Théâtre et cinéma *di strada* dans l'Italie de l'après-1968 : l'agit-prop de Gian Maria Volonté

FEDERICO LANCIALONGA

Tour à tour métallo, commissaire de police, anarchiste, mafieux, philosophe, lieutenant, bandit, Gian Maria Volonté (1933-1994) a été l'interprète majeur, l'acteur iconique du « cinéma politique italien ». Entre la fin des années 1960 et le milieu de la décennie suivante, cet acteur formé au théâtre itinérant, puis à Shakespeare, aux feuilletons télévisés ainsi qu'aux westerns de Sergio Leone, prête son corps à un catalogue de personnages politiques allant du chef de Syndicat national du crime Lucky Luciano (*Lucky Luciano*, Francesco Rosi, 1973) à l'anarchiste Bartolomeo Vanzetti (*Sacco e Vanzetti*, Giuliano Montaldo, 1971) jusqu'au Premier ministre du gouvernement italien Aldo Moro (*Todo Modo*, Elio Petri, 1976). Qu'il s'agisse d'un représentant du pouvoir ou d'un héros prolétaire, les personnages que Volonté habite sont le résultat d'une interprétation politique du travail d'acteur. De film en film, la lutte des classes traverse son corps : vertus, vices et tourments des autorités et des opposants cohabitent dans une filmographie qui se présente comme une étude sur le pouvoir et les rapports de force dans l'Italie (mais pas seulement) des années 1960 et 1970.

Aujourd'hui encore le travail de Volonté est considéré comme un modèle fécond, combinant engagement politique et expression artistique, un modèle que l'on pourrait qualifier d'emblématique, car il n'y a

Slavica Occitania, Toulouse, 57, 2023, p. 203-221.

pas en Italie un ciné-club, un collectif lycéen ou universitaire qui n'ait la tentation de programmer *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon*[1] ou *La Classe ouvrière va au paradis*[2], à titre d'exemple efficace du traitement du politique par le cinéma. L'investissement de Gian Maria Volonté dans le champ du politique ne s'arrête néanmoins pas au domaine de la fiction et du film « engagé ». Autour de 1968, tandis qu'il poursuit son travail avec Elio Petri, Francesco Rosi ou Giuliano Montaldo, l'acteur multiplie les initiatives d'agit-prop sous la forme de théâtre et de cinéma « de rue ».

Il s'agira dans le présent article de mettre en lumière les différents projets dont Volonté a été à l'initiative entre 1968 et le milieu des années 1970 et qui constituent la partie la moins connue de son travail. Si l'on soustrait de son parcours artistique ces agitations théâtrales et cinématographiques, on risque de manquer la complexité de son travail d'acteur et la hardiesse de son défi, à savoir : faire *politiquement* de l'art à l'intérieur en même temps qu'à l'extérieur de l'industrie.

1968 : plus de films bourgeois

Pour de nombreux artistes, Mai 1968 a été un moment charnière signant le début d'une nouvelle phase de leur travail. Les enjeux politiques issus du mouvement ouvrier, étudiant, ou de la guerre du Vietnam requièrent avec urgence l'adoption d'un langage alternatif à celui des institutions, y compris celles du cinéma et du théâtre. Le cas de Jean-Luc Godard est à cet égard éclairant : lorsqu'en 1967, le carton de clôture du film *Week-end* annonce la « Fin de cinéma », c'est que le terrain se prépare en vue de son futur engagement au sein du « groupe » Dziga Vertov. Ainsi, les différences en termes de mode de production, de choix formels et de structure idéologique que l'on remarque entre les films du Godard-auteur et ceux réalisés dans le cadre collectif, mettent en évidence un avant et un après-68, une coupure entre le cinéma dans l'institution et celui du dehors.

Chez Volonté, la coupure se produit différemment : ce n'est pas un basculement exclusif d'un registre à un autre, mais une politisation toujours plus radicale des positions de l'acteur dans l'un comme dans l'autre champ. Au sein de l'industrie du cinéma, cela signifie ne participer qu'aux projets de films motivés par une urgence politique et refu-

1. *Inchiesta su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, Elio Petri, Italie, 1970.
2. *La Classe operaia va in paradiso*, Elio Petri, Italie, 1971.

ser les films qu'il définit lui-même comme « bourgeois ». Pour ne citer qu'un exemple, en octobre 1968, Volonté annonce aux producteurs de *Disons, un soir à dîner*[3] qu'il renonce à son rôle, car il est désormais indisponible pour les productions de ce type. Lors d'un entretien au *Corriere della Sera*, il explique les motivations de son refus :

> Je me suis rendu compte qu'en suivant la voie qui s'ouvrait devant moi, je serais devenu un « objet », un outil entre les mains de personnes poursuivant des intérêts qui n'étaient pas les miens. C'est pourquoi j'ai décidé d'y mettre fin. Maintenant, je veux juste être en paix, me concentrer sur mon travail, en évitant le danger d'être transformé en fantoche[4].

Cette prise de position – qui aura pour conséquence le dépôt d'une plainte de la part des producteurs et une réputation d'acteur « capricieux » dans la presse[5] – permet à Volonté de redéfinir son rôle à l'intérieur de l'industrie sans pour autant s'interdire d'exploiter le cinéma commercial dans une perspective politique. Non seulement il ne veut pas devenir un « fantoche », mais au contraire, son ambition est d'intervenir en tant qu'agent perturbateur pour modifier les structures de l'industrie. Plus tard, en décembre 1969, Volonté argumente lors d'un entretien son choix de combattre sur les deux fronts :

> L'un à l'intérieur des structures du film et l'autre à l'extérieur. La lutte à l'intérieur, à mon avis, est tout aussi importante que la lutte à l'extérieur, car elle nous permet d'approfondir les contradictions qui existent déjà dans nos structures[6].

---

3. Titre original : *Metti una sera a cena*, Giuseppe Patroni Griffi, Italie, 1968.

4. « La "contestazione" di Volonté », *Corriere della Sera*, 10 octobre 1968. Nous traduisons. Sauf mention contraire, il en va de même pour toutes les citations d'ouvrages italiens dans le présent article.

5. Comme le souligne Mirko Capuozzoli dans son travail biographique sur Volonté, l'abandon du tournage de *Disons, un soir à dîner* offrait « la possibilité d'attaquer l'acteur communiste en plein 68 et une partie de la presse n'a pas manqué l'occasion, en lui attribuant des déclarations qu'il n'avait jamais faites ». Mirko Capozzoli, *Gian Maria Volonté*, Turin, Add editore, 2018, édition numérique. L'auteur cite à titre d'exemple un passage d'un article du *Corriere della Sera* paru le 8 octobre 1968 : « Je suis dans un état de découragement total, a confié l'acteur à un ami, maintenant je ne fais plus confiance même à mon propre parti (le PCI) ».

6. Gian Maria Volonté (propos recueillis par Marlisa Trombetta), « Gian Maria Volonté: riprendo a lottare a fianco degli sfruttati », *Vie Nuove*, 49, 4 décembre 1969, p. 52-53.

Entre Fabbrico et Rome : nouvelles méthodes, nouveaux camarades

Un an après le refus de ce film « bourgeois », Volonté change de stratégie et abandonne sa position « défensive » pour passer à l'attaque. C'est qu'entre octobre 1968 et décembre 1969, ont lieu les premières actions d'agit-prop : l'exploration de nouvelles approches cinématographiques et théâtrales « de rue » – ainsi que la rencontre de nouveaux compagnons de route – apparaît ainsi comme le moteur de changements que l'acteur élargira également à son travail *dans* l'industrie. Loin d'une crise « mystique » – telle que présentée par les journaux, au point qu'il doit préciser : « Non, je ne suis pas en crise, je ne suis pas devenu bouddhiste[7] » – le tournant de Volonté s'opère plutôt dans un mouvement autocritique visant à redéfinir sa fonction d'acteur et son rôle politique au sein du cinéma, du théâtre et du mouvement révolutionnaire. Deux rencontres sont à l'origine de cette nouvelle phase de travail artistique et politique : une première à Fabbrico, un village proche de Reggio d'Émilie et une deuxième à Rome, les deux en 1968. Dans un entretien avec la revue *Vie Nuove*, il reconstitue ces rencontres :

> En novembre dernier, j'ai eu un contact direct avec un cercle ouvrier du PCI à Fabbrico qui se posait le problème du « temps libre ». Je leur ai proposé de retourner le problème : du temps libre non plus comme du temps passif mais actif. Chaque individu devait abandonner sa position de simple spectateur pour passer directement à celle de producteur de culture. Pour y parvenir, il fallait donner à tout le monde la possibilité d'utiliser les instruments culturels qui ont jusqu'ici été le privilège des « intellectuels ». Je les ai aidés avec les instruments et les techniques que je connais : le cinéma et le théâtre. Je leur ai appris à utiliser la caméra et les techniques du théâtre. Les ouvriers ont accepté immédiatement la proposition et après un mois passé ensemble, ils étaient autonomes. Comment ? Ils projetaient et discutaient le matériel produit : tournages d'assemblées d'usine, actualités cinématographiques libres[8] et affiches. Lorsque je suis parti de Fabbrico, le cercle n'avait jamais eu tant d'affluence et d'inscrits. Une fois rentré à

7. « La "contestazione" di Volonté », art. cit.

8. Il s'agit d'un projet d'actualités filmées de contre-information né d'une idée de Cesare Zavattini. Une dizaine de films collectifs sont réalisés entre 1968 et 1970 par plusieurs groupes de réalisation dans toute l'Italie. Pour approfondir : Chloé Folens & Federico Lancialonga, « L'"Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico" de Rome : une archive ouverte sur le XXe siècle », *1895 Revue d'Histoire du Cinéma*, 95, hiver 2021.



Fig. 1. Gian Maria Volonté pendant une assemblée au cinéma-théâtre de Fabbrico, 31 octobre 1968. Au centre de l'image on reconnaît le metteur en scène Marc'O.

> Rome, j'ai rencontré un groupe de camarades qui faisaient du « théâtre de rue » et je les ai rejoints[9].

La rencontre avec les ouvriers et les paysans de Fabbrico, l'implication de l'acteur dans la vie politique et culturelle du village qui s'est insurgé contre la décision des autorités locales de fermer leur cercle du cinéma « Pluto » et d'en saisir le projecteur, demeurent absentes de toute biographie et étude parue sur Volonté dans les dernières décennies[10]. Pourtant, c'est grâce à cette rencontre imprévue que le parcours

9. Gian Maria Volonté (propos recueillis par Marlisa Trombetta), « Gian Maria Volonté: riprendo a lottare a fianco degli sfruttati », art. cit.

10 ? En avril 2018, nous nous sommes rendus à Fabbrico, où existe toujours le cercle du cinéma « Pluto ». C'est grâce à l'aide de deux anciens militants, Armando Caroli et Luigi Paltrinieri, et aux documents qu'ils nous ont transmis, qu'il nous est aujourd'hui possible de saisir l'importance du travail politique fait à Fabbrico dans le parcours artistique de Volonté et d'en reconstituer les passages.

de Volonté connaît un tournant décisif vers l'agit-prop. Le travail avec les hommes et les femmes du village permet d'approfondir cette abolition de la barrière entre acteurs et spectateurs qu'expérimente déjà le théâtre d'avant-garde. Selon Volonté, une telle innovation formelle n'est pourtant « pas suffisante pour l'élimination de la division intellectualiste et bourgeoise entre *producteur de culture* (l'acteur) et consommateur (le public et la classe ouvrière tout particulièrement)[11] ». La classe ouvrière est ainsi appelée à créer une culture autonome affranchie du contrôle de la classe dominante et de ses codes artistiques. Par conséquent, l'acteur – de même que l'intellectuel – ne doit pas s'ériger comme intermédiaire entre le prolétariat et *la* culture, mais devenir « un technicien qui remet dans les mains de la classe ouvrière les instruments qu'il maîtrise, en vérifie les instances et crée, avec elle, une nouvelle contre-culture [12] ».

Pour organiser un tel travail politique et culturel, il faut donc en passer par une réappropriation du temps libre de la part des travailleurs. Lorsque Volonté – c'est la deuxième rencontre déterminante – rejoint à Rome la troupe d'acteurs du Teatro di Strada, il approfondit le parcours commencé à Fabbrico. Peu d'informations existent au sujet de la fondation du groupe et de ses activités avant la rencontre avec Volonté. Mirko Capozzoli rapporte, à la suite d'un entretien avec Norman Mozzaro, que son origine remonte à un épisode moscovite pendant la crise sino-soviétique, alors qu'un groupe de Chinois manifeste devant le mausolée de de Lénine :

> Parmi les inspirateurs figurait l'acteur Norman Mozzato, qui revenait de Moscou où il avait fait ses études à l'école de cinéma. Là-bas, il avait été témoin d'une situation très curieuse : au moment de la crise avec l'Union soviétique, quelques Chinois avaient manifesté près du mausolée de Lénine et avaient été matraqués et dispersés par la police. Le lendemain, ils s'étaient présentés tout bandés et, après quelques instants, avaient commencé à enlever leurs bandages pour démontrer leur obstination. Toutes les personnes qui faisaient la queue pour le Mausolée se sont arrêtées pour regarder, essayant de comprendre ce qui se passait[13].

11. « Il "controteatro" di Volonté: intervista con l'attore », *Paese Sera*, 11 février 1969. Ce passage de l'entretien est reporté par Antonio Morgese dans « Il cammino difficile del nuovo teatro », *Quaderni del CUT/Bari*, 14, 1975, p. 106.
12. *Ibid.*
13. Mirko Capozzoli, *Gian Maria Volonté*, *op. cit.*, p. 222-223.

En raison de son caractère impromptu et « théâtral », mais également au vu de la réaction du public devant la « mise en scène » des bandages, la manifestation chinoise se transforme en action d'agit-prop, dont l'effet se propage – certes involontairement – de Moscou jusqu'au centre de Rome. À son retour en Italie, Mozzato raconte ce qu'il a vu à ses camarades de la section du PCI du quartier romain Trevi-Campo Marzio :

> Frappé par cet épisode, un groupe de jeunes, parmi lesquels Lorenzo Magnolia, Ernesto Bassignano, Roberto Bonanni, Giancarlo Cassani et Titta Valnegri, décide de mettre en scène une série d'actions dans les rues qui s'inspirent de l'actualité pour construire des moments d'échange avec le public, sans véritable scénario mais à partir de canevas[14].

À la suite de l'adhésion de Volonté, le Teatro di Strada se donne un nom plus immédiatement militant (qui restera toutefois peu utilisé) et devient le Teatro di provocazione politica (Théâtre de provocation politique), dont les méthodes d'action et les objectifs sont présentés dans un manifeste diffusé sous forme de tract. Le texte, intitulé « Manifesto del Comitato Cultura Alternativa », incite les masses prolétaires à utiliser leur temps libre pour construire une culture émancipée et inventer de nouveaux moyens d'expression et de diffusion :

> Le théâtre, les journaux bourgeois, la radio, la télévision, le cinéma, la publicité, sont aujourd'hui des instruments du pouvoir / Pouvoir ça veut dire patrons / Le temps libre est utilisé par les patrons pour réprimer / Nous ne voulons pas être l'instrument de cette répression / Utilisons le temps libre contre les patrons : assemblées, discussions politiques, manifestes de la classe ouvrière, actualités cinématographiques libres, journaux radiophoniques libres, quotidiens libres, théâtre de rue / Que la classe ouvrière, les paysans, les étudiants s'organisent contre le pouvoir de la classe bourgeoise[15] !

Les actions théâtrales, en particulier, ont pour vocation de devenir des assemblées au cours desquelles les spectateurs s'approprient les problèmes sociaux qui constituent le moteur du spectacle. L'action est

14. *Ibid.*

15. Extrait du tract du Comitato Cultura Alternativa. La citation est reproduite dans Antonio Morgese, « Il cammino difficile del nuovo teatro », *in* Edoardo Fadini & Carlo Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960-1976*, Turin, Cooperativa Editoriale Studio forma, 1976, p. 105.

donc l'occasion de rendre visibles les difficultés que les spectateurs vivent au quotidien ou de soulever des questions politiques plus générales. Selon les mots de Volonté lui-même, il ne s'agit pas de théâtre à proprement parler, mais d'un « moment politique qui utilise les moyens du théâtre pour s'insérer dans une situation politique et dans les contradictions qui peuvent mener à un moment de lutte[16] ». Par ailleurs, la militance des membres du groupe à l'intérieur des organisations du PCI nécessite de concilier ces formes d'*agitation* – c'est-à-dire les moments où les acteurs envahissent à l'improviste l'espace public – avec un travail de *propagande* qui correspond à la ligne politique du parti, que ce soit à l'échelle de la politique locale ou internationale. Cet équilibre est recherché d'action en action, en fonction du sujet et des circonstances dans lesquelles le groupe se trouve à opérer. Comme le rappellera Volonté en 1972 :

> Ici, à Rome, nous avons fait une trentaine d'actions de théâtre de rue, très différentes les unes des autres, parfois en utilisant des masques, d'autres fois en utilisant le registre du naturalisme, en nous fondant dans la population et en nous faisant passer pour différents personnages, selon les circonstances, selon les besoins[17].

Prenons deux exemples d'actions : l'un concerne un sujet politique international, l'autre un cas particulier de spéculation immobilière dans un quartier populaire de Rome. L'action portant sur la politique internationale, l'une des premières du Teatro di Strada, est réalisée quelques jours après la fin des Jeux olympiques de Mexico d'octobre 1968. L'actrice Vanda Monaco en fait un compte-rendu dans un article sur le théâtre politique paru en 1970 :

> Voici les personnages : un homme sandwich qui porte des affiches publicitaires des jeux olympiques mexicains, sa femme habillée en noir et avec un air exténué, un bourgeois progressiste, un fasciste, un communiste. Le fasciste porte une chemise noire sous le costard. À la fin de la représentation, il enlève sa veste et montre sa chemise sur la-

16. Gian Maria Volonté (propos recueillis par Marlisa Trombetta), « Gian Maria Volonté: riprendo a lottare a fianco degli sfruttati », art. cit.

17. Gian Maria Volonté, « Esperienze di "Teatro di Strada" », Catalogue de l'exposition *Tra rivolta e rivoluzione* : *immagine e progetto* organisée par l'Ente bolognese manifestazioni artistiche au Museo Civico de Bologne de novembre 1972 à janvier 1973, p. 469. À la fin du texte, il est précisé que la contribution de l'acteur au catalogue est « un extrait d'un échange entre Gian Maria Volonté et Deanna Farneti qui a eu lieu à Rome le 19 octobre 1972 ».

> quelle sont dessinés les symboles de l'impérialisme. Le fasciste commence à parler des jeux olympiques, l'homme-sandwich lui oppose des données précises sur la misère et le retard du peuple mexicain. Le bourgeois progressiste accueille positivement le discours du fasciste pour finalement s'en éloigner lorsqu'il dérive trop explicitement à droite. Enfin, le communiste intervient : il polémique contre le fasciste et démasque l'hypocrisie du bourgeois progressiste[18].

Dans le même texte, on apprend encore que l'action a eu lieu « dans une place du centre-ville, piazza San Silvestro, vers 19 h. », qu'« un petit groupe de personnes s'est approché pendant la représentation » mais que « tout le monde est parti une fois l'action née[19] ». Plusieurs facteurs peuvent expliquer cet insuccès : le lieu choisi (une place du centre-ville traversée davantage par des touristes en quête d'attractions que de militants potentiels), le thème traité (peut-être trop large et éloigné des préoccupations des Romains rentrant chez eux après une journée au travail) ou encore une méthode de préparation de l'action encore à affiner, notamment en ce qui concerne l'enquête de terrain à faire au préalable.

L'autre action a lieu, cette fois, dans le quartier populaire du Trastevere. Comparé à la précédente – finalement plus proche du *happening* que d'un travail politique à poursuivre par d'autres moyens –, ce nouveau projet de théâtre de rue est monté en coopération avec les habitants du quartier, victimes depuis quelque temps d'un programme de spéculation immobilière visant à les priver de leurs propriétés pour les inciter à devenir locataires dans des immeubles récemment bâtis. Le projet spéculatif s'articule sur une étonnante complicité entre des architectes, des constructeurs et un couvent de bonnes sœurs : le rôle de ces dernières est de convaincre les habitants de vendre leurs appartements à la société immobilière, pour pouvoir les restaurer et les revendre à des acheteurs mieux pourvus ou à de nouveaux investisseurs. Le coût social de l'opération est le déracinement des familles du Trastevere y vivant depuis des générations, la transformation d'un quartier populaire en zone de tourisme et d'investissements financiers. Comme le rappelle Volonté, le spectacle s'appuie sur les éléments de l'enquête de

18. Vanda Monaco, « De profundis per il teatro politico », in W. Benjamin, C. Cases, G. Tumminello, F. Masini, M. Freschi, G. G. Gerevini & V. Monaco, *Storia e scienza della letteratura*, Cremone, Libreria del Convegno, 1970, p. 177-178.
19. *Ibid.*

terrain, dont l'efficacité doit beaucoup à l'entraide entre le groupe d'acteurs et les habitants du quartier :

> Nous avons donc mis en place un spectacle tout d'abord en construisant quatre masques énormes proposés par des acteurs : celui de l'architecte, de l'acheteur, de la nonne, ainsi que celui du sous-prolétaire romain expulsé de son domicile. On a fait le spectacle dans les rues du quartier, très vivant et mouvementé, qui voulait rappeler la Commedia dell'arte. Le spectacle a donné lieu à une assemblée avec les habitants du quartier sur la place Santa Maria et à un comité qui depuis lutte contre la spéculation immobilière[20].

La méthode appliquée en préparation de cette action devient le modèle pour un théâtre d'agit-prop dont la condition nécessaire est l'immersion du groupe dans le contexte social dont on cherche à comprendre les difficultés, pour ensuite montrer celles-ci grâce à la mise en scène et les affronter dans un travail politique ultérieur. Dans un tract diffusé par le collectif en 1969, on peut suivre étape par étape l'organisation des actions, de l'arrivée sur le lieu jusqu'à la création de comités d'agitation et de propagande :

> 1) Arrivée dans le lieu de l'action. Étude du milieu. Recherche de données. Analyse. Tournages. Entretiens. Travail à accomplir pendant la matinée et l'après-midi sur la situation sociale et économique du lieu.
>
> 2) En fin d'après-midi : action de provocation politique sur thème fixe « L'OTAN ». Le lieu doit être définit à chaque fois devant une usine, une école, une coopérative, un café, une place, etc.
>
> 3) Tractage du manifeste-programme du Comité Culture Alternative. En même temps dans les rues du village sera diffusé le « journal radiophonique libre », afin d'annoncer l'action du soir qui aura lieu à l'intérieur du cercle.
>
> 4) Distribution du matériel nécessaire aux différentes commissions de travail (opération à effectuer avec les gens du cercle). Installation du matériel à l'intérieur du cercle (tables de travail, panneaux, lampes…). Organisation des participants en quatre comités de travail :
>
> Comité Cinématographique (il développera plusieurs thèmes politiques, parmi lesquels la démystification des images (officielles) et encouragera la réalisation d'actualités cinématographiques libres comme moyens pour la lutte des classes) ; Comité Affiches ; Comité d'Information ; Comité de Production et Diffusion.

20. Gian Maria Volonté, « Esperienze di "Teatro di Strada" », *op. cit.*, p. 470.



Fig 2. Une action du Teatro di Strada en soutien à une manifestation pour le logement à Rome. Image issue du catalogue de l'exposition *Tra rivolta e rivoluzione : immagine e progetto*, Bologne, 1972.

> 5) Pendant la deuxième journée, matin et après-midi, actions de provocation politique dans les rues du village, ayant comme objet les thèmes qui auront émergé pendant l'action du jour précèdent.
>
> 6) Le soir, dans le cercle, un moment conclusif du travail des diverses commissions. Ensuite, assemblée d'ouvriers, étudiants et paysans. Pendant l'assemblée on débattra des problèmes que le Comité Culture Alternative aura soulevés pendant les deux jours de travail ; on soulignera ainsi la nécessité de la classe ouvrière d'autogérer sa propre culture[21].

Du théâtre au cinéma *di strada*

Au quatrième point du programme du manifeste, on peut constater le rôle d'importance que revêt le cinéma : la formation d'un « comité cinématographique » ayant pour objectif de « démystifier » les images télévisuelles et produire du matériel de contre-information, doit per-

21. Le texte du tract est cité dans Antonio Morgese, « Il cammino difficile del nuovo teatro », *op. cit.*, p. 106-107.

mettre d'amplifier les effets de l'action qui vient d'avoir lieu et de provoquer de nouvelles actions à d'autres endroits. Pour Volonté, entre 1969 et le début de la décennie suivante, théâtre et cinéma militants, loin d'être deux voies parallèles, ne cessent de se croiser. Tandis qu'à l'intérieur de l'industrie – qui produit de plus en plus de films « politiques » – il s'associe aux plus importantes productions du cinéma « engagé » italien[22], il participe à de nombreux projets de cinéma collectif dans le milieu militant.

En 1969, il incarne pendant l'été le rôle d'un officier nordiste dans le film collectif *Vent d'Est*, tourné dans la campagne près de Rome. Ce « western gauchiste », voulu par Daniel Cohn-Bendit et autour duquel se réunissent Jean-Luc Godard, Marco Ferreri (en qualité de coproducteur), le cinéaste et metteur en scène Marc'O, ou encore Glauber Rocha (en tant qu'acteur), devient le terrain de conflit entre groupes politiques[23] dont Godard ne peut que constater l'incompatibilité, ce qui le mène à invoquer la venue à Rome de son ami Jean-Pierre Gorin pour imposer une discipline maoïste sur le tournage[24]. À la suite de ce *putsch*, Marc'O et une partie de l'équipe abandonnent le tournage pour rejoindre Fabbrico, où ils réalisent un film « anti-*Vent d'Est* » intitulé *De l'impossibilité de jouer* Électre *aujourd'hui*[25]. Volonté est quant à lui obligé d'honorer le contrat qu'il a signé pour le film, c'est pourquoi il conserve – à contrecœur – son costume de général nordiste jusqu'à la fin du tournage. Le cinéma militant d'avant-garde tel qu'il est conçu par

22. Outre les films déjà cités, nous rappelons notamment : *Les Hommes contre* (*Uomini contro*, Francesco Rosi, France – Yougoslavie, 1970), *L'Affaire Mattei* (*Il caso Mattei*, Francesco Rosi, Italie, 1972), *Sbatti il mostro in prima pagina* (*Viol en première page*, Marco Bellocchio, Italie, 1972), ainsi que ses rôles dans les films des cinéastes français Jean-Pierre Melville (*Le Cercle rouge*, France – Italie, 1970) et Yves Boisset (*L'Attentat*, France – Italie – Allemagne de l'Ouest, 1972).

23. L'équipe se compose de communistes italiens proches de Volonté et Ferreri, d'anarchistes allemands arrivés à Rome avec Daniel Cohn-Bendit et des maoïstes français réunis autour de Godard.

24. Le *putsch* de la composante maoïste marque la naissance officielle du « groupe » Dziga Vertov. Pour approfondir : David Faroult, *Godard, inventions d'un cinéma politique*, Paris, Les prairies ordinaires, 2018, p. 239-273.

25. *L'Impossibilità di recitare* Elettra *oggi*, collectif, Italie, 1969. Le film est réalisé par un groupe d'artistes internationaux formé par Marc'O, la photographe Dominique Issermann, l'artiste islandaise Róska Oskardottir et l'acteur Manrico Pavolettoni, avec les ouvriers de Fabbrico.

Gorin et Godard ne convient en effet guère à un acteur fondant son propre travail – au cinéma comme au théâtre – sur la disparition de l'intellectuel-artiste comme « intermédiaire » entre la culture et les masses prolétaires : Volonté encourage au contraire la participation directe du prolétariat au processus de création artistique en vue de son émancipation.

Ainsi, les autres projets cinématographiques après *Vent d'Est* sont à lire dans la continuité du travail entamé avec le Teatro di Strada. Toujours en 1969, il prête sa voix pour le commentaire du film *Apollon*[26], réalisé par Ugo Gregoretti avec les ouvriers d'une typographie romaine qui mettent en scène leur longue grève et les mois d'occupation de l'usine en opposition à la fermeture annoncée par la direction. Ce film, également connu sous le nom de *Cinegiornale Libero n° 2 di Roma*, fait partie de la série de *cinegiornali liberi* (actualités cinématographiques libres) lancée par Cesare Zavattini en 1968 et est produit et distribué par l'Unitelefilm, la maison de production du parti communiste italien. Bien que la participation de collectifs autonomes comme le Teatro di Strada à des projets financés par les structures du parti soit singulière dans le contexte des relations conflictuelles des partis communistes d'Europe de l'Ouest avec les mouvements issus de 68, elle ne doit pourtant pas surprendre. En effet, d'un côté le PCI n'adopte pas une position de fermeture vis-à-vis du mouvement étudiant, et de l'autre le parti n'exerce pas de manière systématique un contrôle sur les activités de ses différentes antennes culturelles (parmi lesquelles l'Unitelefilm, ainsi que les cercles de l'ARCI dont fait partie le cinéma de Fabbrico). Ainsi, jusqu'au milieu des années 1970, on assiste dans le cinéma militant italien à la formation d'un champ élargi permettant à de jeunes cinéastes désireux de renouveler le langage du cinéma de contre-information de s'appuyer sur les moyens et les structures du PCI.

C'est toujours dans le cadre d'une production Unitelefilm que Volonté et les acteurs du Teatro di Strada participent au film collectif *Documenti su Giuseppe Pinelli*. Le « Comitato cineasti contro la repressione », formé au lendemain de l'attentat terroriste à la Banque Nationale de l'Agriculture à Milan du 12 décembre 1969, est à l'origine de l'initiative.

26. *Apollon, una fabbrica occupata*, collectif, Italie, 1969.

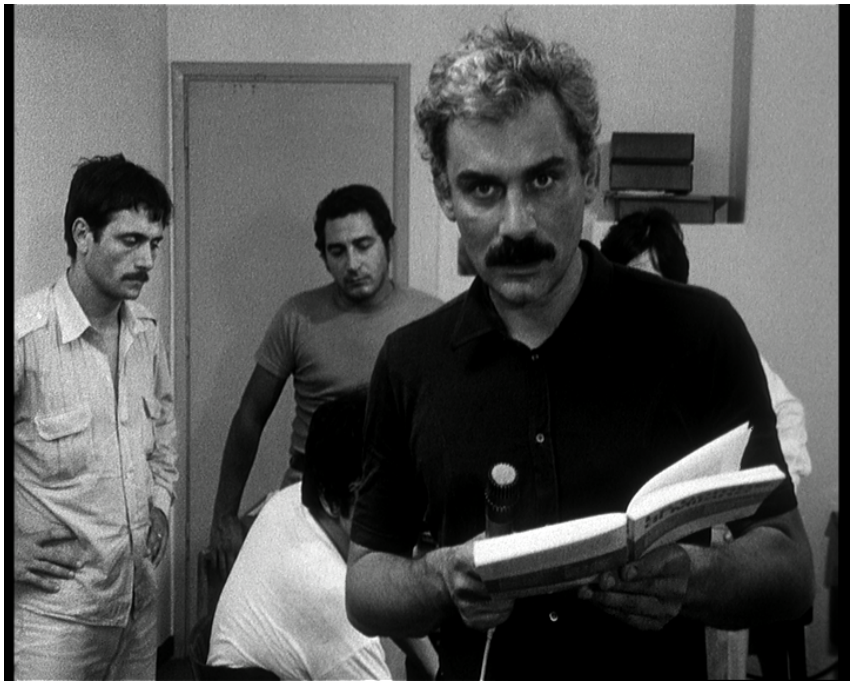

Fig. 3. *Tre ipotesi sulla morte di Pinelli* (Elio Petri), épisode du film collectif *Documenti su Giuseppe Pinelli* (Italie, 1970). Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD), Rome, Italie.

Dans l'épisode réalisé par Elio Petri[27], Volonté et la compagnie d'acteurs mettent en scène – avec beaucoup d'ironie – les différentes explications diffusées par la police concernant la mort du militant anarchiste Giuseppe Pinelli, précipité depuis l'une des fenêtres du commissariat où il était placé en garde à vue.

Dans ce film qui constitue l'une des rares traces du travail du Teatro di Strada, on retrouve les éléments énoncés dans le manifeste du Comitato Cultura Alternativa adaptés au cadre d'une action d'agit-prop cinématographique. Après le clap de début, Volonté lit un communiqué tandis que les autres acteurs prennent place sur scène derrière lui. Il explique le projet : un groupe de travailleurs du spectacle, formé d'acteurs, de réalisateurs et de techniciens, se propose de reconstituer

27. Le film se compose de deux épisodes : *Giuseppe Pinelli* réalisé par Nelo Risi et *Tre ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli* réalisé par Elio Petri.

les faits. Volonté présente alors le lieu, une pièce qui représente le bureau du commissaire Luigi Calabresi, « connu dans le milieu de la gauche milanaise comme le "commissaire CIA" » et qui, dans les trois versions « officielles » défendues par la police, était absent le jour de la mort de Pinelli. Volonté présente ensuite les quatre acteurs sur scène : trois interprètent des agents de police et un quatrième le militant anarchiste. À la manière d'un journaliste de télévision, le micro dans la main, il interroge les trois agents, qui donnent des éléments de contexte : ce jour-là, dans la pièce tout était calme et on faisait une pause pendant l'interrogatoire qui durait depuis trois jours et trois nuits. Toujours sur scène, Volonté indique la fenêtre par laquelle Pinelli se serait suicidé et reprend l'interrogatoire des agents de l'autre côté de la pièce. Distraits, ils ne regardent pas Pinelli, assis à un mètre de distance. L'acteur se lève et fixe la caméra, il retrace la première version de la police concernant sa mort, ou plutôt la met en scène : il s'étire, regarde la fenêtre et « rapide comme un chat », il saute sous le regard démuni des agents. Après cette première version, Volonté présente la deuxième et replace les acteurs sur scène : cette fois, Pinelli est dans le champ d'observation des agents, mais malgré leurs efforts successifs pour empêcher qu'il saute, il réussit néanmoins à se lancer dans la cour. Dans la troisième, très similaire à la précédente, l'un des agents ayant attrapé Pinelli par un pied alors qu'il était déjà sorti de la fenêtre, ne parvient à sauver que la chaussure. Enfin, les acteurs lisent les articles de presse et pointent les incohérences des versions qu'ils viennent de reconstituer. Ainsi qu'il est affiché dans le tract du Comitato Cultura Alternativa, l'une des tâches du travail audiovisuel est de démystifier les images « officielles » pour en proposer des nouvelles, fondées sur un travail d'étude du milieu, d'analyse et d'entretiens. On voit ainsi comment le travail du collectif dans sa première action cinématographique s'articule finalement selon des étapes similaires à celles de l'action théâtrale : d'abord l'étude du contexte et la recherche de documentation, ensuite l'action, pour enfin en diffuser le résultat – cette fois directement sous la forme d'un film – dans le but de provoquer des assemblées et de nouvelles actions.



Fig. 4. Gian Maria Volonté et des acteurs du Teatro di Strada mettent en scène les versions diffusées par la police du « suicide » du militant anarchiste Giuseppe Pinelli. Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD), Rome, Italie.

À la suite des trois reconstitutions officielles, le groupe propose une quatrième version, que le clap présente comme « version Frezzi », où le sort de Pinelli est comparé à celui d'un autre militant anarchiste, Romeo Frezzi, tué par la police pendant son interrogatoire en mai 1897. Les agents mettent en scène son passage à tabac, auquel participe le même Volonté. Une fois le décès constaté, ils le jettent par la fenêtre en criant à plusieurs reprises : « Il s'est suicidé ! » Volonté récupère son micro, regarde la caméra et, entouré par les trois agents, clôt le film par ces mots : « Pino Pinelli, le dernier d'une longue série d'anarchistes suicidés ».

Les incursions de type « agit-prop » de Volonté dans le cinéma se poursuivent dans les mois suivants avec *La Tenda in piazza*, réalisé à Rome à la fin de 1971, qui s'intéresse à la lutte menée par des travailleurs dans plusieurs usines locales menacés de licenciement. Après

plusieurs semaines passées en compagnie des ouvriers romains mobilisés, une manifestation a lieu le 22 décembre 1971 sur la place d'Espagne afin de collecter des fonds pour les familles en difficulté. Volonté a déjà filmé des images à l'intérieur des usines et interrogé les travailleurs sur leurs conditions de travail et leurs revendications politiques. Ce travail d'enquête filmée – entretiens, assemblées, moments de vie d'usine – est enrichi par les images prises lors de la manifestation du 22 décembre, que Volonté et un opérateur filment en 16 mm, d'abord sur une camionnette, puis au milieu de l'action. Alors que les ouvriers commencent à monter une tente au milieu de la place pour en signifier l'occupation symbolique, la police charge : la caméra, au milieu des affrontements, zigzague entre les coups de matraque, les blessés et les fonctionnaires de police. La distance entre la caméra et l'action diminue… au point que Volonté se fait arrêter. Conduit au commissariat, il passe deux heures en garde à vue. Les dernières images, sans doute filmées par l'opérateur qui a échappé à l'arrestation, nous montrent la détermination des ouvriers : après la charge, la tente est enfin montée tandis que plusieurs voix entonnent *L'Internationale* en signe de victoire.

Quelques mois après, Volonté participe en qualité de monteur au film collectif *Reggio Calabria*, un documentaire visant à recomposer le déroulement de l'insurrection populaire qui s'est produite entre juillet 1970 et février 1971, après la décision de l'État italien de choisir Catanzaro et non pas Reggio de Calabre comme capitale de la région. L'actrice Armenia Balducci, compagne de Volonté depuis 1969, est la responsable du projet collectif. Le point d'intérêt majeur du film réside dans son éloignement par rapport aux positions du PCI par rapport à la révolte calabraise. En effet, dès les premiers jours d'insurrection, le PCI avait pris ses distances vis-à-vis des revendications de la population calabraise, sans saisir que la question de la capitale régionale n'était que le déclencheur d'une colère populaire latente suscitée par les problèmes sociaux (misère, chômage, émigration) touchant la ville et plus généralement les régions du sud du pays.

L'agitation *et* la propagande

La Tenda in piazza marque la fin du Teatro di Strada, qui commence son processus d'auto-dissolution peu après le retour de Volonté de Reggio de Calabre. Au début de la nouvelle décennie, l'équilibre entre autonomie et adhésion à la politique officielle du PCI, caractérisant les

premières années d'activité du groupe, n'est plus compatible avec la nouvelle ligne empruntée par les dirigeants communistes. Après avoir fait preuve d'ouverture à l'égard du renouvellement promu par le mouvement de 1968, le PCI entreprend un processus d'institutionnalisation qui conduira à une prise de distance toujours plus nette envers les collectifs et tendances « gauchistes ». Dans cette configuration, les structures culturelles du parti telles que le Teatro di Strada (ou l'Unitelefilm dans le domaine cinématographique) finissent par perdre progressivement l'autonomie formelle et politique dont ils avaient bénéficié autour de 1968. Comme le souligne Mirko Capozzoli, l'ingérence du PCI dans les actions organisées par le groupe se fait toujours plus pressante et il est désormais demandé aux acteurs de contribuer aux campagnes électorales :

> Mai 68 n'était désormais plus qu'un souvenir, la phase libertaire était terminée, au point que l'année précédente [1971] le groupe d'acteurs dirigé par Gian Maria travaillait pour la campagne électorale du parti en participant aux réunions publiques des candidats et en diffusant du matériel de propagande[28].

La dernière action du groupe a lieu en 1972. À Rome, sur la place Campo de' Fiori, à deux pas de l'une des plus importantes sections du parti, le groupe organise une provocation visant à alerter les militants communistes à propos du risque d'une dépolitisation progressive de la vie culturelle du PCI. Volonté et l'un des acteurs du Teatro di Strada, Lorenzo Magnolia, entrent en scène avec des ballons roses et s'assoient à table. Leur objectif est d'attirer l'attention du public sur la transformation de la Festa de l'Unità, la traditionnelle fête populaire du PCI et de son quotidien *L'Unità*, qui perd d'année en année sa portée politique au profit d'activités ludiques et consuméristes. Lors d'un entretien en 2018, Giancarlo Cassani, l'un des membres du groupe présents au moment de l'action, raconte à Capozzoli :

> On leur a apporté une assiette de pâtes et de saucisses et ils ont commencé à manger en silence. Les gens s'énervaient, et j'ai dû intervenir pour calmer les esprits. J'ai expliqué qu'il s'agissait d'une action de provocation politique, et un débat s'est engagé sur le risque que couraient les fêtes de l'Unità.[29]

---

28. Mirko Capozzoli, *Gian Maria Volonté*, *op. cit.*, p. 267-268.
29. *Ibid.*, p. 268.

Dans cette intervention qui est son chant du cygne, on peut dire que le Teatro di Strada divise, au sein de l'agit-prop, l'agitation de la propagande. À y regarder de plus près, Volonté et ses acteurs semblent même opposer la première à la deuxième, dans une dernière réaction à la direction prise par le PCI, qui privilégie désormais une propagande sans agitation. L'union entre les deux, c'est-à-dire la possibilité, dans la sphère culturelle, d'associer une certaine liberté formelle à la recherche du consensus (qui avait été l'une des spécificités du parti communiste italien à l'échelle européenne dans les années 1960), est abandonnée au profit d'un travail culturel plus didactique et directement lié à l'activité électorale. Au cours des années 1970, alors que le parti entreprend un processus de rapprochement avec la Démocratie chrétienne, dans l'objectif de participer au gouvernement unitaire et de protéger ainsi l'Italie d'un possible coup d'État, Volonté continue à incarner une conscience politique critique et à maintenir le lien – humain et politique – entre les militants du PCI et cette partie de la jeunesse communiste qui désormais se retrouve dans les groupes de la gauche extra-parlementaire.

Institut ACTE
Université Paris 1 Sorbonne