célèbre tableau d'Edvard Munch, *Skrik (Le cri)*.

³⁶ Italo Calvino, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Milano, Mondadori, 2016 [1963¹].