



Le Journal napolitain de Francesco Rosi

Jean A. Gili

A PRÈS tous les films liés à Naples, véritable matrice culturelle du cinéaste – *Le Défi*, *Main basse sur la ville*, *Lucky Luciano*, *Cadavres exquis*, *Trois frères* –, il était naturel que la ville devienne le sujet exclusif d'un face-à-face en forme de bilan – occasion de solder des comptes demeurés en suspens. La possibilité en est fournie par une enquête tournée pour la télévision en 1992. Ce sera ce *Diario napoletano*, un film fait aussi pour rester actif et ne pas sombrer dans la dépression devant l'impossibilité de mener à terme la production de *La Trêve* d'après Primo Levi que Rosi réussit finalement à tourner cinq ans plus tard.

Un carton à l'ouverture du *Diario* précise :

« Francesco Rosi remercie Rod Steiger, Guido Alberti, Lino Ventura, Alain Cuny, Vincent Gardenia, Charles Cioffi, Edmond O'Brien, Gian Maria Volonté, Silverio Blasi, entraînés sans qu'ils le sachent dans ce retour à Naples »

Le film s'ouvre par les mêmes plans d'hélicoptère que *Main basse sur la ville* avec l'image des nouveaux quartiers édifiés à la périphérie de Naples, notamment à Scampia, ceux-là mêmes qui serviront de cadre à *Gomorra* de Matteo Garrone en 2008, avec les bâtiments en forme de voiles. Vues du ciel, défilent d'immenses constructions étirées sur des kilomètres pour des cités-dortoirs qui vivent du va-et-vient entre le centre toujours plus congestionné et des lambeaux de ville sans âme éparpillés au pied du Vésuve. Le film de 1963 se terminait sur un constat d'impuissance avec le triomphe des politiciens véreux et des entrepreneurs corrompus. Rosi avait envie de voir ce que sa ville était devenue avec le passage des années afin de vérifier le degré de pertinence de ses analyses du début des années 1960 : « Trente ans après la sortie de *Le mani sulla città*, je suis retourné à Naples. Un débat sur le film à la faculté d'architecture m'a donné l'occasion de revisiter ma ville défigurée par la spéculation immobilière, mise à mal par la pègre qui s'était infiltrée dans tous les pouvoirs politiques et administratifs, parcourue par des fleuves de drogue et d'argent sale. *Diario napoletano* est constitué d'images, de faits divers, d'actualités, de



souvenirs, de rencontres, de réflexions et d'espoirs. Si *Le mani sulla città* commençait par l'écroulement d'un immeuble, *Diario napoletano* se conclut par la reconstitution de cet écroulement, un rêve d'espoir et une invitation à ne pas déposer les armes et à se battre. « Si l'Italie se rend à Naples, elle se rend partout », disais-je dans le film. En regardant en arrière, l'espoir réside concrètement dans le fait que les Napolitains ont redécouvert l'orgueil d'être napolitains¹. »

Journal napolitain – on pourrait même traduire le titre par le plus suggestif « Journal intime napolitain » – est, sous les dehors d'une enquête, d'un reportage destiné à la télévision, une des œuvres les plus personnelles de Rosi, une œuvre écrite avec l'aide de son complice Raffaele La Capria, l'écrivain qui l'avait notamment aidé à cerner les « blessures à mort » provoquées par la ville. D'abord, le cinéaste se met directement en scène dans son parcours à travers Naples. Débarquant à la gare en provenance de Rome où il a déjà eu l'occasion dans le train, lors d'une conversation avec un Turinois lecteur de *La Stampa*, de mesurer les préjugés qui pèsent sur la ville, il est tout de suite englouti dans le chaos automobile qui caractérise l'agglomération. L'esplanade devant la gare n'est qu'un océan de voitures klaxonnant à tout va. Avec son équipe de tournage, il finit par devoir aller à pied tant la circulation est bloquée. Bagages à la main – le toujours élégant cinéaste se déplace avec une valise Louis Vuitton –, l'équipe se faufile à travers les voitures pour rejoindre l'université, heureusement toute proche.

Rosi est venu à Naples pour participer à un débat organisé à la faculté d'architecture après la projection dans un amphithéâtre de *Main basse sur la ville*. Le débat s'engage. Parmi les étudiants, Mario Martone et Roberto De Francesco échangent quelques mots. Là, il retrouve son vieux complice, le conseiller municipal communiste Carlo Fermariello : sur l'écran défilent des images du film de 1963 qui montrent les débats passionnés des hommes politiques et le vibrant réquisitoire de l'homme de conviction. Pour les deux amis, c'est l'occasion de jouer non aux anciens combattants mais aux citoyens dont l'âge n'a pas entamé la volonté de se battre. Dans une ville où la spéculation immobilière poursuit ses ravages – on construit même dans le vide –, une urgence plus grave encore se fait jour : la drogue. Pour débattre de ces plaies, quatorze intervenants – universitaires, architectes et urbanistes – se succèdent et détaillent les divers aspects du phénomène. Parmi eux, intervient Massimo Rosi, un architecte, frère de Francesco, demeuré à Naples pour y enseigner. En conclusion, l'éminent architecte Bruno Zevi, spécialiste de Frank Lloyd Wright et de l'architecture moderne, essaye de dégager des perspectives pour une restructuration de Naples, une ville qui étouffe sous le poids d'une population qui en fait un des lieux les plus densément occupés d'Europe. Pour Zevi, il faut combattre la symétrie d'une ville artificielle, combattre le découpage en échiquier, inventer une ville nouvelle « qui aura un grand avenir ».

Une séquence emblématique placée en ouverture du film montre que les *dealers* arrêtés à Scampia sont des garçons que leur âge met à l'abri de l'emprisonnement, des adolescents, presque des enfants, qui, au lieu de fréquenter l'école



– « commençons par appliquer l'obligation légale d'aller en classe jusqu'à 18 ans », commente Rosi – revendent la drogue et gagnent un argent vital pour les familles miséreuses auxquelles ils appartiennent. Ainsi, le travail des enfants, pourtant interdit par la loi, réapparaît sous des formes pernicieuses avec ces jeunes voyous, victimes innocentes d'un système qui ne recule devant aucune monstruosité, allant jusqu'à transformer ces enfants en *baby killers*.

L'enquête conduite par Rosi est totalement libre de ton, elle rapproche parfois la situation de Naples de celle de Palerme où, quelques jours plus tôt, le 23 mai 1992, a été assassiné le juge Giovanni Falcone. Elle juxtapose, dans une association d'idées qui naissent au cours des déambulations : souvenirs d'enfance, mise en scène de lieux magiques, extraits des anciens films (*Main basse sur la ville*, *Cadavres exquis*, *Lucky Luciano*), photos d'enfants au travail (images incisives signées Mimmo Jodice), documents de la télévision où l'on voit les assassinats en pleine rue de la Camorra, entretiens avec des personnalités qui disent les maux de la ville, escapades sur les pentes du Vésuve qui menace la ville, même s'il est endormi, et dans les ruines de Pompéi dont la destruction est évoquée par une séquence empruntée à *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926) de Carmine Gallone et Amleto Palermi. Rosi s'attarde sur les peintures qui montrent des visages de femmes aux traits raffinés dans une société qui semble heureuse, l'inverse des angoisses d'aujourd'hui. Il montre les corps figés saisis par les cendres du volcan : l'éruption a détruit une cité prospère. Ailleurs, il évoque aussi le tremblement de terre de novembre 1980 en Irpinia, non loin de Naples, qui fit des milliers de morts et de sans-abri et dont les aides de l'État finirent davantage dans les poches des mafieux que dans les caisses des entreprises chargées de la reconstruction, reconstruction encore en œuvre au moment de la réalisation de *Diario napoletano*, soit plus de dix ans plus tard !

« Je suis retourné à Naples »





Rosi revient dans une cohue familière – « À Naples, dans ce bordel, je me sens vraiment bien » –, le cinéaste insiste sur la nécessité de réduire la concentration de la ville, dont les gratte-ciels construits près de la gare ne sont qu'une solution imparfaite : le 30 juillet 1990, le palais de justice à peine inauguré est incendié par la Camorra. Rosi s'enfonce dans le centre historique, il parcourt le *decumanus* qui divise la ville en deux et dans les *vicoli* adjacents au milieu des étals et des scooters pétaradants. Rosi s'attarde aussi sur des lieux de mémoire plus proches de lui, des villas souvent délabrées dont les fondations plongent dans la mer à Torre del Greco, là où, jeune, il allait se baigner. Il souligne sa fascination pour les monuments civils (le Castel dell'Ovo et le Maschio Angioino) et les constructions religieuses (la splendeur baroque de l'église de San Gregorio Armeno, le cloître de Santa Chiara dont les colonnes sont couvertes de carreaux de faïence multicolores, l'austère façade fortifiée de San Domenico Maggiore qui sert de décor à une cérémonie funéraire dans *Cadavres exquis*), traces d'une civilisation napolitaine à la splendeur intacte sur les fondations d'une ville qui remonte à l'Antiquité.

Dans la difficulté à réformer la cité, Rosi rappelle l'épisode sanglant de la révolution de 1799 qui vit la création, en janvier, de la République parthénopéenne sous l'impulsion de Bonaparte. L'existence éphémère d'un régime qui ne dura que six mois vit la fine fleur de l'aristocratie et de la bourgeoisie ayant pris le parti de la République périr pendue ou décapitée sur ordre du roi Ferdinand IV de Bourbon, souverain dont le pouvoir, un moment menacé, avait été restauré par les Anglais de l'amiral Nelson. Rosi évoque les figures de Luisa Sanfelice (qui donne son nom à un roman d'Alexandre Dumas et dont les frères Taviani tirèrent un téléfilm en 2003), du prince Gennaro Serra, dont le roi refusa la grâce, de Mario Pagano, de Domenico Cirillo, d'Ettore Carafa, d'Eleonora Pimentel Fonseca, aristocrate d'origine portugaise, poétesse et rédactrice en chef du *Moniteur napolitain*, le journal du gouvernement républicain. Cette figure héroïque a été portée à l'écran en 2004 par Antonietta De Lillo dans *Il resto di niente*.

Roberto de Francesco et Mario Martone dans *Diario napoletano*

Rosi se plonge même dans son enfance où, avec des amis, il allait voler des poulpes dans les casiers posés par des pêcheurs. Cette séquence évoque les bombardements américains de 1943 qui détruisirent une partie de la ville – les enfants se réfugiaient dans une grotte marine –, avant que ces mêmes Américains n'occupent la cité en septembre et en relancent les trafics, le marché noir et la prostitution, en remettant en place les chefs mafieux pourtant clairement identifiés comme tels : une armée trop riche face à une population trop pauvre, source de toutes les dérives crapuleuses. Dans *Lucky Luciano*, la séquence du bal avec l'orchestre de jazz et les jeunes femmes qui se gavent de chocolat aux bras des GI est de ce point de vue magistral. Rosi fait revivre ce moment singulier de la vie napolitaine avant que les Américains ne quittent la ville pour gagner Rome en juin 1944.

Rosi est amoureux de sa ville, de sa lumière, de ses gens qui, dans un gag, le prennent pour De Sica qui a réalisé *L'Or de Naples*. Il rencontre ses vieux amis qui chantent les louanges de San Gennaro ou les mérites des penseurs éclairés – toujours le conflit entre la superstition et l'intelligence, entre la passion et la raison. Au finale, le constat n'est guère réjouissant – la Camorra a même incendié le nouveau palais de justice avant qu'il soit inauguré, les politiciens véreux et les mafieux ont détourné l'argent destiné à reconstruire une région durement touchée par le tremblement de terre de 1980 –, mais en revenant à Rome, Rosi semble apaisé : l'immeuble de *Main basse sur la ville* qui se reconstruit sous nos yeux est comme une invitation à imaginer une ville débarrassée de ses maux, non par enchantement mais par un travail opiniâtre de reconquête. Ce journal napolitain suggère que peut-être de nouveaux hommes sont nés et qu'ils vont réussir là où leurs aînés ont échoué.

Rosi et Naples, c'est une histoire sans fin qui vit même l'homme de cinéma se faire homme de théâtre dans les dernières années de sa vie pour mettre en scène les pièces d'Eduardo De Filippo, autre icône de la ville. En paraphrasant à peine, dans *Journal napolitain*, Nino Vingelli – un des protagonistes du *Défi* – déclare à la caméra : « Naples ne serait rien sans San Gennaro, mais San Gennaro ne serait rien sans Naples ! » De même, Rosi s'est nourri de Naples comme Naples a trouvé en lui le cinéaste capable de rendre compte de sa complexité, de sa splendeur et de sa pauvreté, de son instinct de mort et de sa formidable affirmation de vie : « Francesco Rosi ne serait rien sans Naples mais Naples ne serait rien sans Francesco Rosi ! » Comme le dit le cinéaste en conclusion pour se persuader de la justesse de son combat : « Si l'Italie cède à Naples, elle cédera partout. » ■

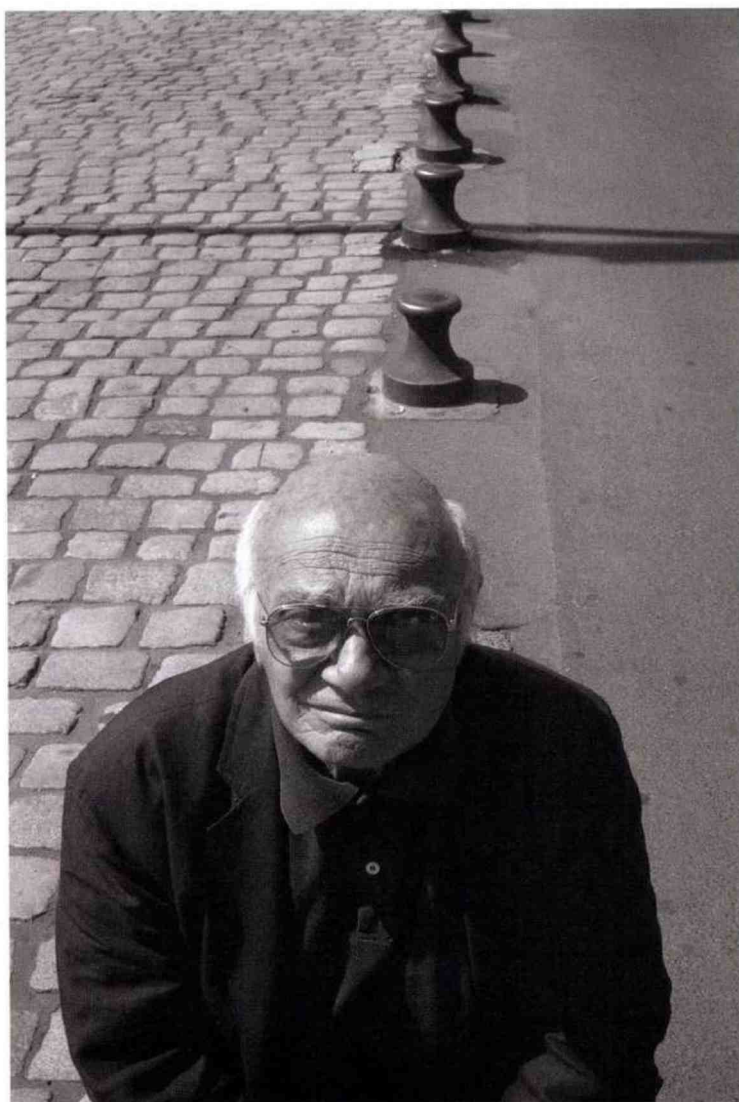
1. « Ma façon de faire du cinéma », dans *Francesco Rosi*, Jean A. Gili (dir.), *Études cinématographiques* n° 66, Paris, 2001.



* Cet entretien, traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Ciment, a paru dans l'anthologie *The Cineaste Interviews volume 2* rassemblée par Gary Crowdus et Dan Georgakas et publiée par Lake View Press. Il a été réalisé à New York, en 1983.

« Une seule vérité n'existe pas »*

Entretien avec
Francesco Rosi
par Gary Crowdus



Francesco Rosi à La Rochelle, en 2002.
Photo Régis d'Audeville¹

Gary Crowdus : **Vos films sont politiques, me semble-t-il, autant par la manière dont ils sont structurés que par leur sujet.**

Francesco Rosi : Oui, bon nombre de mes films – comme *Salvatore Giuliano*, *Main basse sur la ville*, *Lucky Luciano* et *L'Affaire Mattei* – sont construits comme des enquêtes sur le rapport entre les causes et les effets. Lorsque j'ai conçu cette méthode pour *Salvatore Giuliano*, cette recherche de la vérité est devenue la ligne narrative du film. Je voulais poser des questions au public, questions pour lesquelles je ne connaissais pas les réponses ou auxquelles je ne souhaitais pas répondre. Mes films ne sont pas des policiers ni des thrillers, ils ont au contraire pour but de provoquer, d'insinuer des doutes, pour remettre en questions les déclarations officielles et les certitudes des pouvoirs en place qui dissimulent des intérêts réels et la vérité. En tant que narrateur, conteur d'histoires, je communique mes impressions aux spectateurs, que je considère comme des compagnons de voyage dans mon enquête sur les sentiments et sur les faits qui ne peuvent pas toujours être acceptés pour ce qu'ils paraissent être. Ces faits, ces événements ont besoin d'être interprétés, et cette interprétation fait apparaître l'ambiguïté.

Dans quelques-uns des mystères italiens dont traitent mes films, il n'existe pas de vérité unique, si bien que je ne veux pas proposer de réponse simple. Les films s'intéressent à la recherche de la vérité et incitent à la réflexion. Pour être efficaces, les questions posées par le film doivent continuer à vivre chez le spectateur bien après la fin de la séance. Après mes premiers films, j'ai cessé de mettre le mot « Fin » en conclusion, parce que je pense que les films ne doivent pas se terminer, qu'ils doivent continuer à vivre en notre for intérieur – idéalement, il devrait en être ainsi pendant des années, de même que notre mémoire historique se développe en nous –, et les films sont notre documentation historique la plus vitale. Ce pouvoir de suggestion est ce qui définit la grandeur d'un film, et je pourrais même dire sa fonction.



Quelle sorte d'influence politique joue le cinéma par rapport à la télévision et à la presse, aujourd'hui en Italie ?

Certains films ont anticipé ce qui se passe actuellement en Italie. Mon film *Main basse sur la ville* en est un exemple, non pas à cause de quelques qualités ou talents prophétiques mais parce que les films sont un témoignage de la réalité dans laquelle nous vivons et du désir d'un réalisateur de comprendre, de sa capacité à savoir comment regarder. Parfois, un cinéaste peut voir des choses avant qu'elles ne deviennent claires pour les autres. Des choses sont là qui attendent d'être vues par des yeux qui savent regarder ou par la volonté politique de les montrer aux autres.

La fonction politique d'un film est de provoquer et, quelquefois, les films produisent des résultats. Je ne pense pas que les films peuvent changer la politique ou l'histoire, mais ils peuvent parfois influencer les événements. Par exemple, grâce aux projections en salle de *Salvatore Giuliano*, en 1962, deux hommes politiques italiens – Girolamo Li Causi, du parti communiste italien, et Simone Gatto, du parti socialiste italien – ont demandé la création de la première commission antimafia. Quelques mois après les premières projections du film, le Parlement a accepté la constitution d'une commission car, face à un film comme celui-là, qui documentait la coopération entre la Mafia, les institutions gouvernementales et les différentes forces de police en Italie, il n'était plus possible de cacher au public l'existence de telles activités.

Préférez-vous montrer vos films dans les salles ou seriez-vous plus intéressé par une programmation à la télévision pour atteindre un plus large public ?

Je préfère les salles, parce qu'un film est avant tout destiné au cinéma. La diffusion à la télévision peut atteindre un large public mais ce n'est pas la même chose. Les films montrés sur le petit écran ont tendance à être vus de manière distraite à cause de toutes les interruptions qui se passent chez soi – le téléphone qui sonne, la conversation avec les amis, le passage aux toilettes, peu importe – alors



que voir un film dans un cinéma exige la concentration. Le rituel de la salle fait partie du pouvoir mystérieux des films. Lorsque je vais au cinéma et que je m'assois dans l'obscurité, au milieu de centaines de personnes que je ne connais pas, je sens leurs réactions, et cela devient un événement social.

L'une des caractéristiques du néoréalisme classique qui continue à être présent dans votre travail est l'utilisation importante d'acteurs non professionnels. Pouvez-vous nous en donner les raisons ?

Eh bien, un film comme *Salvatore Giuliano* a presque entièrement été réalisé sans comédiens professionnels car je voulais le tourner, au sens fort du terme, comme un psychodrame. C'est-à-dire que je voulais tourner dans les lieux où

Giuliano a vécu, dans la ville d'où il était originaire, sous les yeux de sa mère et de sa famille, dans la cour où son corps a été trouvé et, par-dessus tout, avec la participation de tous ceux qui, dix ans plus tôt, avaient connu Salvatore Giuliano et avaient vécu avec lui.

Je voulais impliquer ces gens dans mon film car j'étais sûr que leur participation transmettrait des éléments de leur souffrance. Par exemple, dans la scène tournée à Montelepre, où les femmes

Comprendre, savoir comment regarder
(Rod Steiger dans *Main basse sur la ville*)

Il n'était plus possible de cacher au public
l'existence de telles activités
(*Salvatore Giuliano*)





sortent de leurs maisons pour se rendre sur la place du village afin de protester contre l'arrestation par l'armée de leurs maris et de leurs fils, ces femmes avaient été impliquées dans les événements. Je savais que les faire participer au film provoquerait une énorme réaction émotionnelle, un souvenir de ce qui leur était arrivé.

Il n'y avait aussi que deux ou trois acteurs professionnels dans *Main basse sur la ville* – Carlo Fermariello, qui jouait De Vita, le conseiller municipal de l'opposition, et qui est devenu l'acteur principal du film aux côtés de Rod Steiger, n'était pas un comédien professionnel. L'homme qui jouait le maire sortant était un Napolitain qui avait été vendeur de voitures à Detroit avant de revenir au pays. Et l'avocat qui faisait partie de la commission d'enquête était un vrai avocat napolitain. Je savais que leur participation, en raison de leur expérience et de leur sensibilité personnelles, apporterait beaucoup au film. Lorsque j'ai choisi Charles Siragusa pour jouer son propre rôle dans *Lucky Luciano*, j'étais conscient qu'en n'utilisant pas un comédien professionnel pour le rôle, je perdrais quelque chose en termes de capacité d'acteur, mais j'étais également certain que je bénéficierais de

l'implication de Siragusa dans les poursuites judiciaires contre Luciano.

On observe une vraie continuité dans votre collaboration de film en film avec des techniciens clés.

J'ai toujours préféré travailler avec les mêmes collaborateurs car nous nous connaissons bien et nous sommes habitués à nos méthodes de travail. Gianni Di Venanzo a été mon chef opérateur sur mes cinq premiers films, et après sa mort en 1966, tous mes autres films ont été réalisés avec Pasqualino De Santis. Mais même sur les films avec Di Venanzo, Pasqualino était cadreur sur trois d'entre eux, si bien que nous avions commencé à développer un rapport de travail intime. Pasqualino est un grand cadreur. Nous avons pu tourner des plans caméra à l'épaule pour *L'Affaire Mattei* et *Chronique d'une mort annoncée* qu'on ne pourrait plus refaire aujourd'hui. De Santis est un chef opérateur extrêmement sensible mais aussi quelqu'un qui aime toujours prendre des risques, choisir différentes options pour éclairer une scène. Il éclaire avec des moyens très minimalistes, avec assez peu de lumière artificielle. C'est aussi un grand connaisseur en matière de pellicules, et il est toujours prêt à essayer des choses nouvelles.

Qui prend les décisions sur la place de la caméra ou son mouvement ?

Ce sont des décisions qui relèvent du metteur en scène, puis avec le chef opérateur, ils les traduisent techniquement.

Faites-vous cela à l'avance ou sur le plateau ? Et utilisez-vous beaucoup le storyboard ?

La veille, je décide comment je vais tourner une scène. Le soir, avant de fermer le plateau pour la nuit, la dernière chose que je fais, c'est d'expliquer ce que je vais faire le lendemain. Je pense que ce genre de travail doit être préparé très à l'avance mais, de toute évidence, cela ne peut être une règle fixe et, souvent, je décide de la position de la caméra sur le plateau. Il y a beaucoup d'occasions où il vous faut tout changer à la dernière minute. Parfois, pour certaines séquences, je prépare un petit storyboard, comme dans *Cadavres exquis* ou *Chronique d'une mort annoncée*, mais je ne souscris pas au système américain qui consiste à préparer un storyboard pour la totalité du film avant le tournage. J'aime préparer le travail pour pouvoir expliquer à mon chef opérateur et à mon cadreur ce que je veux afin de m'assurer que tout sera réalisé le mieux possible d'un point de vue technique.

Comment travaillez-vous avec votre monteur ?

D'abord, je commence à monter le film seulement après la fin du tournage. Je m'assois à la Moviola avec le monteur, et nous travaillons ensemble car j'ai pensé au montage en tournant, si bien que j'ai le montage en tête. Néanmoins, tandis que je suis à la Moviola, je peux changer beaucoup de choses. Pour *L'Affaire Mattei*, par exemple, de nombreux changements ont été opérés ainsi. C'est quelque chose de normal à cause de tous les différents types de matériau que j'utilise dans ce film. Je ne me couvre pas souvent mais je tourne souvent avec deux caméras, non pas pour avoir plus de choix mais pour disposer de perspectives différentes d'une même scène.

Dans bon nombre de vos films, la Mafia est décrite comme un élément puissant de la société et à ce point installée, qu'elle est peut-être indéracinable.

La Mafia a un grand pouvoir mais elle n'est pas invincible. Cela a été prouvé en Italie ces dernières années. Par exemple, un maxi-procès, comme on l'a dit, a

Disposer de perspectives différentes d'une même scène (Gian Maria Volonté dans *L'Affaire Mattei*)



été initié par un groupe de magistrats de Palerme – dont Giovanni Falcone et Paolo Borsellino –, et il a montré que beaucoup de choses pouvaient être accomplies dans la guerre contre la Mafia. Ce procès a marqué un tournant et, récemment, l'État a frappé la Mafia très durement. Cela ne veut pas dire que, dans un court laps de temps, vous allez obtenir des résultats significatifs contre un phénomène aussi complexe que la Mafia, mais cela signifie un changement majeur dans l'opinion publique. Nous devons aussi reconnaître un changement fondamental dans la culture de la Mafia elle-même. La Mafia et la Camorra – la version napolitaine de la Mafia – ne sont pas seulement des sociétés criminelles, ce sont aussi des cultures, des mentalités. Lorsque j'ai réalisé *Salvatore Giuliano*, le mot « Mafia » n'était pas prononcé en Sicile. Mais, aujourd'hui, en Sicile, les jeunes organisent des protestations

contre la Mafia, et la société civile s'est fait très fortement l'écho de ces protestations. Les gens sont conscients des sacrifices consentis par de nombreux juges, policiers, journalistes, et même des hommes politiques, qui ont payé de leur vie cette lutte. Si bien qu'il y a une prise de conscience grandissante du public que nous devons et pouvons obtenir des résultats contre la Mafia.

Comment évaluez-vous la situation politique globale en Italie, aujourd'hui ?

Tout est en mouvement dans l'Italie actuelle. De la part de la société civile, il y a une énorme demande de changement, une très forte protestation contre un système de corruption politique et économique en lien avec le crime organisé. On ne peut pas vraiment dire quels efforts précis de nos jours arriveront à des conclusions, mais je pense, et beaucoup d'autres le pensent aussi, qu'il y a

une sorte de mouvement qui va conduire à un deuxième *risorgimento*, un second soulèvement comme le premier *risorgimento* qui a donné naissance à l'indépendance italienne au XIX^e siècle.

Quel parti politique va prendre la tête dans ce sens ? Cherchons-nous un autre Garibaldi ?

Non, il n'y a pas, pour le moment, de nouveau Garibaldi. Mais l'important, c'est qu'il y ait tout ce mouvement, une très forte exigence de changement et un rejet du système de corruption qui a sali, plus ou moins, chaque parti politique. ■

1. Le photographe Régis d'Audeville est l'auteur du très beau livre *Regards cinématographiques*, publié à compte d'auteur (<https://regisdaudeville.wixsite.com/daudeville>).

