



HAL
open science

Nanni Moretti entre autobiographie, réalité et fiction

Catherine Puliero

► **To cite this version:**

Catherine Puliero. Nanni Moretti entre autobiographie, réalité et fiction. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2020. Français. NNT : 2020PA030004 . tel-02894971

HAL Id: tel-02894971

<https://theses.hal.science/tel-02894971>

Submitted on 9 Jul 2020

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.

**UNIVERSITE SORBONNE PARIS CITE
UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3**

**ED 122 - Europe latine – Amérique latine
LECEMO (EA-3979)
CIRCE (EA-3979)**

Thèse de doctorat en études italiennes et romanes
Section CNU 14 Langues et littératures romanes

Catherine PULIERO

**NANNI MORETTI
ENTRE AUTOBIOGRAPHIE,
RÉALITÉ ET FICTION**

Tome I

Thèse dirigée par
Monsieur Pierre CIVIL

Soutenue le 1^{er} février 2020

Jury :

M. Pierre CIVIL, Professeur de langues et littératures romanes, Université Sorbonne Nouvelle

Mme. Silvia CONTARINI, professeure de littérature et civilisation de l'Italie contemporaine, Université Paris Nanterre

M. Christian DEL VENTO, Professeur de littérature et civilisation italiennes des siècles XVIIe-XXe, Université Sorbonne Nouvelle

M. Enzo NEPPI, Professeur de littérature italienne moderne, Université Grenoble Alpes

Résumé

Au moment où le cinéma italien semble peiner à se renouveler, Moretti fait son apparition en tant que réalisateur-acteur. Il impose au public son corps, son visage, son égocentrisme, une certaine image de soi teintée d'une pointe d'ironie. Depuis ses débuts, il se raconte ou raconte sa génération et les précédentes à travers les personnages qu'il interprète à l'écran. En regardant l'ensemble de ses réalisations, nous entrevoyons l'existence d'une interaction entre autobiographie, réalité et fiction. Cette thèse engage une étude chronologique et thématique de l'œuvre « morettienne » à partir de quatre lignes de forces. La première traite de l'autobiographie comme source d'inspiration. Elle questionne la manière dont le réalisateur construit ses films entre autobiographie et autoportrait. Elle révèle aussi comment il transforme ses expériences de vie, les objets ou les lieux en traces autobiographiques. La seconde démontre comment la représentation du réel est à la source même de ses créations grâce à la participation de ses proches ou grâce à l'emploi de supports écrits ou visuels. La troisième explore davantage les mécanismes créatifs de ses réalisations. Elle étudie particulièrement l'insertion des citations filmiques ou le tournage d'un film dans le film au sein de ses fictions. Une étude détaillée de *Mia madre* confirmera l'utilisation de l'autobiographie, de la réalité et de la fiction dans ce récit par le cinéaste. La quatrième révèle comment la fiction devenant la réalité fait de Moretti un artiste visionnaire.

Mots clés

Autobiographie, autoportrait, cinéma italien, mémoires, Moretti Nanni, réalité/fiction, société italienne.

Abstract

At a time when the Italian cinema seems to be struggling to renew itself, Moretti emerges as a director-actor. He imposes on the public his silhouette, his face, his self-centeredness, a certain self-image tinged with a touch of irony. Since his beginnings, he talks about himself or about his generation and the previous ones, through the characters he plays on screen. Reviewing his entire production, we identify the existence of an interaction between autobiography, reality and fiction. This thesis starts a chronological and thematic study of the "Moretian" work based on four main key elements. The first one deals with autobiography as a source of inspiration and questions how the director structures his films between autobiography and self-portrait. It also reveals how he converts his life experiences, objects or places into autobiographical traces. The second key element demonstrates how the representation of reality is at the very source of his creations with the participation of his relatives or by using written or visual materials. The third key element further explores the creative mechanisms of his work. It especially studies the insertion of film quotes or the shooting of a film within the film in his fictions. A detailed study of *Mia madre* will confirm the filmmaker's use of autobiography, reality and fiction in this narrative. The fourth key element reveals how fiction by becoming reality makes Moretti a visionary artist.

Keywords

Autobiography, self-portrait, Italian cinema, memory, Moretti Nanni, reality/fiction, Italian society.

« *Moi, j'aime le cinéma et surtout
j'aime aller au cinéma [...] ».*

Nanni Moretti cité par Jean A. GILI,
dans son livre, *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, 2001, p. 58.

A Madame Myriam TANANT

A Nelly

Remerciements

J'exprime ma sincère reconnaissance à Madame Myriam TANANT pour sa disponibilité, son aide et ses conseils avisés lors de l'élaboration de cette thèse.

J'exprime ma sincère reconnaissance à Monsieur Pierre CIVIL pour avoir accepté de mener cette thèse à son terme et pour le temps qu'il m'a consacré. Je le remercie de m'avoir encadrée, orientée, aidée et conseillée avec bienveillance.

Je remercie particulièrement Patricia et Elisabeth pour avoir lu, corrigé et conseillé la rédaction de cette thèse.

Je remercie ma mère, ma sœur, mes amis pour leur soutien et Benoît pour l'aide technique.

À tous ces intervenants, je présente mes remerciements, mon respect et ma gratitude.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	6
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	8
PARTIE I : DE L'AUTOBIOGRAPHIE COMME SOURCE D'INSPIRATION	12
Chapitre 1 : Moretti entre autobiographie et autoportrait	14
Chapitre 2 : Les expériences de vie comme espace autobiographique	39
Chapitre 3 : Les traces autobiographiques semées dans les œuvres « morettiennes »	85
Synthèse de la partie I	102
PARTIE II : LA REPRESENTATION DU RÉEL À LA SOURCE DE LA CRÉATION	104
Chapitre 4 : La représentation du réel à travers l'utilisation de ses proches	106
Chapitre 5 : La représentation du réel à travers l'utilisation de différents supports	114
Synthèse de la partie II	158
PARTIE III : DE LA CRÉATION À LA FICTION	160
Chapitre 6 : Les citations filmiques	162
Chapitre 7 : Le tournage du film dans le film	185
Chapitre 8 : <i>Mia madre</i> un film entre autobiographie, réalité et fiction	213
Synthèse de la partie III	236
PARTIE IV : DE LA FICTION À LA REALITÉ - MORETTI, UN ARTISTE VISIONNAIRE	238
Chapitre 9 : Un processus filmique visionnaire	240
Chapitre 10 : Un cinéma visionnaire rattrapé par la réalité	268
Synthèse de la partie IV	312
CONCLUSION	313
BIBLIOGRAPHIE	319
INDEX	326
INDEX DES AUTEURS	327
INDEX DES COURTS-MÉTRAGES ET DES FILMS	328
INDEX DES RÉALISATEURS	330
TABLE DES MATIÈRES	331
ANNEXES (Tome 2)	
Annexe 1 : BIOGRAPHIE DE NANNI MORETTI	3
Annexe 2 : FILMOGRAPHIE DE NANNI MORETTI	6
Annexe 3 : PRIX OBTENUS PAR NANNI MORETTI	10
Annexe 4 : RÉSUMÉ DES FILMS DE NANNI MORETTI	14
Annexe 5 : CHANSON DE BATTIATO	25
Annexe 6 : TABLE DES ILLUSTRATIONS	28

Introduction

Au moment où le cinéma italien peinait à se renouveler après avoir été largement diffusé à travers le monde grâce à de grands réalisateurs tels que Antonioni, Comencini, De Sica, Fellini, Pasolini, Risi, Rosi, Visconti, deux jeunes réalisateurs-acteurs, Nanni Moretti¹ et Maurizio Nichetti² font leur entrée dans le paysage cinématographique. En imposant au public leur visage, leur égocentrisme et leur difficile rapports aux autres, ils donnèrent naissance à une nouvelle génération de cinéastes.

Dès la fin de sa scolarité, Moretti a cherché en vain à être assistant auprès des grands réalisateurs. Alors, à vingt-trois ans, il présente son premier long métrage, *Io sono un autarchico*³ tourné sans budget en super 8 et gonflé en 16 mm. Ce film l'introduit dans les ciné-clubs des bords du Tibre et dans les festivals étrangers, loin du circuit commercial international.

Grâce à des films de grande qualité comme *Ecce Bombo* (1978) et *Palombella rossa* (1989) et des contes originaux comme *Bianca* (1984) ou *La messa è finita*⁴, Moretti a conquis un nombre croissant de spectateurs en Italie avant de rencontrer une renommée internationale pour *Caro diario*⁵ qui a fasciné le public français et américain. Au fil des ans, le cinéaste est devenu une personnalité éminente du cinéma européen. Il a été primé⁶ plusieurs fois en tant que réalisateur, producteur et acteur. Il a été consacré par ses pairs notamment en recevant la Palme d'or au Festival de Cannes 2001 pour *La stanza del figlio*⁷.

Moretti a toujours eu une certaine urgence à raconter des histoires. Dès la fin du lycée, il a ressenti le besoin de parler de lui à travers elles. Il a constamment déclaré vouloir être avant tout lui-même surtout quand il avoue sa passion pour la danse, le sport, le cinéma, les chaussures, les gâteaux... Il crée ainsi une forte dimension autobiographique qui s'éloigne peu à peu des traditionnelles données biographiques.

Son univers tourne exclusivement autour de sa personne et du cinéma. Le réalisateur en nourrit sa création tout en cherchant sa place dans une société en perpétuelle mutation. En se plaçant dans le mi-dire, la semi-divulgation, il brouille les pistes entre l'autobiographie, la réalité et la fiction.

¹ Voir à ce sujet l'annexe 1, la bibliographie de Nanni Moretti, p. 3.

² Maurizio Nichetti se fait connaître grâce à son film, *Ratataplan* (1979).

³ Titre français : *Je suis un autarcique* (1976).

⁴ Titre français : *La messe est finie* (1985).

⁵ Titre français : *Journal intime* (1994) prix de la mise en scène au Festival de Cannes 1994.

⁶ Voir à ce sujet l'annexe 3, les prix obtenus par Moretti au cours de sa carrière, p. 6.

⁷ Titre français : *La Chambre du fils* (2001).

D'ailleurs, le cinéaste construit sa carrière en tissant des liens d'une fiction à l'autre. Umberto Eco qui a longuement réfléchi à la notion de « fiction », en a déduit qu'elle servait à la compréhension du monde⁸. En fait, ce terme désigne un instrument interprétatif pouvant nous aider à raconter ou à interpréter la vie. En effet, les références au monde réel viennent se mêler à la fonction narrative. C'est sans doute la raison qui nous pousse à mélanger la réalité et la fiction.

Nous savons d'emblée qu'en entrant dans une fiction, nous souscrivons un pacte avec son auteur. En tant que spectateur ou en tant que lecteur, nous feignons de penser que ce que le créateur de l'œuvre nous raconte est réellement arrivé. La réalité et la fiction sont donc deux univers parallèles. Parfois, ils finissent par se croiser comme lorsque nous croyons en l'existence réelle de personnages ou d'événements fictifs parce que nous projetons le monde fictionnel sur la réalité. Toutefois, par expérience, nous savons que le monde réel est un moyen de vérification et que le récit permet de donner du sens aux expériences de la réalité, à ce qui se déroule dans notre propre vie. Par conséquent, le fait de rendre compte du réel permet d'évoquer la vérité. Le récit de soi en est un magnifique exemple.

Parallèlement, le réel engendre des situations tandis que la fiction permet de passer d'un récit à l'autre. Ainsi, la fiction s'émancipe du réel pour y revenir tandis que le documentaire part du réel pour mieux y échapper. Un film dit toujours quelque chose de nous et de notre époque parce que la fiction se tient à côté de la vie pour réparer ses accrocs comme le souligne Arnaud Desplechin⁹.

Alors, comment une fiction peut retranscrire la réalité ? Par « réalité », il faut entendre : le caractère de ce qui existe réellement mais, également, la notion de chose réelle ou de vérité. Nous savons qu'elle permet d'illustrer, de transcender, d'affronter des faits. Elle appartient au concret et s'oppose donc à ce qui est imagé, fictif ou encore rêvé.

Or, au cinéma, la réalité correspond avant tout au point de vue du réalisateur sur des événements issus du réel. Par expérience, nous savons que la représentation du réel est subjective parce que le cinéaste reconstitue le réel à partir de documents qu'il introduit dans sa fiction selon la vision qu'il en a. Nous parlons alors de réalité fictionnelle. Le réel est donc un événement advenu tandis que la fiction reste une œuvre imaginaire.

⁸ Voir à ce sujet, fr.m.wikipedia.org/wiki/Umberto-Eco, partie consacrée à ses travaux ou sa théorie de la réception exposée dans son livre *Lector in fabula* ou *La Coopération interprétative dans les textes narratifs* (1985), consulté le 12 septembre 2019.

⁹ Desplechin Arnaud : cinéaste, français né à Roubaix le 31 octobre 1960. Propos recueillis par Tewfik HAKEM, émission *Actualité culturelle-Réveil culturel, Entretien avec Arnaud Desplechin et Michel Ciment*, France Culture, 21 février 2018.

Il nous appartient donc de tenter de décrypter le langage artistique « morettien ». Pour le comprendre, il convient de nous attacher à ce que le réalisateur inscrit sur le plan visuel et sur le plan sonore au sein de son œuvre car rien n'y est laissé au hasard. Chaque choix de réalisation étant minutieusement désiré par celui-ci. D'ailleurs, Moretti a déclaré : « [...] mes films ont un sens parce que j'en contrôle le processus du début à la fin¹⁰. »

Quelle que soit la manière dont le cinéaste se raconte dans ses films, pouvons-nous pour autant parler d'autobiographie ? Certes l'œuvre « morettienne » a souvent été examinée sous cette forme comme le dévoile Jean Gili dans son ouvrage intitulé, *L'autobiographie dilatée*¹¹.

En se plaçant devant et derrière la caméra, Moretti évoque ses angoisses existentielles. Il fait ainsi exploser les limites de son autobiographie au profit d'une dimension plus générationnelle. En se racontant à travers son histoire personnelle, il nous renvoie à la collectivité et donc à la réalité de son époque dont il nourrit ses fictions. Il dépasse même ce cadre quand il y introduit des événements factuels. Dans ce contexte, nous entrevoyons sa filiation avec le néoréalisme même s'il s'en éloigne puisque la réalité fait partie intégrante du récit narratif de ses films. D'ailleurs, *Aprile* en est l'exemple le plus représentatif.

Mais, Moretti ne se contente pas de se dévoiler à travers son statut d'individu ou de citoyen, il le fait également à travers son rapport au cinéma. La réalité de son métier est distillée au goutte à goutte dans ses fictions grâce à l'utilisation de citations filmiques, d'images télévisuelles ou grâce à l'introduction de séquences de tournage. Son cinéma devient alors une manière d'évoquer la culture et la société italienne.

Dans ce contexte, il paraissait évident d'orienter notre sujet de thèse sur l'interaction entre autobiographie, réalité et fiction à travers l'œuvre « morettienne » et plus particulièrement : *Palombella rossa*, *Caro diario*¹², *Aprile (1998)*, *Il Caimano (2006)*, *Habemus papam (2011)* et *Mia madre (2015)*.

Cette thèse ne traite ni de l'esthétique au cinéma, ni de l'ironie puisque ce sujet a déjà été étudié par Jacqueline Reynaud-Mauriange¹³. Elle propose de découvrir les films du cinéaste sous un nouvel angle afin de déterminer s'ils appartiennent à la sphère autobiographique, s'ils sont le reflet d'une réalité ou s'ils ne sont que pure fiction. Il semble donc intéressant d'étudier les différents choix de narration et leur usage au sein des réalisations « morettiennes ».

¹⁰ Jean A. GILI, *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, 2001, p. 59.

¹¹ Jean A. GILI, *L'autobiographie dilatée – entretiens avec Nanni Moretti*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, Collection Raccords, 2017.

¹² Titre français : *Journal intime* (1993).

¹³ Jacqueline REYNAUD-MAURIANGE (1995). *Le comique de Nanni Moretti étudié à travers les films : Bianca, la messe est finie, Palombella rossa*, sous la direction d'Etienne ITHURRIA.

Pour tenter de répondre à notre problématique sur l'interaction entre autobiographie, réalité et fiction, la thèse est organisée en quatre parties.

La première partie intitulée, *de l'autobiographie comme source d'inspiration* s'attache à définir l'autobiographie. Elle dévoile les déclinaisons qu'en fait Moretti au sein de ses œuvres. Elle explore comment dans ses réalisations, le cinéaste se dépeint entre autobiographie et autoportrait. Elle analyse comment à travers le récit de ses expériences de vie, il crée et dissimule des espaces et des traces autobiographiques dans ses fictions.

Sous le titre, *la représentation du réel à la source de la création*, la deuxième partie divulgue comment, pour être au plus près du réel, le réalisateur fait figurer ses proches dans ses films, mais aussi comment il utilise différents supports.

La troisième partie dénommée, *de la création à la fiction*, identifie les procédés mis en place par le cinéaste pour donner vie à ses fictions. Nous verrons pourquoi il a recours à la citation filmique ou au tournage du film dans le film. L'analyse de son film le plus abouti, *Mia madre* (2015) nous permettra de démontrer qu'il se situe entre autobiographie, réalité et fiction.

La quatrième partie a pour titre *de la fiction à la réalité : Moretti un artiste visionnaire*. Elle étudie la mise en place par le cinéaste d'un processus filmique visionnaire. Celui-ci atteste que parfois la fiction devient réalité et que parfois celle-ci est rattrapée par la réalité, voire dépassée par la survenance de certains événements.

Enfin, la conclusion récapitulera les démarches présentées et les résultats obtenus avant de proposer de nouvelles perspectives de recherches.

PARTIE I
DE L'AUTOBIOGRAPHIE
COMME SOURCE D'INSPIRATION

Dans ses films, Moretti nous parle de ce qu'il connaît, de ce qui l'émeut, de ce qui le touche, l'interpelle, l'agace ou encore l'horripile. Il navigue à l'intérieur de son œuvre entre son histoire personnelle, la réalité et la fiction.

Son omniprésence à l'écran en tant qu'acteur et sa position de réalisateur, lui permet de dévoiler une part de son intimité¹⁴ au spectateur.

Le chapitre I de cette première partie, démontrera comment ce cinéaste en proie à une crise d'identité se raconte entre autobiographie et autoportrait tout en faisant évoluer son rôle principal jusqu'à en délaissier l'interprétation.

Le chapitre II dévoilera comment les expériences de vie du réalisateur deviennent des espaces autobiographiques au sein de ses fictions.

Le chapitre III s'intéressera plus particulièrement à la recherche de traces autobiographiques disséminées au sein des œuvres « morettiennes ».

¹⁴ « Intimité » au sens de vie intime, privée d'une personne. Ce terme est à double tranchant. Le premier renferme le sujet sur lui-même en révélant sa vie privée, personnelle et donc secrète. Le second est en lien avec le relationnel et les échanges avec les autres. Nous parlons alors d'« intimité relationnelle. » L'intimité est une modalité de notre existence sociale ou le contenu d'un espace ou un droit que nous revendiquons ou voulons préserver. En revanche, l'intime renvoie aux questions relatives au sens de la vie et à la compréhension de soi-même. C'est la possibilité pour un sujet de tenir un discours de vérité sur soi-même à l'intention d'une autre personne que soi. Jacques Riffault en déduit que : « Savoir qu'on peut se taire ouvre paradoxalement au désir de parler parce que cela suppose la reconnaissance de la liberté, justement, de dire ou de ne pas dire... » (www.fondation.itsrs.org, Jacques RIFFAULT, *L'intime : De quoi au juste parlons-nous ?*, Colloque aux risques de l'intime – IME Docteur Louis le Guillant – Villejuif, 16 octobre 2009. Certains utilisent aujourd'hui plutôt le terme d'intériorité au sens de ce qui est intérieur, intime. En résumé, l'intime serait la représentation de ce qui est connu du sujet seul. Parallèlement, Albertini a émis une théorie selon laquelle la peinture fait naître quelque chose de l'ordre de l'intimité qui n'existe qu'à se constituer en tableau. Cette théorie a modifié l'orientation du regard. Par la délimitation de son cadre, le tableau nous donne à voir une fenêtre dans laquelle s'inscrit une œuvre picturale. En conséquence, il regarde cette œuvre sans être vu par ce qu'il regarde. Ainsi, l'intimité limite l'illimité de l'intime. L'art de l'intime est un art de la relation s'instaurant entre soi et soi-même, mais aussi entre soi et l'autre c'est-à-dire par exemple : le spectateur ou le lecteur... ; entre l'espace intérieur représenté et le spectateur en ce qui concerne la peinture, le cinéma ou la photographie ; entre l'histoire individuelle et l'histoire collective.

Chapitre 1 : Moretti entre autobiographie et autoportrait

Selon Arnaud Desplechin, Moretti : « [...] se déguise en soi-même pour inventer de la fiction¹⁵. »

Dans ses films, le cinéaste italien, tout en dressant un portrait de son pays, n'hésite pas à endosser des professions très différentes¹⁶ qui finissent par refléter, à travers des éclats de vie, le malaise d'une société dans son ensemble. Il se sert de son corps de personnage pour créer un espace de fiction à l'intérieur de sa propre dimension interne.

I] Autobiographie, autoportrait, mythes, jeu de regards

Il apparaît nécessaire de définir avant tout ce qu'est l'autobiographie et l'autoportrait pour comprendre son impact sur l'œuvre et sur l'artiste. La première définition est : « portrait d'un artiste par lui-même¹⁷. » Ce terme est en lien avec une représentation imagée. Nous sommes donc bien en présence d'une image d'origine « picturale¹⁸ » laquelle s'anime dans un cadre cinématographique.

A] Définition de l'autobiographie

Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme étant un : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹⁹. »

Cette définition met en jeu quatre paramètres. La première concerne la forme du langage le récit en prose ; la seconde, le sujet traité l'histoire personnelle ; la troisième, la situation de l'auteur l'identité de l'auteur et du narrateur et la quatrième, la position du narrateur l'identité du narrateur et du personnage principal ainsi qu'une perspective rétrospective du récit. La première revendication faite par l'auteur de sa propre identité s'inscrit comme la première caractéristique de l'écrit intime.

¹⁵ Actualité culturelle, France Culture, *Réveil culturel* par Tewfik HAKEM, *Entretien avec Arnaud Desplechin et Michel Ciment* du 21 février 2018.

¹⁶ Comme : étudiant, réalisateur, prêtre, psychanalyste, ingénieur.

¹⁷ *Dictionnaire de langue française*, Paris, Larousse, Poche, 2014, p. 60.

¹⁸ Son étymologie est composée du préfixe « auto » et du mot « portrait » qui vient du verbe « peindre » signifiant dessiner.

¹⁹ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996, coll. « Points Essais », p. 14.

De son côté, Georges Gusdorf²⁰ conteste *Le Pacte autobiographique* de Lejeune. Selon lui, l'autobiographie est constituée de deux fonctions : le « récit de vie » et la « théodicée de l'être personnel » c'est-à-dire la tentative de donner un sens à cette vie. L'autobiographie ne sert donc pas qu'à narrer le passé, elle révèle un projet, un mode de vie, une manière d'être. Elle tend plutôt vers l'illustration de la vision d'un individu à un instant donné.

Le 25 janvier 1975, un colloque sur l'autobiographie fut organisé à la Sorbonne par la Société d'Histoire Littéraire de la France. Son ouverture débuta par l'exposé²¹ de la théorie du « pacte autobiographique » de Lejeune. La querelle entre Lejeune et Gusdorf conduit à deux approches différentes de l'autobiographie. Si le premier a percé et mis en évidence l'existence d'un genre autobiographique, le second a plutôt privilégié les caractéristiques propres à ce genre littéraire. Franco D'Intino a mis en évidence ces paradoxes à travers les mécanismes de son écriture. En effet, ceux-ci : « ne se réfère pas à un texte, mais à un écrivain et à une typologie culturelle²². »

Les Confessions de Jean-Jacques Rousseau sont considérées comme la première autobiographie moderne. Ce genre littéraire se développe avec l'émergence de la bourgeoisie qui attache désormais de l'importance à la notion d'« individu ». Le préambule de cette œuvre annonce la volonté de son auteur de dépeindre sa vie, sa personnalité, ses sentiments afin de se justifier auprès de ses détracteurs. Il déclare également s'y montrer sous tous ses aspects positifs ou non. Pour narrer ses expériences enfantines, il utilise l'ironie. Celle-ci symbolise le degré d'action à accorder à son propos. Rousseau devenu adulte écrit ses confessions. En les rédigeant, il n'a plus la vision de l'enfance.

Selon Italo Calvino, quand nous écrivons un récit de vie, l'écriture se déforme pour se reformer autrement. Le « je » du récit devient langage. Or, le langage est le noyau du réel. En effet, la réalité n'existe qu'à travers le langage. L'artiste exprime une vision du réel à partir de sa culture, de son vécu, de ses expériences et de ses émotions. Le langage qu'il crée à travers son œuvre lui appartient. Il devient sa marque, son style auquel le public adhère ou pas. Seule l'authenticité de ses propos rend son œuvre crédible. Cette authenticité peut d'ailleurs se révéler à partir de références narratives appartenant à la mémoire collective. L'artiste inscrit alors son ouvrage dans un processus qui implique le public dans sa démarche créative. Cependant, tout

²⁰ Georges Gusdorf (1912-2000) auteur d'une thèse intitulée, *La découverte de soi* et du livre, *Le Crépuscule des illusions* sous-titré *Mémoires intempéstifs*, Paris, La Table Ronde, 2002.

²¹ L'exposé est intitulé *Autobiographie et histoire littéraire*.

²² Franco D'INTINO, *I paradossi dell'autobiografia*, in R. Caputo e M. Monaco (a cura di), *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 277.

Traduction proposée de : « non si rifaccia a un testo, ma a uno scrivente e a una tipologia culturale. »

discours dont le but consiste à figer la réalité est déjà une fiction. Ainsi, le réel tend à l'irreprésentabilité.

L'autobiographie apparaît donc complexe à définir. D'un point de vue purement étymologique, ce terme est constitué de trois racines grecques « *autos* » (soi-même), « *bios* » (vie) et « *graphien* » (écrire). L'autobiographie appartient à un genre littéraire où la personne qui écrit, l'auteur est celle qui dit « je ». Ainsi, le narrateur et le personnage principal en portant la même identité ne font qu'un. Nous sommes donc face à une identité nominale entre l'auteur, le narrateur et le personnage. En conséquence, l'autobiographie est soumise à cette contrainte énonciative. Mais, elle est également basée sur un contrat d'authenticité et d'identité qui indique que l'auteur se livre à son autobiographie. D'emblée, le lecteur sait qu'il existe une corrélation entre les faits vécus et les faits narrés par l'auteur.

Nous savons d'après Jacques Lecarme²³ que : « le moi empirique de l'écrivain vient coïncider avec le monde effectif du XX^e siècle »²⁴, comme en témoigne l'écriture de Serge Doubrovsky²⁵ dans son roman intitulé, *Fils* (1977). Pour évoquer son œuvre, cet auteur a créé le néologisme « autofiction ». Ce terme désigne un récit mêlant la fiction et l'autobiographie. Le récit « autofictif » est fondé dans le cas présent sur le principe que l'auteur est non seulement, le narrateur, mais aussi le personnage principal.

En littérature, l'autofiction consiste à narrer des événements de la vie de l'auteur sous une forme romancée. Cependant, l'auteur d'une autofiction affirme raconter des faits réels tout en mettant en garde le lecteur sur cette croyance. Par conséquent, le récit n'est pas fidèle à la vérité d'une vie. En réalité, comme celle-ci est retracée, elle est forcément romancée. D'un point de vue purement psychanalytique, ce genre de récit peut devenir l'outil d'une quête identitaire. Puisque l'autofiction peut être l'autobiographie de tout un chacun, elle aboutit à sa démocratisation.

Par ailleurs, l'autobiographie se distingue de l'autofiction du fait que celui qui dit « je » n'est pas forcément l'auteur comme dans le livre de Marguerite Yourcenar, les *Mémoires d'Hadrien* (1951) ou parce que celui qui dit « je » s'efface devant les événements historiques dont il n'est que le témoin. L'auteur se retrouve mêlé à ces événements qu'il relate dans son œuvre. Il nous faut distinguer la mémoire, cette faculté que nous avons à conserver des états de conscience passés à travers les souvenirs, mais aussi à représenter le passé comme tel du point de vue psychologique, du mémoire qui est soit un écrit juridique, soit une dissertation sur un

²³ Jacques Lecarme a émis l'hypothèse que l'autofiction désigne un genre littéraire.

²⁴ <https://www.universalis.fr> (autofiction), consulté le 23 juin 2018.

²⁵ Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Editions Galilée, 1977, 469 p.

sujet scientifique rédigée en vue d'un concours ou d'un examen, soit un texte rappelant la vie, les événements auxquels assiste son auteur²⁶.

Il convient aussi de différencier l'autobiographie du journal. Si l'autobiographie relate un récit global et rétrospectif, le journal, lui, n'en est qu'une forme du fait qu'il s'écrit au quotidien.

Dans le roman autobiographique, même s'il reprend des événements de la vie de son auteur comme dans l'œuvre de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, certains paramètres sont modifiés par l'écrivain comme le nom des personnes, la structure chronologique ou les faits advenus.

Généralement, dans une autobiographie, l'auteur précise au début de son ouvrage son intention de vouloir relater des épisodes de sa vie. Toutefois, certaines autobiographies s'intitulent : « Mémoires »²⁷, « Confessions »²⁸, « Journal » ou encore « Souvenir » ce qui peut semer le doute quant à l'intention de l'auteur sur son récit.

Nous constatons donc qu'en littérature, il existe plusieurs formes d'autobiographies : la biographie, l'autobiographie, le roman autobiographique, le journal, les Mémoires, les correspondances²⁹ et les récits de vie³⁰.

Dans *Caro diario*, Moretti a recours à la forme du journal. Les premières images de sa fiction débute sur son écriture à l'écran sur une bande son sans musique. Le cinéaste crée ainsi un relais entre le support papier et le support visuel. L'absence de musique semble indiquer que l'ensemble de *Caro diario* constitue un générique puisque tout le film sera ensuite rythmé par la musique.

Cette fiction est conçue autour de l'écriture : le journal, les bandeaux, les titres de journaux, le livre de James Joyce, *Ulysse*, les ordonnances... Le choix du journal est donc en lien avec l'humain et son retour aux sources à travers la citation du livre de James Joyce ou l'utilisation de la Vespa présente déjà dans son tout premier court-métrage. Le titre « *Sur ma Vespa*³¹ » devient à la fois celui de son journal et du premier chapitre de son film.

En choisissant la forme du journal, Moretti justifie à travers une vision personnelle et subjective sa présence dans chaque scène. Le film, dans sa structure formelle, cherche uniquement à faire oublier au spectateur qu'il existe un Moretti écrivain, réalisateur et interprète. Il cherche à les fondre ensemble pour masquer l'exigence d'énonciation, pour cacher l'acte filmé et faire croire au spectateur qu'il assiste directement à sa vie et non au récit de sa

²⁶ Souvent d'ailleurs, ce récit s'inscrit dans un genre littéraire où ce terme est employé au pluriel : Mémoires.

²⁷ Par exemple : *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand.

²⁸ Par exemple : *Les Confessions* de saint Augustin ou de Jean-Jacques Rousseau.

²⁹ Les lettres privées ou littéraires comme expression du soi révélant un certain degré d'intimité.

³⁰ Personnage racontant sa vie à un journaliste ou à un auteur.

³¹ Traduction proposée du titre extrait du film *Caro diario*: « *In Vespa* ».

vie. Pour apporter un effet de réalité à sa fiction, il n'hésite pas à enfreindre les règles du film narratif qu'il transforme pour la circonstance en choisissant la formule du journal. Ce choix l'autorise à se cacher derrière l'écrivain, le réalisateur et l'interprète. Il cherche surtout à faire identifier sa vie, et avec elle, celle de la société, avec le film, en modelant la structure du second sur celle du premier. Il reprendra la forme du journal dans *Aprile* pour raconter en voix off sa paternité et les événements survenant en Italie entre le 28 mars 1994 et le mois d'août 1997.

Mais, en se racontant à l'écran, le réalisateur a recours aux variantes de l'autobiographie.

B] Les variantes de l'autobiographie

En peinture, l'autobiographie se révèle à travers l'autoportrait qui consiste en une mise en œuvre du rapport du sujet à l'objet et du sujet à lui-même comme autre. Ce genre pictural s'inscrit dans une logique de l'instant présent.

Alors, comment se peindre, comment donner forme au visible, au psychique, ou encore à l'obsessionnel ? Van Gogh et Munch sont les inventeurs de l'autobiographie picturale.

Munch invente une peinture de l'autobiographie transposée et épurée lorsqu'il devient Marat³², nu sur un lit et que Charlotte Corday³³ figure sous les traits de Tulla Larsen, sa muse, nue à travers deux tableaux réalisés en 1907, intitulés *La Mort de Marat I* et *La Mort de Marat II*³⁴. Ce peintre s'inspire du tableau de Jacques-Louis David peint en 1793 pour lequel il avait une grande admiration. Dans ses tableaux, il applique directement la couleur du tube sur la toile en formant des traits verticaux, horizontaux et obliques. Il saisit de cette façon la détresse et la désillusion des relations sexuelles unissant les amants.

Munch s'intéresse également à sa propre image, à travers des autoportraits qu'il débute, dès 1910. Il scrute son visage, se peint en bourgeois, en buveur, en malade de la grippe espagnole, ou en vieillard. Les moyens pour retranscrire l'autobiographie en matière picturale restent donc assez limités. Qu'en est-il alors au cinéma ?

Si, nous nous en tenons à la définition de Jacques Lecarme, l'autobiographie ne peut pas figurer au cinéma parce que dans le processus littéraire, il manque un quatrième élément, l'acteur. Pour qu'elle existe au cinéma, il suffit que le réalisateur joue son propre rôle. Dans ce contexte, l'autobiographie cinématographique est une forme particulière de documentaire plus connue sous le nom de documentaire autobiographique dans le style du récent *Visages villages*

³² Jean-Paul Marat (1743-1793) médecin, physicien, journaliste et député montagnard à la Convention.

³³ Marie-Anne-Charlotte Corday d'Armont (1768-1793) dite Charlotte Corday connue pour avoir assassiné Marat le 13 juillet 1793.

³⁴ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des tableaux, figures 8 et 9, p. 31.

(2017) d'Agnès Varda³⁵. Ce genre cinématographique interroge la mémoire à partir du présent de l'auteur. La forme littéraire du journal intime a également été reprise au cinéma avec des critères particuliers comme la nécessité que le film soit au présent de narration et qu'il ait recours à la voix off. Moretti utilise ce procédé dans *Caro diario* et *Aprile*.

Néanmoins, le thème de l'autobiographie au cinéma se réfère surtout à la façon dont le cinéaste parle de lui-même. Souvent son histoire personnelle se dissout au sein de la fiction. Toutefois, si le réalisateur associe un récit autobiographique à des éléments fictionnels, il convient plutôt de parler d'autofiction. Si l'autobiographie comporte des faits avérés, l'autofiction quant à elle contient des éléments entièrement inventés. Néanmoins, toutes les deux peuvent mettre en jeu des indices contradictoires dans le récit filmique.

Lorsque le cinéaste aborde le thème de la création au cinéma, nous entrons également dans la dimension autobiographique. Fellini, dans *Otto e mezzo* (*Huit et demi*, 1963), utilise Mastroianni pour jouer son rôle de réalisateur. En revanche, Truffaut, dans *La nuit américaine* (1973) interprète le réalisateur-Ferrand qui n'est pas pour autant sa représentation du fait qu'il n'adopte pas ses propres attitudes. Il pourrait s'apparenter à la limite à une fidèle représentation du modèle choisi qui, en l'occurrence serait l'auteur lui-même. En outre, en dénommant son modèle, Ferrand, le cinéaste entre dans la « fiction » et non dans le « récit intimiste. » Quant à Woody Allen, il joue dans ses films un personnage qui reste assez proche de son image publique, mais ce n'est pas lui quand il interprète tour à tour : Alvy Singer dans *Annie Hall* (1977), Isaac Davis dans *Manhattan* (1979) ou encore Sandy Bates dans *Stardust Memories* (1980). De même, Buster Keaton reconnaissable à son canotier ou Charlie Chaplin à son allure de vagabond sont les stéréotypes de personnages « cultes » du cinéma américain, mais qu'ils ne sont pas à la ville. Alors, quelquefois, le réalisateur fait appel à un acteur qui devient son alter ego comme Jean-Pierre Léaud, dans *Les quatre cents coups* (1959) pour Truffaut ou Marcello Mastroianni pour Fellini, dans *Otto e mezzo*.

Toutefois, il arrive que la dimension autobiographique ne soit pas révélée au spectateur de facto. Parfois, l'autobiographie en se dissolvant dans la fiction, pour narrer une comédie ou un drame, ne permet pas de l'identifier en tant que telle comme, par exemple, dans *Au revoir les enfants* (1987) de Louis Malle où celui-ci révèle à la fin de son film qu'il est Julien Quentin à son spectateur ou dans *Œdipe roi* (1967) où Pasolini à travers le prologue et l'épilogue témoigne de son implication dans la tragédie de ce héros antique.

En utilisant les différentes formes d'autobiographies, Moretti renvoie son spectateur aux mythes.

³⁵ Agnès Varda née Arlette Varda (1928-2019), épouse du réalisateur Jacques Demy, photographe, réalisatrice et plasticienne.

C] Le mythe de Narcisse

L'autoportrait est défini comme une mise en œuvre du rapport du sujet à l'objet et du sujet à lui-même comme autre. Dans l'art pictural, elle correspond à une représentation du peintre par lui-même.

L'autoportrait pictural³⁶ renvoie au désir de l'autre à travers le mythe de Narcisse³⁷ dont trois enseignements sont à retenir. Le premier concerne le fondement même de la création artistique, le second livre la clef du rapport existant entre une œuvre et la personne qui la contemple, le troisième explique la relation de l'artiste à lui-même quand il se prend pour cible.

En parallèle, Jacques Lacan³⁸ nous explique qu'en se regardant pour la première fois dans un miroir, l'enfant y découvre l'image de son corps ce qui lui permet de se différencier de l'autre et de s'identifier en tant qu'« être » à part entière.

Il y a donc quelque chose de ces deux ordres dans la vision que l'artiste accorde à son autoportrait. En se prenant pour sujet l'artiste doit s'oublier. Cependant, en agissant de la sorte, il lui arrive de se couper du monde, tout comme Narcisse qui s'est perdu en s'auto-contemplant.

Nous voyons que de l'autoportrait découle la mise en œuvre du rapport du sujet à l'objet et du sujet à lui-même comme autre. Il existe donc trois instances dans l'autoportrait : le sujet, son reflet et la vision de ce dernier par le sujet.

Quand dans un film, Moretti est à la fois acteur et réalisateur, sa caméra devient la métaphore du miroir. Le sujet filmant n'existe qu'à travers la présence du sujet filmé (placé sous le regard de la caméra-miroir) lequel devient tributaire du regard porté par son auteur devenu narrateur et personnage comme dans *Caro diario* ou *Aprile*. Nous retrouvons là les trois instances dont dépend l'autoportrait.

Ce système sous-entend que pour qu'il y ait autoportrait, il soit nécessaire que l'image de l'auteur soit toujours visible dans l'énoncé. Ce n'est pas toujours le cas au cinéma. En

³⁶ Voir à ce sujet : Pascal BONAFUOX et Jorge SEMPRÚN, *Moi, Je par soi-même. L'autoportrait au XX^e siècle*, Paris, Editions Diane de Sellers, 2004 ; René PAYANT, *Vedute, Picturalité et autoportrait : la fiction de l'autobiographie*, Montréal, Editions Trois, 1987 ; Isabelle MANCAT, *L'autoportrait, ou l'art de l'autopromotion*, L'Œil n°689, avril 2016 ; Joëlle MOULIN, *L'autoportrait au XX^e siècle – Dans la peinture, du lendemain de la Grande guerre jusqu'à nos jours*, Paris, Editions Adam Biro, 1999 ; Norbert SCHNEIDER, *L'art du portrait : Les plus grandes œuvres européennes 1420-1670*, Paris, Taschen, 1992.

³⁷ La version du mythe tirée des *Métamorphoses* (III, 339-510) explique qu'en s'abreuvant à une source après une journée de chasse, Narcisse découvre son portrait dans l'eau et en tombe éperdument amoureux (voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations de tableaux, figure 2, p. 29 du *Narcisse* du Caravage, Galerie nationale d'art ancien à Rome, 1594-1596). Il reste des jours à se contempler en désespérant de ne pouvoir atteindre sa propre image. Il finit par mourir de cette passion inassouvie. Des fleurs blanches naissent à l'endroit où son corps est retrouvé.

³⁸ Jacques Lacan (1901-1981) psychanalyste à l'origine de la scission entre la Société psychanalytique de Paris et l'Association psychanalytique internationale, ayant mis en évidence le fait que l'inconscient est structuré comme un langage.

conséquence, l'énonciation cinématographique diverge de ces critères. Le film permet un jeu sur le corps représenté (l'énoncé) et sur la représentation du corps (l'énonciation).

D] Le mythe de Méduse

Il existe aussi une autre vision de l'autoportrait qui est davantage en lien avec le mythe de Méduse³⁹ dont Le Caravage⁴⁰ s'est inspiré pour réaliser sur un bouclier en peuplier, et *La tête de Méduse*⁴¹ (1597-1598) et *La Medusa Murtola*⁴² (v. 1597).

La Gorgone exerce à la fois fascination, séduction, répulsion et effroi parce qu'elle « méduse » son ennemi. Néanmoins, le bouclier miroir de Persée aura raison de son propre regard. Ce miroir est à la fois offensif, défensif et contemplatif. Il représente l'arme du meurtre, le bouclier-protecteur et le témoin de l'assassinat de Méduse. Persée qui n'a pas le droit à l'erreur, lutte contre la mort et finit par renverser la situation.

Quand l'artiste se peint, il se représente en train de réaliser son portrait et non pas tel qu'il souhaiterait se montrer parce que cette action est assujettie à une situation précise qui le contraint à se voir tel qu'il est. En réalisant son autoportrait, il retourne son talent contre lui pour en mesurer davantage les conséquences. Se peindre revient à peindre celui qui va mourir. Nous sommes ainsi face au reflet de la Gorgone.

Se regarder chaque jour dans le miroir, équivaut à contempler son vieillissement et donc à s'approcher un peu plus de la mort. Faire son autoportrait littéraire, pictural ou filmique signifie assouvir inconsciemment un désir d'immortalité. Dans le chapitre III de *Caro diario*, Moretti retrace lentement son retour à la vie.

L'enjeu de l'autoportrait se situe donc sur le mode du désir et de la volonté de s'inscrire dans une éternité. Ce retour sur soi reste difficile à gérer parce qu'il engendre inévitablement la question de l'espace : où se situer par rapport aux autres et donc par rapport au monde, et du

³⁹ Méduse dite aussi la Gorgone (Gorgo) est, selon la mythologie grecque, très belle. Elle est séduite par Poséidon qui l'entraîne une nuit dans un temple dédié à Athéna. Cette dernière se sentant offensée la transforme elle et ses sœurs Euryalé et Sthéno en un monstre incapable de bouger dont la chevelure est constituée de serpents et dont le regard pétrifie celui qui la regarde. Elle veille alors sur le royaume des morts à l'orée du pays d'Hadès. Pour l'approcher Persée reçoit l'aide d'Athéna qui lui fournit un bouclier de bronze poli lui permettant d'avancer à reculons vers Méduse sans pour autant affronter son regard. Hermès lui fournit la serpe destinée à lui trancher son cou écaillé et un sac en cuir pour cacher sa tête qui même tranchée conserve ses pouvoirs de pétrification. De plus, grâce à son casque ailé d'Hadès, Persée devient invisible. Il parvient à décapiter Méduse qui se métamorphose en pierre après s'être aperçue dans son bouclier miroir. Aussitôt après, il s'empresse d'aller offrir sa tête à Athéna qui la place au centre de son bouclier. Mais, le sang s'écoulant de son cou donnera naissance à Pégase et Chrysaor les deux fils de Poséidon. Une partie du sang s'écoulera sur des algues qui en devenant rouge et en se pétrifiant donneront naissance au corail.

(voir à ce propos le livre de Robert GRAVES, *Les mythes grecs*, Paris, France Loisirs, 1983, p.72-74).

⁴⁰ Michelangelo Merisi da Caravaggio dit Caravage ou Le Caravage.

⁴¹ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations de tableaux, figure 3, p. 29.

⁴² Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations de tableaux, figure 4, p. 30.

temps qui passe et que nous essayons d'immortaliser en le fixant sur un support, livre, toile ou pellicule.

L'autoportrait s'inscrit donc comme une relation engagée remettant en cause à chaque instant la place de son auteur et celle du livre, du portrait ou du film.

E] Le jeu de regards à travers l'autoportrait

L'autoportrait permet à l'artiste d'être à la fois juge et partie tout en étant auteur et sujet de la représentation qu'il soumet à notre regard de spectateur. Il révèle l'identité de ce dernier. Qui mieux que lui peut se représenter ? Nous savons tous que nous nous voyons autrement que la personne qui nous contemple. À travers l'autoportrait, l'artiste met en évidence la différence entre sa propre perception de soi et le regard des autres.

Nous avons évoqué plus haut, les trois instances en jeu dans l'autoportrait : le sujet, son reflet et la vision de ce dernier par le sujet. Nous parlons alors de « vision de biais ». Ce terme évoque ce que tout artiste autoportraitiste exprime c'est-à-dire l'énonciation du procédé. En réalisant son autoportrait, Gump⁴³ se peint tout en donnant à voir le procédé qu'il utilise pour y parvenir. Il joue ainsi sur le fait que celui qui exécute l'œuvre est le sujet de l'énonciation tandis que celui qui y est figuré représente le sujet de l'énoncé.

Moretti se présente d'une part, en tant que sujet de l'énonciation en réalisant son film dont il montre parfois les coulisses à travers *Aprile, Il Caimano* ou *Mia madre* et d'autre part, en tant que sujet de l'énoncé en s'y représentant acteur ou à travers son « autre moi » (Teresa ou Margherita). Il s'expose sur la toile tout en montrant simultanément le procédé pour y parvenir tout comme Gump. Si nous considérons le miroir utilisé par ce peintre comme le moyen indispensable pour parvenir à son autoportrait, nous pouvons en parallèle concevoir que l'instrument caméra dont se sert le cinéaste pour réaliser ses films en est une métaphore.

Nous savons par convention qu'une autobiographie ne reflète qu'une partie de la vérité. Elle n'est qu'une porte entrouverte sur des bribes de vie d'un individu qui désire en faire le récit au sein d'une fiction. Aussi, il appartient au lecteur ou au spectateur d'identifier ou non ces indices de vie, introduits dans l'œuvre après avoir été au préalable soigneusement sélectionnés par l'auteur ou le cinéaste.

Tout comme Fellini, Moretti cherche à dépasser les limites de l'autoportrait même s'il procède d'une toute autre manière. Fellini s'est servi des expériences de sa jeunesse pour nourrir

⁴³ *Autoportrait* de Johannes Gump (1646), huile sur toile, diamètre 89 cm, Florence, Musée des Offices. Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations de tableaux, figure 1, p. 29.

son œuvre cinématographique. Plusieurs personnages portent une part de son identité comme nous pouvons le voir dans *I Vitelloni*⁴⁴ (1953), *Amarcord* (1973) ou *Fellini Roma* (1972).

Le cinéaste se complaît à compliquer sa représentation au sein des *Vitelloni*. Il fait d'abord la place à un sixième personnage qu'il ne montrera jamais à l'écran contrairement aux cinq membres de la bande qu'il présente en voix off à travers un « nous » qui sous-entend un « je ». Puis, il choisit son frère, Riccardo Fellini, pour être l'un des « *vitelloni* ». Il joue sur l'effet de miroir à travers les ressemblances entre son physique et celui de son frère.

Si dans *Fellini Roma*, il raconte ses souvenirs d'enfance et de jeunesse tout en restituant l'ambiance de la cité romaine au début du XX^e siècle, dans *Amarcord*, il s'attache plutôt à évoquer avec le regard de la maturité, l'autoportrait d'une jeunesse en mal de trouver sa place sous le joug de Mussolini.

Fellini a poursuivi son travail sur ce sujet à travers des films comme *Otto e mezzo* se servant de Marcello Mastroianni pour représenter sa propre image publique de créateur en crise ou comme *Intervista* (1987) où finalement, le portrait laisse sa place à la mémoire d'une Rome où *Cinecittà* rayonnait encore. Il représente Marcello Mastroianni et Anita Ekberg, à la fois acteurs dans *La dolce vita* (1960) et dans *Intervista*, tout en prenant plaisir à brouiller le présent et le passé à travers les extraits du premier film dans le second.

Quant à Moretti, il se projette dès le début de sa création filmique avec *Io sono un autarchico* tourné en Super 8 comme réalisateur-acteur en étant à la fois présent derrière et devant la caméra. En agissant de la sorte, il remet en cause son statut de cinéaste et son désir de création. Néanmoins, il fait évoluer son personnage passant de Michele, à Michele Apicella en effectuant un détour par Don Giulio pour devenir « je » et laisser au final sa place à son alter ego.

II] Déclinaison de l'identité

En projetant sa silhouette devant la caméra, Moretti impose d'emblée à son spectateur une clé de lecture de ses films à travers l'identité du personnage qu'il interprète d'un film à l'autre. Il le dote de certaines caractéristiques comme son amour pour le sport en général à travers tous les jeux de balle ou de ballon, les parties de football, les pas de danse et les glissades. Il le dépeint aussi comme un être névrosé n'hésitant pas à distribuer des gifles ou des coups à son entourage ou à lui-même. Il lui accorde également une incontestable passion pour

⁴⁴ Titre français : *Les Inutiles*.

les pâtisseries, les chaussures ou encore le cinéma. La dégustation d'une immense tartine de Nutella ou de gâteaux semble apaiser ses angoisses tout en lui apportant un peu de réconfort.

Certes, nous sommes en droit de nous interroger si en tant que jeune réalisateur, il n'a pas été dans l'obligation de faire des choix de tournage. En devenant l'acteur de son propre film, il diminuait sûrement son coût de production. Néanmoins, il est difficile de connaître la réelle motivation de ce parti pris. Toutefois, il semble intéressant de soulever cette question même si, au fil du temps, il est resté acteur dans ses films et même si son personnage s'est peu à peu transformé.

Dans *Io sono un autarchico* et dans *Ecce Bombo*⁴⁵, Moretti apparaît sous les traits de Michele. Il devient Michele Apicella dans *Sogni d'oro* (1981), *Bianca* et *Palombella rossa*. Entre-temps, il change d'identité dans *La messa è finita* en interprétant Don Giulio.

Nous constatons qu'en l'espace de six films, Moretti-acteur se présente sous trois identités différentes que le cinéaste ne cesse de modifier au fur et à mesure qu'il conçoit son œuvre filmique.

La première remarque que nous pouvons faire à ce sujet concerne l'ajout du patronyme « Apicella » directement lié à l'identité réelle de Moretti puisque qu'il s'agit du nom de jeune fille de sa mère Agata⁴⁶. Il s'amuse à accorder désormais une part de son autobiographie au personnage qu'il interprète, créant ainsi un lien direct entre eux deux, tout en mélangeant fait réel et fiction.

Dans *Palombella rossa*, Moretti-réalisateur s'en amuse lorsque dans un plan latéral, il présente au public, hors champ, les joueurs de l'*Acireale* et du *Monteverde*, en peignoir alignés au bord de la piscine, pour disputer une importante compétition de water-polo. Dans un nouveau plan, Michele apparaît de face, au milieu des autres joueurs. Contrairement à eux, quand le nom de « Michele Apicella » est prononcé, il ne daigne pas avancer d'un pas pour se présenter aux spectateurs venus assister au match, il se contente uniquement d'applaudir comme il l'a fait précédemment pour les autres joueurs.

La seconde remarque est également en lien avec l'identité du personnage « morettien ». Moretti-réalisateur se complaît à transformer, dans *La messa è finita*, l'apparence et le nom du personnage principal de ce film interprété par Moretti-acteur, laissant penser qu'il en a fini avec Michele Apicella, devenu un prêtre en soutane dénommé Don Giulio.

Moretti est peut-être perturbé par la perception du public qui ne sait plus différencier le personnage du créateur, deux figures superposées créant une confusion de lecture. Ce prêtre pourrait tout aussi bien être Michele avant son ordination. Même s'il change de nom, son

⁴⁵ *Ecce Bombo* a connu un succès imprévu surtout auprès de la jeunesse même aujourd'hui.

⁴⁶ Agata Apicella est née le 13 décembre 1921 à *Reggio Calabria* et elle est décédée à Rome, le 18 octobre 2010.

caractère irascible reste néanmoins assez proche de celui de Michele notamment lorsqu'il s'énerve contre son entourage ou quand il est pris d'accès de violence à l'encontre de son père (De Ceresa Ferruccio) ou de sa sœur, Valentina (Modugno Enrica Maria). Il a aussi quelques traits du professeur de mathématiques de *Bianca* dans sa propension notamment à rendre les gens heureux, même si sa fonction sociale peut le justifier.

Pour créer Don Giulio, le cinéaste s'est inspiré d'un camarade, Fausto Sbaffoni, devenu prêtre après avoir participé à son premier court-métrage sans titre, tourné après sa première année de lycée en 1972-1973⁴⁷.

Ainsi, l'image de Moretti-acteur tisse un lien entre les différents personnages qu'il interprète. Cette image est à la fois celle du personnage, de l'acteur et de l'artiste sur l'écran. En apparaissant sous ses traits face à la caméra, Moretti s'expose au regard du spectateur et à son propre regard.

Dès *Io sono un autarchico* il apparaît à l'écran comme étant lui-même le centre du récit filmique. Ensuite, dans *Sogni d'oro*, le cinéaste fera dire à Michele Apicella : « Je suis le cinéma⁴⁸. » En revanche, dans *Ecce Bombo*, les personnages semblent tourner en rond dans un espace fermé, impossible à dater, où la jeunesse, à travers surtout le rôle de Michele, témoigne de sa désocialisation. Dans *Palombella rossa*, à travers l'amnésie de son personnage, Moretti-réalisateur mélange le présent, avec le match de water-polo, au passé via les flash-back qui se réfèrent tous à l'enfance ou à la jeunesse de son personnage.

Dans *Bianca*, sous les traits d'un professeur de mathématiques rigide et perfectionniste, Michele cherche à se réaliser à travers les autres personnages du film. Comme au fil de ses rencontres, sa théorie du bonheur reste inassouvie, celle-ci le conduit à exterminer toutes les personnes le décevant : voisin ou ami. Il atteint, ici, le sommet de la violence. Sans doute en supprimant ces personnages, le réalisateur souhaitait déjà mettre un terme à la représentation de Michele dans son processus filmique sans savoir exactement comment y parvenir. Ceci expliquerait pourquoi Moretti-acteur interprète Don Giulio dans *La messa è finita*.

Parallèlement, en 1989, lors de la chute du mur de Berlin, le cinéma « morettien » entre dans une nouvelle ère. Avec *Palombella rossa*, le cinéaste revient à ses amours de jeunesse à travers le water-polo et l'engagement politique. À dix-sept ans, Moretti a joué en série A au water-polo. Puis, il a arrêté avant de reprendre en série D puis C, selon ses propos recueillis par Jean-Philippe Tessé, lors du Festival de Cannes 2008⁴⁹.

⁴⁷ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *Nanni Moretti. Entretien*, Paris, Locarno, Les Cahiers du Cinéma, Festival International du Film de Locarno, 2008, p. 24.

⁴⁸ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Sogni d'oro* : « *Io sono il cinema.* »

⁴⁹ Jean-Philippe TESSÉ, *Entretien avec Nanni Moretti*, enregistré pendant le festival de Cannes 2008, 1^{ère} partie.

Grâce à ce long-métrage, le cinéaste concrétise enfin son désir d'intégrer dans une de ses œuvres, sa passion pour ce sport et son court passé de militant de gauche. À travers les séquences en 16 mm issues elles-mêmes de son court-métrage *La sconfitta*⁵⁰, il évoque cette brève expérience politique. Il en profite pour dresser le bilan des engagements du passé, en mêlant le discours à la première personne avec l'histoire collective. Or, l'histoire collective se réfère à l'histoire de nos pères et donc à la transmission d'une mémoire individuelle, devenue, avec le temps, collective.

Moretti se sert alors de son corps comme d'un instrument pour témoigner de sa souffrance physique à vouloir d'une part, participer au match de water-polo et, d'autre part, se remémorer qui il est. Le « je » est davantage présent à l'écran.

Dans ce film, Moretti-acteur semble s'essouffler à endosser le personnage de Michele qui est subitement devenu amnésique tout comme le parti qu'il représente, suite à un accident d'automobile. L'amnésie est probablement due au désir refoulé de son auteur de vouloir donner naissance à un nouveau personnage alors que les autres protagonistes du film s'évertuent à lui rappeler constamment qui il est réellement, en le ramenant sans cesse à son présent ou en lui évoquant parfois son passé.

Ce long-métrage est une véritable quête d'identité car Michele découvre qui il est à travers le récit des personnes qui gravitent autour de la piscine où il joue un match de water-polo décisif pour son équipe. En réalité, l'amnésie, en l'obligeant à se remémorer, se révèle comme un retour nécessaire à la source de la vie dans le but d'engendrer une renaissance après une régénération. *Palombella rossa* devient un film testamentaire pour l'alter ego de Moretti dans la mesure où la généalogie de Michele Apicella s'y achève.

C'est donc, en douceur, que Moretti annonce sa rupture avec son alter ego, Michele, pour finalement permettre au réalisateur l'émergence du « je » narratif dans *Caro diario* puis, dans *Aprile*.

III] Le jeu du « je »

À partir du moment où le cinéaste introduit la mort de la mère de Don Giulio dans *La messa è finita*, il semble casser le fil qui le liait à Michele Apicella. Puis, la disparition de son père, Luigi⁵¹, qui a fait sa dernière apparition dans *Palombella rossa*, semble devenir une raison supplémentaire d'abandonner ce personnage au profit de sa représentation à part entière sur

⁵⁰ Titre français : *La défaite* (1973).

⁵¹ Luigi Moretti est né le 22 septembre 1922 et il est décédé le 8 août 1991 à Rome.

l'écran. Nanni Moretti représente donc l'« *io sullo schermo* », c'est-à-dire « je à l'écran », au fil de *Caro diario* et d'*Aprile*.

Tout en cherchant auprès de ses concitoyens sa place au sein de son environnement tant privé que professionnel, Moretti-réalisateur, en introduisant une part de son autobiographie à travers sa maladie ou sa paternité, réussit à réunir son identité de cinéaste, de père et de citoyen italien en devenant l'« *io sullo schermo* ».

A] L'« *io sullo schermo* »

En réalité, quand Moretti emploie le « je », dans *Caro diario* ou *Aprile*, nous ne savons pas nous-spectateur si c'est le cinéaste ou l'acteur qui parle parce qu'il brouille les codes cinématographiques en jouant sur l'ambivalence d'être les deux à la fois. Néanmoins, nous sommes sûrs qu'il ne se montre jamais tel qu'il est réellement dans son quotidien préférant s'imaginer ou rêver être ce personnage qu'il se complaît à interpréter.

En devenant l'« *io sullo schermo* », le cinéaste allie sa représentation du « moi » en tant qu'acteur à sa voix de narrateur pour interpréter à l'écran son nouveau personnage, engageant ainsi sa personnalité dans l'image, par l'intermédiaire de son corps dans le champ ou de sa voix dans le hors champ.

L'utilisation de la première personne du singulier, dans *Caro diario*, déroute de prime abord le spectateur habitué à voir sur l'écran l'image de Michele Apicella. Mais, très vite, il s'habitue à voir Moretti paraître sous un nouveau jour d'autant plus que le « je » rend le discours plus intime.

En inventant la notion d'alter ego inscrite à travers le Moretti-auteur devenu le Moretti-acteur au sein du cinéma italien, le réalisateur crée ainsi son propre style cinématographique légitimant alors toute sa place sur le grand écran. Cette place peut également être mise en parallèle avec celle qu'occupera Silvio Berlusconi sur le petit écran. Le cinéaste s'affirme ainsi en tant qu'autoportraitiste tout en se livrant au regard de la caméra et, également, à son propre regard.

Le réalisateur rejoint ainsi, une tradition du cinéma qui trouve sa résonance dans la peinture. Il s'insère dans la lignée des réalisateurs-acteurs qui sont presque toujours des auteurs-burlesques comme Buster Keaton dans *Sherlock Junior*⁵². Le corps décalé de Moretti s'inscrit alors comme appartenant à la lignée des figures emblématiques du cinéma telles que : Charlie

⁵² *Sherlock Junior (Sherlock, Jr.)* de 1924 où Keaton est co-réalisateur.

Chaplin, Jacques Tati ou encore Jerry Lewis. Ces artistes se sont affichés en tant que figures comiques afin d'évoquer à leur manière les problèmes sociaux de leur époque.

C'est donc à travers son corps souffrant, face à son incapacité à s'inscrire dans le monde et à travers la place qu'il occupe au sein de son propre film, que le cinéaste entre dans la thématique même de l'autoportrait.

Toujours dans *Caro diario*, le réalisateur détruit volontairement les règles du film narratif puisque son long-métrage semble être construit à l'envers du récit filmique. C'est la raison pour laquelle, l'« *io sullo schermo* » peut savourer sa balade en scooter à travers les rues romaines désertées l'été ou, au détour du chemin, se complaire à accorder son attention aux autres ou encore entamer un périple dans les îles Éoliennes. La structure de cette fiction oscille entre un mouvement constant de l'extérieur vers l'intérieur (*fuori-dentro*) ou du soi vers les autres.

Dans ce long-métrage, le spectateur distingue trois niveaux : le référent qui concerne la vie de Moretti ; le signifiant qui correspond à la forme utilisée c'est-à-dire la pellicule filmée et le signifié constitué du message livré par le cinéaste. Moretti s'arrange pour que le référent et le signifiant se superposent afin que sa propre vie ne puisse pas être ordonnée comme un film hollywoodien.

En conséquence, le cinéaste utilise un style fragmenté tandis que dans toutes les séquences, prédomine sa présence absolue. Il est présent aussi bien au niveau du référent⁵³ qu'au niveau du signifiant⁵⁴. Mais, il s'agit de deux Moretti différents, surtout si le spectateur s'attarde sur le chapitre III de *Caro diario*, intitulé « *Les Médecins*⁵⁵ », dans lequel le « je » explique à son spectateur son parcours au sein du monde médical.

Celui qui dit « je » dans *Caro diario* et dans *Aprile*, est aussi celui qui filme. Par ce procédé, il engage sa personnalité dans l'image par son corps dans le champ, ou sa voix dans le hors champ.

Le cinéaste entre davantage dans sa vie privée lorsqu'il filme, en 16 mm, sa dernière séance de chimiothérapie laquelle témoigne de son accoutumance au produit et à toute la préparation médicale. C'est à ce moment précis du film, que le « je » qu'il utilise, se comprend car la dimension de l'humain prend soudain toute sa place à l'écran avec cette fois, les souffrances du corps. À travers cette séquence, il évoque pleinement l'écriture du « moi » qui renvoie à la représentation du corps.

Ainsi, Moretti se dévoile, en tentant de montrer une approche réelle de son vécu au spectateur, lequel sait, par avance, que ce réel n'est pas du tout représentable à l'écran parce

⁵³ Le référent se réfère à sa vie.

⁵⁴ Le signifiant se réfère au film.

⁵⁵ Traduction proposée du titre extrait du film *Caro diario* : « *I Medici* ».

qu'il est impossible de représenter le monde dans sa réalité. Toute approche de celle-ci est soumise au regard de son auteur qui ne peut en donner une vision qu'à travers le ressenti de sa propre perception du monde. En conséquence, le « je » est dépositaire d'une réalité conceptuelle.

L'usage de la première personne du singulier devient un prétexte pour se raconter à travers un épisode de sa propre vie afin de rendre la situation adaptée à la transmission cinématographique. Seul le tournage de la séance de chimiothérapie est l'unique véritable morceau de vie que le cinéaste livre de son expérience personnelle. À ce sujet, il a déclaré :

« [...] dans mes scénarios entrent des choses qui font partie de ma vie [...] : les appels téléphoniques, bien avant, les téléphones portables ! [...] dans *Journal intime*, la scène filmée en 16 mm était vraie. Alors que je faisais une séance de chimiothérapie quand j'avais une tumeur, je reste au téléphone même pendant la chimiothérapie⁵⁶. »

Cette petite séquence sert, uniquement, à faire oublier au spectateur que tout le reste du film est un discours sur la réalité, sur la liberté de l'existence, mais que son long-métrage n'est pas la « réalité » filmée.

Pour renforcer cet effet de « réalité » et pour masquer le signifiant sur le référent, le réalisateur s'efforce de conjuguer parfaitement la subjectivité de Moretti-auteur avec celle de Moretti-interprète. Pour parvenir à ce résultat, il choisit délibérément la forme du journal qui premièrement, donne son nom à ce long-métrage ; deuxièmement, justifie une vision personnelle et subjective et troisièmement, explique, aussi, sa présence dans chaque scène.

Caro diario dans sa structure formelle, cherche uniquement à faire oublier au spectateur qu'il existe un Moretti écrivain, réalisateur et interprète. Il cherche à les fondre ensemble pour masquer l'exigence d'énonciation, pour cacher l'acte filmé et faire croire à son public qu'il assiste directement à sa vie et non au récit de sa vie.

Le passage au « je » se fait grâce au précieux journal qu'il annote tout au long du film. Ce journal s'inscrit alors dans tout le processus filmique parce que son auteur l'emmène partout avec lui. Il n'hésite pas à s'installer dans divers lieux pour y jeter pêle-mêle ses annotations.

Ce discours de l'écrit débute dès le générique. L'écriture devient le fil conducteur du récit de son journal et pour enrichir ses propos, la voix off vient adhérer au texte tandis que l'image, elle, se superpose aux deux premiers moyens utilisés par le cinéaste pour souligner le fil de ses intimes pensées.

⁵⁶ Jean-Philippe TESSÉ, *op. cit.*, Partie 1 traduction proposée de : « [...] nelle mie sceneggiature entrano delle cose che fanno parte della mia vita [...] : le telefonate, molto prima dei telefoni cellulari ! [...] in *Caro diario*, quella era una scena vera, riprese in 16mm. Mentre io facevo una seduta di chemioterapia quando avevo un tumore, io sto al telefono anche durante la chemioterapia. »

Caro diario débute par un générique silencieux qui tranche avec la suite du récit filmique où la musique ponctue soit son propos en voix off ou non, soit l'image projetée à l'écran. Ce film porte donc en lui une invitation au voyage. Le générique défile sur un fond rouge sur lequel viennent s'inscrire les mots en lettres blanches. Sa particularité tient, également, au fait qu'il est rédigé à la main, un peu comme un relais entre le cinéma et le journal sur lequel le réalisateur annoté, tout au long du processus filmique, ses réflexions qui, peu à peu, passent du simple témoignage à une confidence adressée au spectateur.

Même si le cinéaste parle de lui, il sait préserver sa vie privée. Sa première annotation inscrite dans le journal devient l'intitulé du premier chapitre de son voyage : « *Sur ma Vespa* ». Il y a là une opposition entre les couleurs utilisées au générique et l'entrée dans l'intimité du journal. Le rouge porte en lui, les deux pulsions de l'homme : action/passion et libération/oppression. Dès le début de ce film, Moretti pris par le feu de l'action du tournage, révèle au spectateur, à travers sa balade dans Rome, sa passion pour le cinéma, l'architecture et la danse.

De plus, comme il est sorti victorieux de son cancer qu'il évoque dans le chapitre III de son journal, cette nouvelle expérience de vie semble lui donner des ailes en faisant preuve d'aisance dans le maniement de la caméra.

S'étant enfin libéré du carcan de la caméra fixe de ses premières œuvres cinématographiques parce que, dorénavant, il n'en subit plus sa contrainte, le réalisateur semble enfin prendre plaisir à la faire virevolter au gré de ses déplacements. Surtout dans l'épisode I, elle se meut au rythme de sa Vespa tel un balancier ou lorsqu'il déambule sur la musique de « *Didi* » de Khaled, dans les rues romaines désertées l'été.

L'oppression de la maladie s'étant envolée avec la guérison, Moretti jouit de la liberté du maniement de sa caméra. Elle lui apporte d'une part, un nouveau style narratif en portant le « je » à l'écran et d'autre part, une nouvelle manière de concevoir ses films avec un regard tourné davantage vers autrui.

La place du « je » devient alors une façon de témoigner de son époque à travers les chapitres I et II et de relater son expérience personnelle auprès du corps médical dans le chapitre III de *Caro diario*. Il n'aurait pas pu raconter son expérience auprès du corps médical s'il avait conservé son personnage de Michele puisqu'il s'agit d'une chronique où rien n'a été inventé.

La structure formelle de ce film permet ainsi de faire oublier au spectateur qu'il existe un Moretti-écrivain-narrateur-réalisateur-interprète. Il cherche à les fondre ensemble pour masquer l'exigence d'énonciation, pour cacher l'acte filmé afin de faire croire au spectateur qu'il assiste, directement, à sa vie et non au récit d'une partie de sa vie. Il apparaît, à la fois, comme le

réalisateur-auteur et comme le narrateur de sa propre histoire. Sa voix off devient une voix sujet qui sert uniquement à informer le spectateur tout au long du processus filmique.

B] L'effet de réalité à travers la représentation de l'« *io sullo schermo* »

L'effet de réalité devient l'une des fins choisies par le cinéaste pour construire son film. Il n'hésite pas à enfreindre les règles du film narratif qu'il transforme pour la circonstance, en choisissant la formule du journal qui l'autorise alors, à se dissimuler derrière l'écrivain, le réalisateur et l'acteur, tout en cherchant au final à faire identifier le référent (sa vie, et avec elle, celle de la société) avec le signifiant (le film) et en modelant la structure du second sur celle du premier.

En conséquence, son journal qu'il ne cesse d'annoter tout le long du récit lui permet de confondre le « je » au « moi » autobiographique. L'observateur critique de la société italienne se mêle à la subjectivité de l'auteur du journal. Il crée ainsi un lien entre le créateur et sa création. Moretti ne se dévoile pas au fil de la narration biographique, il se complaît seulement à en brouiller le sens en juxtaposant diverses images qui, parfois, se contredisent.

L'utilisation du « moi » permet d'entrevoir la société italienne tout en abordant les nouveaux enjeux. Ainsi, ce personnage ne réagit pas contrairement à Michele, il se contente d'observer ce que Moretti-réalisateur grave sur la pellicule. Si nous prenons l'exemple de la séquence de l'île de Salina, où tous les adultes sont au téléphone avec les enfants, le spectateur voit Moretti-acteur traverser l'espace en lisant les annotations inscrites sur son journal. Le cinéaste brise alors la linéarité du récit en cours, en faisant irruption dans cette scène.

L'ouverture aux autres permet à ce personnage d'analyser non seulement le monde dans lequel il évolue, mais aussi les personnes qu'il croise lors de ses déambulations en Vespa, en bateau ou au sein du monde médical.

Toutefois, *Caro diario*, joué et interprété par Moretti, est constitué d'une partie autobiographique et d'une partie fictionnelle puisqu'il est entouré d'autres interprètes qui ne jouent pas comme lui, leur propre rôle, à l'exclusion sans doute d'Angelo Barbagallo⁵⁷ et de Silvia Nono⁵⁸ dans le chapitre III. En revanche, le chapitre I, intitulé « *Sur ma Vespa* », entre tout à fait dans le registre de l'autobiographie tandis que les chapitres II et III appartiennent davantage au thème autobiographique puisqu'ils relèvent d'une satire sociale mise en scène pour l'occasion.

⁵⁷ Angelo Barbagallo (né le 26 avril 1958 à Rome) producteur et distributeur de cinéma.

⁵⁸ Silvia Nono (née en 1959, fille de Luigi Nono et Nuria Schönberg) est l'ex-compagne de Nanni Moretti. Il l'a portée à l'écran, pour la première fois, dans *Caro diario*.

C] L'exploration du monde à travers le jeu du « je »

La place du « je à l'écran », même quand Moretti évoque son expérience personnelle à travers sa maladie (chapitre III de *Caro diario*) ou sa paternité (*Aprile*), ne révèle qu'une part de sa vie privée au spectateur qu'il a savamment choisie d'intégrer dans son œuvre. L'utilisation de la première personne du singulier à l'écran lui permet de se mettre en jeu pour parler de son intimité, de lui en tant que père de Pietro et de ses œuvres, de ses passions (le cinéma, la danse, Rome), de ce qui le touche (la mort de Pasolini), l'émeut (la maladie, la naissance de Pietro, l'allaitement) ou le contrarie (l'enfant roi, les immigrés, la politique).

À partir du moment où Moretti-acteur n'est plus Michele, la violence est moins présente dans ses films. Si, auparavant, elle exprimait les réactions de son personnage à travers les gifles qu'il infligeait à son père dans *Ecce Bombo* ou à la journaliste dans *Palombella rossa*, en devenant « je », elle disparaît ensuite de son œuvre. Dans *Palombella rossa*, elle s'exprimait notamment à travers l'effort physique. D'ailleurs, le choix du « je » aussi bien dans *Caro diario* que dans *Aprile*, autorise désormais la confrontation entre Moretti et les autres autrement que par la violence. L'utilisation de la première personne du singulier le conduit à traiter la mise en scène d'une manière burlesque. Aussi, le personnage qu'il interprète dans ces deux films, réduit les autres acteurs à graviter autour de sa personne.

Cependant, ce cinéaste s'intéresse à l'oppression en abordant la contrainte sociétale ou la représentation du politique à l'écran à travers *Caro diario* ou *Aprile*. Dans le chapitre III de *Caro diario*, le cinéaste qui est un rescapé, éclaire son spectateur sur sa nouvelle trajectoire (chapitre I et II), à travers la recherche d'une position lui permettant d'explorer le monde qui l'entoure. Tantôt sa posture est sur pied, tantôt elle est assise ou couchée. Elle change en fonction du moyen de locomotion qu'il utilise, à savoir : debout pour la marche ou l'attente ; assise sur la Vespa ou un siège ; couchée pour le critique de cinéma, pour Gerardo (Renato Carpentieri) et surtout pour Moretti à l'écran, dans l'ultime chapitre de son journal. Ce mouvement de haut en bas fait écho au mouvement qui agite le réalisateur en son for intérieur légitimant ainsi le choix de la première personne du singulier d'autant plus qu'il n'apparaît plus à l'écran comme un fils, mais bien comme un adulte.

Moretti-acteur n'est plus Michele Apicella qui, au fil du temps, finissait par lui ressembler. Il s'est enfin libéré de ce personnage qu'il interprétait pour exprimer, à travers son corps, sa propre individualité. En fait, il se cherche en tant que créateur parce que le véritable voyage ne s'accomplit qu'à l'intérieur de soi expliquant le passage de Michele Apicella au

« je » narratif. Ceci confirme qu'à travers son œuvre, il révèle finalement au spectateur que : « Le voyage qui est une fuite de soi n'aboutira jamais⁵⁹. »

Ce « je » narratif qui relate trois voyages successifs au sein de trois univers, en apparence très différents, donne à Moretti la possibilité de découvrir le monde qui l'entoure tout en s'ouvrant aux autres à travers un élan de communication même si, parfois, son approche reste maladroite. En étant lui-même et en ne cherchant plus à se cacher derrière son alter ego, Michele Apicella, il peut enfin exprimer ses choix, sans les imposer aux autres par des actes violents, comme dans *Bianca* et, sans pour autant, retourner son agressivité contre lui, comme dans *La messa è finita*.

La question du « je » avec le pluriel de la foule permet, à chaque rencontre, de soulever la question des rapports humains. Par exemple, la scène de la voiture décapotable, dans *Caro diario*, montre, en réalité, à travers la métaphore du véhicule, le mauvais goût de l'Italie, son culte de l'argent tout en soulevant l'ironie du cinéaste sur les aspirations de ses concitoyens. En s'autorisant à rester en marge de ce genre de société, il devient alors difficile de conjuguer le « je » avec autrui. La voix off s'identifie bien au « je » narrateur même si, le cinéaste, tout en l'évoquant, parle aussi, à travers sa personne, de ses concitoyens et donc des Italiens en général.

Dans *Aprile*, la voix off qui ponctue certaines séquences du film, prend une nouvelle dimension parce qu'ici, le réalisateur est divisé entre sa paternité biologique et sa paternité créatrice. Le personnage interprété à travers ce « je » inclut aussi bien le cinéaste interprétant son propre rôle que le réalisateur tentant de réaliser à la fois un documentaire et une comédie musicale sur un pâtissier trotskiste dans les années 50. Il figure aussi le futur père biologique en devenir qui modifie sa vie tant personnelle que professionnelle.

L'utilisation du « je », dans ce long-métrage, est surtout présente à travers la voix off de Moretti. Il y a donc, ici, une distanciation qui se fait à travers cette voix (extradiégétique). Le cinéaste ne l'emploie pas pour se remémorer des souvenirs personnels, mais pour évoquer son regard sur sa perception du monde dans lequel il évolue et pour la transmettre au spectateur. Ainsi, il rejoint la conception émise par Pier Paolo Pasolini, dans *Pétrole*⁶⁰ selon laquelle tout est construit autour du « je ». Le « je » de Moretti devient alors sa seule patrie. Il s'exprime en tant que personnage-acteur. Cette position subjective lui permet d'explorer les effets du politique sur le terrain de l'intime.

⁵⁹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont Jupiter, 1994 (1^{ère} Edition 1969), p. 1028.

⁶⁰ *Pétrole (Petrolio)*, ce livre est paru en Italie en 1992 soit dix-sept après la mort de son auteur. Pasolini y recherche le sens de la réalité pour en prendre possession dans un acte créatif tout en ayant le désir de se libérer de lui-même.

Le réalisateur invente, également, un cinéma composite en mêlant le super-8 à la bande film comme dans *Palombella rossa* ou dans *Aprile* ou en utilisant le 16 mm, dans *Caro diario*, au début du chapitre III, consacré aux médecins.

Avec la maturité, le récit « morettien » s'ouvre davantage sur le monde. Le « je » témoigne en évitant d'être sur les lieux des événements ou bien, dans le cas contraire, il ne se mêle pas à la foule, comme lors de la déclaration d'indépendance de la Padanie ou lors de la Manifestation du 25 avril. En adoptant cette position, il se contente de contempler l'action de ses concitoyens dont il se sent proche et distant à la fois.

Les plans en plongée montrent qu'il peut s'affranchir de son corps pour observer de l'extérieur, sans pour autant occuper une position divine, mais pour avoir davantage de recul, afin de poser un regard bienveillant sur le monde environnant. Ainsi, il se place, volontairement, à l'écart du monde. Cette position reflète son désir de fuir un environnement ne correspondant pas à la vision qu'il en a. Néanmoins, l'utilisation de sa voix off finit par le rendre omniprésent même s'il n'apparaît plus à l'écran. Elle semble alors prendre le relais de la représentation du « je » à travers la narration.

Agata fait son apparition dans l'œuvre de son fils à un tournant de sa carrière, c'est-à-dire, au moment où celui-ci cesse d'être Michele Apicella à l'écran. Il convient de remarquer que, dans *Palombella rossa*, Michele Apicella et Luigi, le père du réalisateur, y font leur dernière apparition.

Après ce film, Moretti introduit le « je » narratif dans *Caro diario* puis, dans *Aprile* pour figurer, à la fois, l'identité du cinéaste et du citoyen. C'est d'autant plus frappant que suite à la disparition de Luigi Moretti, il se substitue à l'image paternelle, en l'interprétant, pleinement, dans *Aprile* puis, dans *La stanza del figlio*⁶¹ (2001).

D] Le glissement du « je » vers un nouveau personnage

Moretti transforme son apparition au sein de sa propre production filmique, offrant pour l'occasion à son spectateur, un nouveau personnage, Giovanni Sermonti dans *La stanza del figlio*. Il crée ainsi, le passage du « je » à sa véritable identité qu'il assume désormais en tant que père de son œuvre.

L'utilisation de son prénom montre dorénavant la concise délimitation qui existe entre le cinéaste et le personnage interprété. Il n'est donc plus ni Michele, ni le référent « je », il devient un acteur au même titre que les autres acteurs de son film. Il opère, alors, un retour à la fiction

⁶¹ Titre français : *La Chambre du fils*.

à travers une nouvelle narration. C'est la raison pour laquelle de nombreux critiques ont déclaré qu'avec ce film, il avait atteint la pleine maturité parce qu'il faut : « [...] le situer dans l'œuvre de Nanni Moretti comme une étape essentielle de son processus de création⁶². »

L'enfant terrible du cinéma italien bouleverse le spectateur en faisant le deuil de ses précédentes créations basées sur son enfance et sur son double « je »⁶³ qu'il interprétait à l'écran pour donner naissance à une paternité de l'œuvre sublimée dans *La stanza del figlio*. Jacques Mandelbaum estime d'ailleurs que : « La mort du fils y est l'ultime et paradoxale épreuve de vérité au travers de laquelle Moretti cesse d'être uniquement le fils de ses œuvres pour en assumer désormais pleinement la paternité⁶⁴. » Moretti a d'ailleurs déclaré à Jean-Philippe Tessé :

« Quand dans *La Chambre du fils*, j'ai interprété un nouveau personnage, c'était différent. [...]. Mais c'était différent parce que dans la vie on change peu mais tout de même un peu. Aussi, comme j'avais changé en tant que personne, j'avais peut-être aussi envie d'interpréter, d'écrire et de mettre en scène un nouveau personnage, un nouveau protagoniste. C'est sans doute aussi pour cela que, dans *Palombella rossa*, il y a l'amnésie. Peut-être qu'avec *La Messe est finie*, peut-être parce que de nombreuses années sont passées, je commençais à être un peu embarrassé par l'équivoque pour laquelle, pas pour tous les spectateurs mais pour certains spectateurs, du moins pour beaucoup d'entre eux, il y avait une confusion entre ce que disait mon personnage et entre ce que je pensais en tant que réalisateur. Voilà, en bien ou en mal quand le prêtre dans *La Messe est finie* ou le professeur dans *Bianca* ou le réalisateur dans *Sogni d'oro*, dit des choses enfin c'est un personnage dans un film inventé qui ne les dit pas mais qui les joue dans une scène prédéterminée dans laquelle il y a des choix d'écriture, de jeu, de mise en scène et de montage, voilà. Au contraire avec le temps, film après film, cette équivoque, parce que c'est un peu une façon, durant ces trente ans, il me semble que cela n'a d'ailleurs pas beaucoup changé et que cela ne s'est sûrement pas amélioré, reste une manière un peu primitive de regarder des films. Pour le spectateur ce que disent les personnages, est ce que pense le réalisateur. Les dialogues d'un film, surtout quand le premier rôle et surtout si ce premier rôle est joué par le réalisateur, ces dialogues sont forcément les idées voire même l'idéologie du réalisateur. »⁶⁵

Ainsi, Moretti semble se laisser que le spectateur fasse l'amalgame entre son personnage et sa propre personne. D'ailleurs, *Palombella rossa* montre, à travers l'amnésie de Michele que

⁶² Jacques MANDELBAUM, Fiche film *La Chambre du fils* de Nanni Moretti, Extrait du Monde Interactif, consulté le 22 Mai 2001. <http://www.abc-lefrance.com>.

⁶³ Ce « je » comprend à la fois le référent et le signifiant.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Jean-Philippe TESSÉ, *Entretien avec Nanni Moretti*, enregistré pendant le festival de Cannes 2008, 2^{ème} partie, traduction proposée de : « Quando con *La stanza del figlio*, ho interpretato un nuovo personaggio era diverso. [...] ma era diverso anche perché, poco però un po', si cambia nella vita e quindi si era cambiato un po' come persona forse avevo voglia anche di interpretare, scrivere, dirigere un nuovo personaggio, un nuovo protagonista. E forse anche per questo poi c'è l'amnesia di *Palombella rossa*. Forse con *La messa è finita*, forse perché si sono passati tanti anni cominciavo un po' a imbarazzarmi l'equivoco per cui, non per tutti gli spettatori ma per alcuni spettatori, per molti spettatori c'era la confusione tra il mio personaggio quello che diceva e quello che pensavo io come regista. Ecco insomma bene o male quando il prete della *messa è finita* o il professore di *Bianca* o il regista di *Sogni d'oro* dice delle cose ed insomma è un personaggio di un film di invenzione che non le dice ma le recita in quella scena in cui ci sono delle schelte di scrittura, di recitazione, di regia, di montaggio. Ecco, invece col passare degli anni, col passare dei film questo equivoco perché c'è un po' un modo, in questi trent'anni non mi sembra che ci sia cambiato molto, migliorati senz'altro non, c'è un modo un po' primitivo di vedere i film per cui quello che dicono i personaggi è quello che pensa il regista. I dialoghi di un film, soprattutto il protagonista soprattutto si quel protagonista è il regista, ecco quelli dialoghi sono le idee o addirittura l'ideologia del regista. »

le cinéaste interprète son désir d'aller de l'avant, en cherchant à apparaître autrement sur l'écran.

En décidant d'en finir avec le personnage de Michele Apicella, il distingue plus explicitement sa démarche de réalisateur de son statut d'acteur. Il montre au public qu'il est certes un réalisateur, mais aussi un acteur. Dans *La stanza del figlio*, il se filme comme un acteur jouant le rôle d'un psychanalyste dénommé Giovanni Sermonti. Il réunit ainsi le statut de réalisateur et d'acteur dans une fiction tout en les rendant indépendants l'un de l'autre.

E] Le passage du « je » à l'alter ego

Après sa consécration⁶⁶ pour *La stanza del figlio*, Moretti entame une nouvelle métamorphose de son personnage en n'interprétant plus le rôle principal de ses films. Sans doute, au fil du temps, s'essouffle-t-il à être à la fois le réalisateur et l'acteur de ses propres films.

Peu à peu, il se détache de l'« *io sullo schermo* » ou du « je sur l'écran » pour devenir un simple personnage (Sermonti, Brezzi, ...) qui, progressivement, délaisse le premier rôle au profit d'un acteur ou d'une actrice. Il cesse ainsi d'être au centre même des fictions qu'il réalise.

Lorsqu'il quitte le « je » sur l'écran, c'est pour interpréter exclusivement des rôles de père à travers : Giovanni Sermonti, dans *La stanza del figlio* ou Brezzi, dans *Habemus papam*. Il convient de remarquer au passage que ces deux personnages exercent la fonction de psychanalyste comme si, en quittant l'écran, Michele puis le « je » devaient transiter par une psychanalyse de leur propre rôle.

Dans *Mia madre*, le frère de Margherita interprété par Moretti, porte à nouveau le prénom de Giovanni. Il conserve ainsi une part de son individualité qui le rattache à l'histoire du récit filmique en lien avec sa propre autobiographie. En effet, tandis que le cinéaste termine *Habemus papam*, sa mère, Agata, se retrouve hospitalisée suite à une embolie pulmonaire. Elle décédera, le 18 octobre 2010, à l'âge de 89 ans. Le réalisateur évoque toujours son ressenti à travers ses films comme en témoigne entre autres *Mia madre*.

Dans *Habemus papam*, le cinéaste s'attribue le rôle de Brezzi à l'écran, un personnage à la dérive, malmené par la vie. Au fil du récit filmique, le spectateur apprend qu'il est athée et divorcé. Il est père d'une fille et d'un garçon comme Sermonti, dans *La stanza del figlio*. Si l'âge des enfants les différencie en tant que père, leur profession les unit. Le réalisateur crée

⁶⁶ Moretti est consacré en tant qu'acteur-réalisateur au niveau international suite à l'obtention de la Palme d'Or au festival de Cannes en 2001.

ainsi des liens entre Sermonti et Brezzi. En outre, la femme de ce dernier, interprétée par Margherita Buy, exerce également en tant que psychanalyste. Brezzi admet qu'elle est la meilleure thérapeute après lui et il n'hésitera pas à lui confier le nouveau pape comme patient. Le cinéaste instaure alors une relation de rivalité au sein du couple. Le psychanalyste, accouru au chevet du pape, se retrouve piégé tout comme Andrea Sermonti dans *La stanza del figlio*. Les rites de l'Église contraignent le psychanalyste à rester au Vatican tant que l'élu n'aura pas dévoilé son identité à la Loggia des Bénédictiones.

Dans *Il Caimano* et dans *Mia madre*, le réalisateur poursuit son rôle d'acteur à travers de brèves apparitions à l'écran. Dans la première œuvre, il se joue du spectateur en interprétant son propre rôle d'acteur à l'écran. Il profite de sa position de réalisateur pour se montrer tel qu'il est à la scène comme à la ville dans la séquence où Bonomo et Teresa viennent lui proposer d'interpréter le personnage du « *Caimano* ». Puis, il endosse ce rôle dans les dernières minutes de cette fiction.

Dans le second film, Moretti-acteur n'interprète plus qu'un second rôle à travers le personnage d'un frère dévoué, effacé, toujours en retrait, s'exprimant à voix basse. Il laisse ainsi toute la place à son alter ego féminin, Margherita dont nous reparlerons plus avant. Le réalisateur se filme comme un fils allant jusqu'à renoncer à son métier d'ingénieur pour consacrer tout son temps aux derniers instants de la vie de sa mère contrairement à sa sœur, Margherita qui fuit d'une certaine manière, ses responsabilités filiales, en essayant de réaliser un film sur l'occupation d'une usine par ses ouvriers.

Nous pouvons alors nous demander si, finalement, en interprétant ce frère, Moretti ne reprend pas la place de son aîné, Franco, en s'inspirant de sa propre réalité ou s'il a fait appel à son imaginaire pour donner vie à son personnage ?

Depuis *Il Caimano*, Moretti continue de n'être ni Michele, ni son double à travers le « je », en interprétant un acteur puis, un psychanalyste au chevet d'un pape plein de doutes. Alors, sommes-nous en droit de penser qu'effectivement, il revendique à présent de cette manière son statut de père légitime de ses œuvres cinématographiques ?

À partir de ce film, le réalisateur s'intéresse davantage à accorder le premier rôle de ses fictions à un alter ego. En effet dans ce film, il scinde définitivement son ancien personnage en deux protagonistes. Le premier, Bruno Bonomo, joué par Silvio Orlando, est producteur. Le second, Teresa, interprété par Jasmine Trinca, est une jeune réalisatrice. Il crée ainsi un lien autobiographique entre sa personne et ces deux personnages à qui il distribue ces deux métiers. Il semble montrer ainsi comment le poids de ces deux charges ne peut plus être dévolu à une unique personne.

Il faut attendre *Mia madre* pour que l'acteur « morettien » cède sa place de réalisateur irascible, stressé, empli de doutes, à un alter ego féminin, Margherita, interprétée par Margherita Buy. Lors de son spectacle *Concerto Nanni Moretti*⁶⁷, il raconte qu'à la mort d'Agata, il reprend l'écriture d'un nouveau film dont la forme s'apparente à une dédicace d'un fils à sa mère. Par pudeur sûrement, il confie son expérience personnelle de fils et de réalisateur à Margherita Buy qui devient alors, dans ce long-métrage, son alter ego.

Le dédoublement de Moretti en Buy est d'autant plus intéressant que l'actrice porte son véritable prénom à l'écran et que « *Margherita* » était le premier titre trouvé par le réalisateur pour ce long-métrage. Son alter ego est d'autant plus proche de lui que Margherita est elle aussi réalisatrice. En outre, Moretti s'inspire probablement de sa propre réalité, lorsqu'il filme les déplacements de Margherita : lieux de tournage, chambre d'hôpital ou appartement de sa mère.

De façon constante, le réalisateur évoque ce qu'il connaît, ce qu'il ressent à travers ses films. Margherita semble ainsi errer à la manière de Melville (Michel Piccoli), dans *Habemus papam*, entre la réalité d'une situation extérieure imposée par la vie et son propre désir d'être. Là encore, la part autobiographique surgit dans *Mia madre*.

Il convient de constater que l'univers « morettien » a toujours été nourri par la psychanalyse et par les rêves. Pour exercer sa science, la psychanalyse se sert de l'interprétation des rêves.

Margherita, comme Michele, voyage inlassablement au pays de Morphée. Leurs rêves les aident à surmonter les épreuves de la vie. Si Michele pensait pouvoir encore modifier le monde, Margherita bute sur le réel. Elle est constamment happée par un monde imaginaire que ce soit à travers les rêves qu'elle fait ou que ce soit à travers l'exercice de sa profession laquelle consiste à donner à voir du rêve. Aussi, quand la réalité de la vie frappe à sa porte, elle ne sait pas comment se comporter. Ses gestes, ses attitudes, son comportement sont toujours décalés par rapport au monde réel. À travers ce personnage, Moretti montre sa désillusion. Il semble définitivement blasé du militantisme, des beaux discours politiques et anéanti par le manque d'engagement. Reste à savoir si, par conséquent, il apparaîtra encore à l'écran dans ses prochains films et sous quel aspect ?

Le réalisateur ne se contente pas de paraître à l'écran et d'en occuper l'espace. Il se sert de ses propres expériences de vie pour nourrir son œuvre d'espaces autobiographiques.

⁶⁷ Spectacle pluridisciplinaire donné à la MC 93 à Bobigny le 10 septembre 2011 dans lequel Moretti accompagné sur scène par l'*Orchestra Nazionale dei Conservatori* dirigé par Franco Piersanti, auteur avec Nicola Piovani de nombreuses musiques de ses films, racontait à travers des lectures, des extraits de ses longs-métrages son parcours cinématographique.

Chapitre 2 : Les expériences de vie comme espaces autobiographiques

Moretti a bien compris que la fonction du cinéma constitue une preuve de l'existence. En effet, chaque film s'inscrit dans l'histoire du cinéma, mais aussi dans l'histoire des hommes. C'est sans doute la raison pour laquelle le cinéaste erre constamment entre histoire et mémoire individuelle.

À travers sa présence à l'écran et à travers sa position de réalisateur-acteur, Moretti parvient à dévoiler un peu de sa vie privée à son spectateur. Il devient donc intéressant de démonter les mécanismes « morettiens » pour essayer de comprendre comment ce cinéaste nourrit ses fictions en s'inspirant de sa propre réalité.

À partir d'événements importants de sa vie, le réalisateur fait entrer le spectateur dans une « intimité relative » en lui dévoilant à travers le récit d'un journal, dans *Caro diario*, sa maladie, dans *Aprile* sa paternité ou encore les effets du temps lors de son anniversaire.

I] La maladie à travers *Caro diario*

Si le cinéma de Moretti parle essentiellement de lui et de son univers, le chapitre III de *Caro diario*, intitulé « *Les Médecins* », évoque pour la première fois à l'écran, le rapport entre sa vie publique et sa vie privée. En revenant sur un épisode de sa vie, le réalisateur témoigne du parcours qu'il a dû emprunter avant la découverte de son cancer en 1991. Dans ce chapitre, il raconte son expérience au sein du milieu médical lors d'un ultime voyage. Pour la circonstance, il se met en scène tout en répondant aux critères de l'autoportrait. Il part de sa maladie et de la souffrance de son corps pour témoigner de son existence, pour « être là⁶⁸ ! » face au savoir médical d'autant plus que sa présence à l'écran débute et conclut ses visites chez les médecins.

Pour livrer son expérience, le cinéaste reconstitue le récit de sa maladie à travers la force de l'écrit.

⁶⁸ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « stare lì ! ».

A] La reconstitution du récit de la maladie

Moretti a divulgué à Danièle Heymann comment lui était venue l'idée de parler de sa maladie dans une de ses fictions : « Tout a donc commencé pour ce chapitre avec le « scénario » que constituait le recueil de mes ordonnances, et aussi avec la chance que j'ai eue de trouver assez vite le ton que j'allais employer⁶⁹. »

Pour évoquer cet épisode douloureux de sa vie, le cinéaste reprend donc tels quels les comptes rendus de conversations qu'il a eues avec les médecins au cours de sa maladie pour créer les dialogues de ce chapitre. Il leur attribue d'ailleurs l'écriture du scénario. Il s'est ensuite chargé de sa mise en forme à travers le choix d'une narration en voix off « in⁷⁰ ». Pour, le réalisateur cette voix off « in » correspond à une voix hors champ dans le champ. Ainsi, lorsque les deux médecins chinois prennent le pouls à Moretti-acteur, son regard est absent de la scène tandis que sa voix off « in » s'adresse au spectateur.

Pour construire son récit filmique, le réalisateur utilise également des traces⁷¹ issues de la réalité comme ses ordonnances ou sa dernière séance de chimiothérapie. Les éléments réels s'y inscrivent en tant que traces écrites d'une véracité.

Pour inscrire davantage cette réalité au sein d'une part de son œuvre comme trace visuelle et d'autre part, de son journal comme trace écrite, le cinéaste déclare en voix off : « Rien dans ce chapitre n'a été inventé : ordonnances, visites chez les médecins, conversations avec eux⁷² » sauf qu'il retrace, ici, des faits qu'il a vécus dans le milieu médical. Comme ils sont retranscrits, ils n'appartiennent plus à la réalité, mais ils participent à sa reconstitution à travers ce chapitre.

Par conséquent, nous sommes plus dans le témoignage, voire même dans la confidence puisqu'il inscrit cet épisode dans le chapitre III de son cher journal, tout en déclarant en voix off : « *Caro diario*, j'ai conservé toutes les ordonnances accumulées pendant un an et toutes les notes que je prenais après chaque rendez-vous chez les médecins⁷³. » D'ailleurs, le cinéaste, dans le livre de Jean Gili, parle de : « chronique de ce qui s'est produit réellement⁷⁴. » Il avoue avoir :

⁶⁹ Danièle HEYMANN, *Entretien avec Nanni Moretti, réalisateur de « Journal intime » « Pour la première fois, je parle des autres*, Le Monde, 19 mai 1994, p. VI.

⁷⁰ Nicolas SAADA et Serge TOUBIANA, *Pâtisserie, politique et paternité*, Les Cahiers du cinéma n°524, mai 1998, p. 54.

⁷¹ Ses ordonnances sont une trace écrite tandis que sa dernière séance de chimiothérapie devient une trace écrite à partir du moment où elle s'inscrit sur un support filmique (écriture filmique).

⁷² Traduction proposée du dialogue extrait du film *Caro diario* : « Niente in questo capitolo è stato inventato : ricette, visite dai medici, conversazioni con loro. »

⁷³ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Caro diario* : « Caro diario, ho conservato tutte le ricette accumulate per un anno e tutti gli appunti che prendevo dopo ogni appuntamento dal medico ».

⁷⁴ Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p 82.

« entièrement reconstitué⁷⁵ », l'ensemble de ce chapitre, tandis que Thierry Jousse définit ce récit comme : « une reconstitution minutieuse d'une maladie⁷⁶. »

En fait, il mêle le documentaire (le récit d'une maladie) à la fiction (la reconstitution de ce récit après coup) tout en se mettant en situation en tant qu'auteur de son journal dont il tient la chronique et en tant que réalisateur de ce film.

L'utilisation de la voix du narrateur en hors champ alors que Moretti-acteur est présent dans le champ, accentue la distance entre les événements montrés à l'écran et le récit qui en est fait à travers la voix off a posteriori. Ceci démontre bien qu'il s'agit d'une reconstitution d'une page de l'histoire personnelle du réalisateur.

Par moments, la voix omniprésente dans ce chapitre revêt des caractères différents. Elle est en adéquation non seulement avec ce qui est dit, mais également, avec ce qui est écrit au sein du fameux journal tenu par Moretti-auteur-acteur. Elle narre au présent des faits déjà advenus. Normalement au cinéma, l'utilisation du flash-back permet de raconter les faits en utilisant le passé comme l'a fait magistralement Orson Welles, dans *Citizen Kane* (1941). Or, cette voix in sert les propos de Moretti qui prend ainsi à partie le spectateur.

Selon Michel Chion⁷⁷, la voix du narrateur, off ou in, au cinéma est soumise d'une part, à un critère de proximité maximale par rapport au microphone ce qui lui donne un sentiment de sincérité et d'autre part, à un critère de matérialité c'est-à-dire que la voix ne s'inscrit pas dans un espace particulier et sensible. Cette voix se rappelant de tout, sachant tout, est souvent utilisée à travers les flash-back.

Moretti utilise cette voix à la première personne, mais aussi parfois, à la troisième personne comme dans la scène où il arrive énervé à cause des embouteillages à la consultation médicale, pour s'entendre dire par le docteur qu'il est défaitiste. Il réitère cette utilisation de la voix à la troisième personne dans la séquence d'*Aprile* où Moretti-acteur se demande pour quelles raisons, il doit devenir adulte.

Une année s'écoule entre les premiers symptômes du prurit ressentis par Moretti et l'établissement d'un diagnostic, révélant la maladie de Hodgkin⁷⁸. Le cinéaste restitue par le récit cette expérience de vie au côté du corps médical dont il décrit avec ironie la suprématie scientifique. Il affirme qu'il ne : « raconte, en fait, [...] que la première partie de l'histoire⁷⁹ » celle

⁷⁵ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *op. cit.*, p. 149.

⁷⁶ Thierry JOUSSE, *Moretti ou Berlusconi*, Les Cahiers du cinéma spécial Cannes 1994, n°479/480, p 64.

⁷⁷ Michel CHION, *La voix au cinéma*, Paris, éditions de l'Etoile/Les Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1984, p. 47-53.

⁷⁸ La maladie de Hodgkin est un cancer du système lymphatique appartenant à la famille des lymphomes. Ses symptômes se révèlent à travers : des démangeaisons, des sueurs nocturnes, un amaigrissement, de la fatigue, de la fièvre, des difficultés respiratoires, des douleurs thoraciques et une toux.

⁷⁹ Danièle HEYMANN, *op. cit.*, p. VI.

de la maladie et non pas la seconde partie en lien avec sa convalescence. Celle-ci a lieu hors champ parce qu'elle fait partie intégrante de sa vie.

Son choix de réalisation a été de ne parler que des médecins d'où l'intitulé de ce chapitre et de son rapport à la maladie. Il évince ainsi toute la partie qui concerne les soins après la découverte de sa maladie, la convalescence ainsi que le récit de tout ce qui est advenu durant cette année sur le plan professionnel ou sur le plan familial. Suite à sa maladie, il a renoncé, à la fin de l'année 1990, à interpréter le premier rôle masculin du film intitulé, *La double vie de Véronique* de Krzysztof Kieślowski⁸⁰ alors que le tournage a débuté⁸¹. De même, sa convalescence auprès de Silvia se fait hors champ⁸².

À travers deux séquences seulement, il témoigne de son entourage. Dans la première, il évoque le pyjama en soie et les draps de lin achetés par sa mère pour apaiser ses démangeaisons persistantes qui l'empêchent de dormir. Dans la seconde, il se filme accompagné de sa fiancée, Silvia Nono et de son ami, Angelo Barbagallo dans la salle d'attente des examens radiologiques. Le scanner révélera la maladie dont il est atteint. Pour pouvoir tourner cette séquence, il a dû se mettre en situation afin que le spectateur aperçoive la lumière verte à l'écran qui atteste le bon fonctionnement de l'appareil.

En fait, le cinéaste met en scène cette expérience de sa vie. Il débute et termine le chapitre III par une séquence où Moretti-acteur est assis à une table pour l'inscrire définitivement au sein de son journal. L'utilisation de la voix off témoigne de l'adéquation entre ce qui est dit et ce que l'écrit montre à partir des ordonnances, du journal et des notes. Ce qui est révélé par l'écrit est également contenu dans le support filmique. Pour y parvenir le réalisateur utilise deux procédés différents la trace cinématographique (l'écran) et l'écriture du journal.

Pour relater son propre récit autobiographique, Moretti part de la version inscrite dans son précieux journal. Il ressent donc le besoin de se remémorer son histoire personnelle pour pouvoir s'en servir. Il passe donc par la reconstitution d'un souvenir en lien avec un épisode de sa vie pour pouvoir en créer la version cinématographique. En imprégnant ce souvenir qui est la reconstitution d'une réalité autobiographique, il fait du spectateur de *Caro diario*, un témoin dépositaire. L'utilisation de sa voix off lui permet de ponctuer le récit qu'il a engagé depuis les premières images de ce film.

La main du réalisateur-acteur écrit sur le cher journal lequel représente à la fois le titre de son long-métrage et le support sur lequel il annote le fil de ses pensées tout au long du récit

⁸⁰ *La double vie de Véronique* (Podwójne życie Weroniki), film franco-polonais de Krzysztof Kieślowski (1991) drame de 98 mn.

⁸¹ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *op. cit.*, p. 131-132.

⁸² *Ibid.*, p. 154.

filmique. Ainsi, le cinéaste présente à l'écran aussi bien le récit filmique que textuel. Le journal disparaît ensuite de l'image pour laisser place à Moretti juché sur sa Vespa. Celui-ci réapparaîtra juste avant la séquence avec le critique puis, respectivement dans les chapitres consacrés aux îles et aux médecins.

L'utilisation de la voix off pour poursuivre au présent la narration du récit à peine engagé, inscrit de facto celui-ci dans la définition de l'autoportrait en devenant alors un relais entre l'écrit, l'image, le narrateur et l'« *io sullo schermo* ». L'emploi du présent situe bien l'action aux moments de la survenance des événements. Moretti n'évoque pas des événements du passé comme le ferait un récit littéraire ou un flash-back comme ceux introduits par Orson Welles dans *Citizen Kane*.

Cette voix, présente tout au long de la narration, commente le récit depuis le premier chapitre de *Caro diario*. Il s'agit donc d'une voix off-in, c'est-à-dire d'une voix hors champ dans le champ car elle conserve son caractère de voix narratrice tout en intervenant directement dans les images issues du passé.

Cependant, dans la séquence du scanner, Moretti emploie le passé pour évoquer le futur. Il transmet ainsi en tant que narrateur à son personnage la capacité d'anticiper les événements.

La voix omniprésente réussit à recouvrir le texte et les images de son savoir et de son pouvoir. Nous sommes proches d'une narration littéraire d'autant plus que le cinéaste se complaît à se montrer écrivant son propre récit au sein de son précieux journal. Quand Moretti-acteur referme son journal à la fin du chapitre sur les médecins, celui-ci contient le récit littéraire que l'auteur a rédigé, mais également le récit filmé dans son ensemble.

En conséquence, à travers l'usage de son corps et de sa voix, le réalisateur s'inscrit bien au sein de ce film comme un autoportraitiste.

Ce troisième chapitre de *Caro diario* s'inspire de la vie réelle du réalisateur. La séquence qui introduit sa dernière séance de chimiothérapie est un mélange de genres : autobiographie, documentaire et fiction. Il plaque à ses propos les images tournées en 16 mm de sa dernière séance de chimiothérapie. Or, ses premiers films ont été réalisés dans ce format.

À travers deux révélations successives, Moretti-réalisateur livre bien son propre témoignage sur une expérience de sa vie à travers la maladie. En outre, il débute ce récit par la fin de son traitement, c'est-à-dire une séance de chimiothérapie⁸³.

En propulsant le spectateur directement au cœur de sa sphère privée face au milieu médical, il en fait un voyeur à qui il déclare : « C'est ma dernière séance de chimiothérapie.

⁸³ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 6, p. 33.

Traitement pour une tumeur. J'ai décidé de la filmer⁸⁴. » En conséquence, le récit qu'il fait de sa maladie, n'est pas linéaire, mais structuré afin d'apporter plus de relief aux rapports établis entre ses symptômes et le savoir des médecins qui le prennent en charge.

D'ailleurs, il le confirme dans ses propos : « Un jour, je suis allé dans un centre de dermatologie...⁸⁵ ». Le fait de placer la séance de chimiothérapie en amont du récit renforce l'idée de l'écriture d'un journal. Le déroulement narratif restituant le chemin parcouru entre cette séance et le début des premiers symptômes prend ainsi la valeur d'un témoignage gravé sur la pellicule.

À travers cette séance de chimiothérapie, nous ne sommes pas en présence du film dans le film. Moretti-acteur se dévoile à l'intérieur de son propre long-métrage en tant que Moretti-cinéaste. La séance de chimiothérapie se donne à voir en tant que film achevé, mais aussi en tant que film en cours de réalisation au sein de *Caro diario*.

Les regards de l'auteur et du spectateur se juxtaposent donc sur ces images de chimiothérapie. Les mythes de Narcisse et de Méduse se retrouvent réunis dans cette scène. Or, nous savons qu'ils sont une représentation de l'autoportrait.

Le désir de Narcisse consiste à vouloir prendre pour sujet son propre regard tout en continuant d'être « je ». Moretti, en mettant en scène sa chimiothérapie, donne à voir, à cet instant précis, le « je » du présent.

Toutefois, dans l'espace du chapitre III de *Caro diario*, cette séance de chimiothérapie ne peut pas être renvoyée au « je » de la narration. Le réalisateur tout comme Narcisse sont prisonniers de leur regard sur eux-mêmes tandis que le spectateur devient le regard porté sur le film « morettien » en cours de diffusion. Le long-métrage devient ainsi le contenant et le contenu de la contemplation de soi par soi-même ou par l'autre.

Le temps de la narration rejoint le mythe de Méduse puisque la séance appartient à la fois au passé et au temps du film, précisément à un « maintenant » sous-jacent émanant de l'écriture du journal.

Le temps réel est celui du film projeté en salle. Nous sommes ainsi plongés dans l'espace-temps du spectateur qui garantit l'existence du film.

Ensuite, Moretti débute le récit de son expérience de vie en commençant par évoquer la fin de sa longue maladie à travers cette ultime séance de chimiothérapie, séquence entièrement reconstituée chez lui⁸⁶. Ce choix d'entrée dans son histoire personnelle donne : « plus de force à

⁸⁴ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Caro diario* : « È la mia ultima seduta di chemioterapia. Trattamento per un tumore. Ho deciso di filmarla. »

⁸⁵ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Caro diario* : « Un giorno sono andato in un centro di dermatologia... ».

⁸⁶ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *op. cit.*, p. 149.

l'ensemble⁸⁷ » pour reprendre les termes de Chatrian et Renzi. Mais, il met aussi le spectateur d'emblée dans la confiance parce que les médecins eux, n'ont posé un diagnostic que dix mois plus tard.

Par conséquent, la séance de chimiothérapie correspond à un présent entre deux passés où le réalisateur se met en scène pour revendiquer l'instantanéité du Moretti-auteur intégrant les images de la séance de chimiothérapie dans l'énoncé du film en cours. Il est impossible de dissocier cette séance des scènes qui l'accompagnent. Elle devient ainsi le cœur du récit autoportraitiste, le cinéaste mettant en place une énonciation se reflétant elle-même comme le sujet de l'énoncé. Il trouve à la fois sa place et un style à l'intérieur de son long-métrage.

B] Les prémices de la maladie

Le chapitre III de *Caro diario* rapporte les péripéties de Moretti confronté au monde médical. Il filme son errance d'un cabinet de médecin à l'autre, allant de la rencontre du simple spécialiste au Prince des dermatologues. Par les sensations de son corps, il délivre un témoignage factuel incarnant ainsi sa dimension résistante face au savoir et aux compétences du corps médical.

Son corps devient le temple de symptômes interprétés par toute une série de spécialistes. Selon les termes employés par Thierry Jousse, le cinéaste offre par son regard sur les médecins « une contre-proposition au reality-show de Berlusconi⁸⁸. » Sont dévoilés tout d'abord à l'écran les premiers symptômes de démangeaisons qui rendront Moretti-acteur insomniaque. Ensuite, le cinéaste part en quête d'un médecin prompt à soulager ses souffrances. Mais, le cortège de médecins et de spécialistes renommés consultés est enfermé dans sa propre sphère de compétences, peu enclin à la concertation ou à la considération entre collègues.

En tant que réalisateur, Moretti s'amuse à dévoiler non sans une certaine ironie : leur spécificité, leur savoir, leur travers, leurs manies, leur jalousie perceptible dans la rédaction de leurs prescriptions. Il met également en avant l'inefficacité de leurs pratiques.

Initialement, la caméra, sans préjugé, filme le milieu médical avec le regard respectueux du patient. Mais, au fur et à mesure que la souffrance physique de Moretti-acteur s'amplifie, Moretti-réalisateur dénonce peu à peu, le véritable visage de la médecine contemporaine. Il en brosse un portrait si féroce qu'il réussit à déclencher des rires devant son corps souffrant.

Les médecins soignent souvent les symptômes sans rechercher l'origine de la maladie. En négligeant les souffrances du patient, ils oublient sa dimension humaine. Si Moretti se

⁸⁷ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *op. cit.*, p. 149.

⁸⁸ Thierry JOUSSE, *op. cit.*, p 64.

moque de sa propre crédulité initiale, il dévoile également non sans un certain humour tous ces docteurs brandissant leurs précieuses prescriptions aux remèdes miracles absolument inefficaces.

Soucieux d'être un bon patient, dans un premier temps, Moretti-acteur écoute les précieux conseils du Prince des dermatologues, en effectuant des promenades en bord de mer. Il veille à bien se protéger, munis de chaussettes et de chemises à manches longues. Il respecte également les restrictions alimentaires d'un autre spécialiste.

Ces recommandations font naître en Moretti des frustrations supplémentaires. La maladie n'est perçue qu'à travers le prisme des symptômes : désagréments, démangeaisons, contraintes, insomnies et fatigue. Tous impuissants face à sa souffrance, le réalisateur confie à Danièle Heymann :

« Je ne me suis jamais mis en colère contre aucun médecin. Ce que j'ai appris, c'est que nous allons voir les docteurs avec une attente sans fondement : parce que nous leur donnons de l'argent, il faudrait qu'ils nous guérissent en échange ? Ce n'est pas ainsi que les choses se passent⁸⁹. »

Le cinéaste met à jour toute la fragile condition du malade, son isolement, sa solitude face aux représentants de la science et du progrès.

Projeté dans des situations alternant l'effet comique et dramatique, le spectateur « morettien » est tout à tour amusé et compatissant. Le comique d'une scène renvoie à la catharsis. L'ironie et la distance sont de règle quand l'artiste parle de lui. Dans les films autobiographiques, celui-ci doit procéder à un savant dosage d'autodérision. Pour y parvenir, Moretti-réalisateur n'est pas tendre avec lui-même, spécifiquement dans le chapitre consacré aux médecins.

Dans tout ce douloureux chapitre traité à la façon burlesque, Moretti se moque un peu d'avoir dupé la mort. D'ailleurs, elle n'est jamais portée à l'écran par pudeur ou par superstition. Rescapé d'un cancer, le réalisateur s'autorise à s'interroger sur son rapport à la mort et il le fera, plus particulièrement, dans l'hommage rendu à Pier Paolo Pasolini dans le premier chapitre. Nous y reviendrons plus loin.

Déçu et insatisfait, le patient se tourne vers des médecines douces. D'abord, il s'en remet à une jeune praticienne qui pratique le massage des pieds. Pour la première fois, son personnage « je » parvient à se détendre. Suivant le conseil d'un réflexologue, son « je » est immergé dans une baignoire emplies d'eau et de farine de blé tendre. Ce bain réussit à l'apaiser.

⁸⁹ Danièle HEYMANN, *op. cit.*, p. VI.

Puis, il découvre les bienfaits de la médecine chinoise à travers l'acupuncture. Mais, le docteur Yang s'aperçoit que son patient tousse lorsqu'il dispose les aiguilles de fleur de prunier sur son corps. Il en déduit qu'il a un problème pulmonaire et il lui prescrit une radiographie des poumons. Après l'avoir effectuée, le diagnostic du docteur Yang s'avère juste. Il existe bien une présence de vent dans le sang. L'examen complémentaire apporté par un scanner révélera une tumeur soignable au niveau du système lymphatique.

Dans la séquence suivante, Moretti-acteur feuillette l'encyclopédie médicale Garzanti. À la rubrique lymphome, tous ses symptômes exposés aux nombreux médecins consultés depuis un an, y sont écrits noir sur blanc : insomnie, prurit, amaigrissement, sueurs. Ce livre que les médecins ont à portée de main lui aurait évité ce périple dans le dédale de la médecine, s'ils avaient su l'utiliser à bon escient.

À travers les belles formules et les splendides discours des médecins ou du critique dans le chapitre I de *Caro diario*, Moretti révèle leur nombrilisme au détriment du destinataire de leurs messages.

C] Le témoignage du « je-conscience » à travers le « je-corps »

Le corps de Moretti représente sa solitude face à son combat quotidien contre la douleur, la souffrance et la maladie qui progressent. Même si le réalisateur se sert de son propre corps pour relater l'histoire de sa maladie, il ne s'exposera jamais complètement nu à l'écran. Il se contentera uniquement de le dévoiler dans un rapport purement intimiste.

Dans le chapitre consacré à sa maladie, le corps de Moretti ne cesse d'apparaître et de disparaître du champ de la caméra. Il devient alors l'instrument du visible avec ce qu'il se plaît ou non à révéler. Son « je » se décline en différentes parties anatomiques de son corps.

La tête est le haut lieu de sa pensée, mais aussi de sa réflexion développée au cours de ses échanges avec les médecins. Elle devient le prolongement de la mémoire, matérialise le temps qui s'écoule, le temps de la maladie qui s'étire douloureusement face aux souffrances infligées physiquement et moralement.

Les jambes et les pieds représentent le mouvement de la caméra. Très mobile, elle symbolise le combat de Moretti qui ne renonce jamais malgré les obstacles rencontrés. Ce choix représentatif lui permet d'extérioriser ses humeurs, ses frustrations, son indignation. C'est donc, à travers le « je » qu'il emploie pour nous parler de son expérience auprès du monde médical, qu'il évoque pleinement l'écriture du « moi ».

Le fait d'exposer son corps souffrant à l'écran, nous ramène à sa dénegation à travers l'*Autoportrait à l'oreille bandée*⁹⁰ de Vincent Van Gogh qui se peint après l'automutilation de son oreille. Exposer son corps souffrant à l'autre, nous renvoie au principe de l'*Incarnation*. Le modèle par excellence de cette représentation est le Christ puisqu'il a revêtu la nature humaine issue de la chair de la Vierge Marie, tout en conservant sa nature divine à travers la Personne du Verbe dans l'unique but d'offrir le salut aux hommes.

Nous renouons avec le fondement même du discours sur l'histoire de l'art (la forme contre le fond) en confrontant la Matière et l'Esprit. L'œuvre la plus significative, *L'Incarnation du Christ*⁹¹ réalisée par Piero di Cosimo⁹² représente Marie trônant sur un piédestal, surmontée de la colombe du Saint-Esprit, accompagnée de figures saintes tandis qu'autour d'elle figurent à gauche, des scènes de sa vie telles que l'Annonce aux Bergers, la Nativité et à droite, la Fuite en Égypte.

Le fait de revendiquer le « ceci est mon corps » permet à l'auteur d'accéder au degré de « vérité ». Ainsi, en exposant pleinement son corps à l'écran, Moretti justifie l'entière légitimité d'un film autoportrait.

Il convient de rappeler que l'autoportraitiste est en marge de la société parce qu'il pose un regard en boucle sur lui-même. Il se situe dans un espace qu'il se construit et qui le rend volontairement solitaire comme en témoigne *La chambre*⁹³ de Van Gogh.

Dans cette chambre aux volets clos, l'artiste peint à droite un lit et à gauche une chaise bloquant une porte. Cette représentation révèle l'impossibilité une fois à l'intérieur d'entrer ou de sortir de cette pièce. La souffrance de la vie est perceptible à travers les objets du quotidien. L'artiste dépeint l'enfermement, mais aussi la solitude de l'occupant de ce lieu.

L'œuvre autoportraitiste se situe donc au cœur d'une crise d'identité, thème majeur de l'autoportrait. Chez le réalisateur, cette crise s'exprime dans le chapitre III dans sa recherche de la vérité et dans la création d'un espace intime. Par conséquent, en se mettant en scène en tant que Moretti-cinéaste, il répond aux exigences de l'autoportrait. Il n'y a donc aucun doute possible sur son identité. En racontant un épisode de sa vie, Moretti place le spectateur face à son autobiographie.

Le voyage du cinéaste dans le monde médical s'inscrit dans une fiction. À ce titre, il relève davantage du thème autobiographique plutôt que de l'autobiographie pure. Sur un ton

⁹⁰ *L'Autoportrait à l'oreille bandée* (1889), huile sur toile, Arles, voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations de tableaux, figure 6, p. 30.

⁹¹ *L'Incarnation du Christ* (1505) Galerie des Offices, Florence, voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des tableaux, figure 7, p. 30.

⁹² Piero di Cosimo né Pietro di Lorenzo di Chimenti (1462-1522) peintre italien de la Renaissance.

⁹³ *La Chambre* (1888), toile conservée à Amsterdam au Rijksmuseum, voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations de tableaux, figure 5, p. 30.

toujours ironique, Moretti nourrit son témoignage de faits consignés chronologiquement dans son journal, mais aussi de ce qu'il projette via l'instrument « caméra » de sa « vie privée » de cinéaste. Cette expérience développe chez lui une empathie pour ses semblables et une volonté de s'affranchir du monde médical.

Pour clore le récit de cette expérience, Moretti-cinéaste revient sur le plan du début de ce récit dans le bar. Ainsi, la séquence du début et celle de la fin du chapitre III se répondent. Dans la première séquence, Moretti-acteur ouvre son journal pour décrire sa traversée du milieu médical. Le léger zoom avant, indique donc le début du récit. Dans l'ultime séquence, le réalisateur montre son personnage finissant d'écrire. Moretti-acteur ferme son journal après y avoir inscrit la morale de ce voyage au sein du monde médical qui aurait pu lui coûter la vie et il se lève. Le zoom arrière le replace dans ce même bar.

Ce personnage récapitule ensuite tout ce qu'il a compris de cette aventure dont, il a tiré deux leçons qu'il livre au spectateur regardant *Caro diario* ; la première étant que les médecins n'écoutent pas leur patient et la deuxième qu'il est salutaire de boire un grand verre d'eau le matin. Le cinéaste se filme alors en faisant un gros plan sur son « je » buvant, tout en offrant à la fois son regard à la caméra tandis qu'il sourit à la vie avant de disparaître au profit du générique de fin.

Cette adresse appartient à la figure récurrente de l'œuvre autoportraitiste. Elle évoque le regard frontal du peintre, mais aussi le principe du miroir à travers la toile. Moretti soulève ainsi la question de la place qu'il occupe à l'intérieur de son œuvre. Ici, il est à la fois le sujet (énonciataire) et le reflet (énonciateur) à travers le prisme de l'écran (miroir). En tant qu'artiste, il prouve bien qu'il contrôle à la fois l'énoncé et l'énonciation du processus de son film.

Le « je-conscience » qui évoque la réalité, témoigne à travers le « je-corps » de l'état dans lequel se trouve le corps malade de Moretti. Il devient aussi une métaphore pour évoquer le mal qui envahit, gangrène et dévore l'Italie. La consommation à outrance rend l'homme dépendant ou l'exclut de la société. L'individu finit par vivre reclus dans des quartiers résidentiels ou mal famés ou dans des îles où les enfants font la loi, où les politiques ont des rêves de grandeur.

Moretti est seul face aux médecins, à la maladie, à la caméra à qui il dévoile son corps. Après sa guérison, quand celle-ci revient dans le bar, il se montre en paix avec lui-même à défaut de l'être vis-à-vis du monde qui l'entoure. C'est sans doute la raison pour laquelle il n'a plus la rage de Michele, mais seulement le désir de vivre bien.

Dans cet ultime chapitre, Moretti prend des airs de seconde naissance, d'ouverture au monde. Étant rescapé d'un cancer, son « je-conscience » qui a frôlé la mort, rencontre le « je-désir » qui déborde d'effervescence face à la vie. Il connaît, aujourd'hui, le prix d'une balade en Vespa dans Rome et il communique ce plaisir indicible grâce à la magie des images :

la douceur du soleil sur la peau, la légèreté de l'air, la beauté des façades ocre et des palais clos, l'ambiance d'un bal populaire improvisé. Il offre au spectateur un manifeste esthétique, un hymne à la lenteur et à l'art de la flânerie en ces temps voués à la vitesse. Tout ceci lui prouve en fait que le film est monté à l'envers.

Parce que le cinéaste a frôlé la mort, il peut apprécier, après la souffrance imputée à la maladie, les plaisirs de la vie. Sa guérison qu'il ne montre pas à l'écran, lui révèle comme il est bon d'être et surtout de rester en vie le plus longtemps possible. Par conséquent, il peut livrer d'une part, *Caro diario* et d'autre part, quelques clefs du bonheur sur terre : éviter les films comme *Henry, pioggia di sangue*⁹⁴ ou boire un verre d'eau tous les matins parce que son expérience face à la maladie et aux médecins lui a permis de tirer des leçons de vie qu'il s'empresse de montrer au spectateur. Bernard Loupias dira même que :

« " Journal Intime " commence donc comme un retour à la vie. Et pour cause : en 1991, année de la présentation à Cannes du " *Porteur de serviettes*⁹⁵ " de Daniele Luchetti, qu'il avait produit et où il était acteur, la rumeur courait que la vie de Nanni Moretti était en danger. C'était exact. Maladie de Hodgkin, autrement dit un cancer (curable) du système lymphatique. Cette histoire, celle de la maladie, Moretti la place à la fin de son film, dans un volet aussi sobre et précis que son titre : *Les Médecins*⁹⁶. »

Moretti s'en expliquera :

« Je l'ai raconté parce que j'ai eu le sentiment d'avoir trouvé le ton juste. Pas un ton indigné que l'on trouverait dans une émission télévisée, avec des attaques contre le système médical. Non, plutôt un style simple, sans complaisance, pas morbide, ni sadique à l'égard du spectateur⁹⁷. »

En choisissant de raconter un épisode malencontreux de sa vie à travers le récit d'événements qui lui sont arrivés, Moretti-réalisateur reconstitue le chemin parcouru des symptômes à la guérison, à travers la tenue de son journal qui se transforme pour l'occasion en une véritable chronique dans laquelle il livre un moment intime, privé et délicat de son histoire individuelle tout en tissant des liens entre autobiographie et plus précisément autoportrait, réalité et fiction.

Après avoir relaté son périple chez les médecins, sa guérison permet à Moretti de poursuivre sa vie. Dans *Aprile*, il se raconte une nouvelle fois à travers l'expérience de vie de la paternité.

⁹⁴ Titre français : *Henry, portrait d'un serial killer* de John McNaughton, titre américain est *Henry : Portrait of a Serial Killer* (1986) de John McNaughton distribué par Penta, sorti en Italie en 1992.

⁹⁵ Titre italien *Il portaborse* (1991).

⁹⁶ Bernard LOUPIAS, *Il ouvre la page de son « journal intime » Moretti Roma*, Le Nouvel Observateur, p. 104-105, 12-18 mai 1994, p. 104.

⁹⁷ *Ibid.*

II°) L'évocation de la paternité dans *Aprile*

Jusqu'à *Caro Diario*, Moretti ne connaissait que la relation qu'il entretenait avec son œuvre. *Aprile*, lui permet d'aborder avec humour et tendresse un événement émouvant de sa vie, sa paternité biologique qui s'inscrit davantage dans un autoportrait que dans une autobiographie.

Delumeau et Laroche considèrent que : « Dans la seconde moitié du XX^e siècle, du Steiner de *La dolce vita* (Fellini) au *Padre padrone* (P. et V. Taviani), la figure du père est associée aux angoisses de notre temps⁹⁸. » Moretti, lui, décide de s'éloigner de cette représentation retranscrite jusqu'ici à travers le cinéma italien. Il ne s'attache pas aux images traditionnelles des pères pourvoyeurs de fonds diffusées à travers des films tels que *Ladri di biciclette*⁹⁹. La représentation qu'il en donne dans *Aprile*, est également très éloignée de celle contenue dans *La vita è bella*¹⁰⁰. Déjà entre ces deux films, la figure emblématique du père a été remise en question à travers l'évolution de la société italienne. Son image s'est transformée. Le père a été dépossédé de son autorité au sein de la famille, dorénavant, il n'est plus le seul à subvenir à ses besoins.

Si, dans ses précédents films, Moretti s'est confronté à l'image paternelle, il est resté assez proche de sa représentation traditionnelle. Néanmoins, il en a perçu les changements.

Si dans *Ecce Bombo*, le père de Michele apparaît comme un être austère tentant de régner tant bien que mal sur sa famille, dans *La messa è finita*, le père de Don Giulio semble s'en détacher. Au fil du récit, il avoue son amour pour la jeune Arianna (Carlina Torta) et son désir d'enfant. Se sentant vieillissant, il veut s'accorder une nouvelle jeunesse.

Toujours dans *La messa è finita*, le cinéaste fait aussi la part belle au « nouveau » père. À travers les personnages de Saverio (Marco Messeri) et de Simone (Mauro Fabretti), il expose la manière dont, aujourd'hui, celui-ci peut être dépossédé de son enfant par l'unique volonté de la mère. Il témoigne donc du changement de son statut. À travers le personnage d'Antonio (Eugenio Masciari), l'ancien prêtre de la paroisse où exerce Don Giulio, le réalisateur dresse le portrait d'un père aimant et intentionné ayant quitté sa mission pastorale pour apprendre à aimer autrement à travers la création de sa propre famille.

Ensuite, à travers les séquences consacrées à l'île de Salina, dans *Caro Diario*, Moretti se moque des parents soumis aux exigences de l'enfant roi.

⁹⁸ Jean DELUMEAU et Daniel LAROCHE, *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2000, p.379-380.

⁹⁹ Titre français : *Le voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica (1948).

¹⁰⁰ Titre français : *La vie est belle* de Roberto Begnini (1997).

Fort de ces exemples, en devenant père, le cinéaste qui retranscrit dans son œuvre ce qui le touche et l'émeut, ne pouvait que raconter sa paternité dans une de ses œuvres. Il devait juste trouver la forme sous laquelle il allait relater cette expérience de vie à laquelle il associe le spectateur. Il le place d'office comme un voyeur à qui il fait des confidences sur sa vie privée.

Aussi, il nous appartient de distinguer ce que le réalisateur nous donne à voir à travers cette expérience de vie. Pour évoquer son statut de père, quelle part de réalité et de fiction introduit-il dans son récit filmique ?

À travers deux récits s'imbriquant l'un l'autre, Moretti-réalisateur évoque et raconte sa découverte de la paternité tout en révélant l'interaction entre paternité artistique et biologique.

A] La découverte de la paternité

Dans *Aprile*, le cinéaste renoue avec l'image des nouveaux pères. Cette fois, il ne s'agit pas de narrer l'histoire d'un de ses personnages à un moment donné de sa vie, mais de dévoiler la découverte de la paternité à travers le jeu du « je » à l'écran.

Ironiquement, Moretti-réalisateur met donc en scène Moretti-acteur pour évoquer sa paternité. Pour y parvenir, il dresse un autoportrait de l'« *io sullo schermo* ». Son personnage à l'écran, ce n'est pas forcément lui dans la vie réelle. C'est là qu'intervient sa vision décalée et donc ironique sur lui-même surtout lorsqu'il peine à trouver sa place face à la grossesse de Silvia.

Le cinéaste organise les scènes évoquant sa vie privée comme s'il s'agissait d'un moment pris sur le vif. Mais, il n'en est rien. Il a filmé avec une petite équipe sa compagne lors de son dernier mois de grossesse¹⁰¹ avant même de savoir qu'il s'en servirait pour donner vie à *Aprile*. Il a aussi porté à l'écran son fils, Pietro, âgé d'un mois¹⁰².

Par honnêteté vis-à-vis du spectateur, le réalisateur a d'une part, tourné dans son appartement et d'autre part, fait jouer dans leur propre rôle : sa compagne, sa belle-mère, sa mère et son fils pour être au plus près de la réalité.

Le cinéaste reconnaît pourtant avoir reconstitué certaines scènes¹⁰³ comme celle où Silvia et lui partent voir un film au cinéma ou celle où il clame depuis sa Vespa, la naissance de Pietro et dont nous reparlerons plus avant. Il a donc programmé ces scènes qui ne sont pas des prises spontanées du quotidien du réalisateur. Nous sommes dans le contexte d'une fiction dont il

¹⁰¹ Voir à ce sujet Nicolas SAADA et Serge TOUBIANA, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *op. cit.*, p. 167.

maîtrise la construction jusqu'au choix de son affiche. Celle-ci représente de dos le père et le fils casqués à bord de la célèbre Vespa de *Caro diario*.

Moretti-réalisateur reprend certains stéréotypes tragi-comiques du répertoire du cinéma italien populaire quand il dévoile à l'écran : le choix du prénom, les belles-mères, l'accouchement ou l'enfance.

Pour donner vie à sa paternité biologique, il construit son film en tenant compte des différents épisodes qui ponctuent une naissance. Il met alors en scène : l'annonce de sa paternité, les préparatifs nécessaires à l'arrivée de l'enfant, la naissance et l'apprentissage d'être père.

1°) L'annonce de l'enfant

Dans l'intitulé « *Un an et demi après*¹⁰⁴ », à travers les bribes d'une conversation téléphonique avec sa mère, Moretti-acteur révèle avec subtilité au spectateur sa future paternité. Ce n'est pas innocemment qu'il choisit sa mère, Agata, comme interlocutrice au lieu de la mère de sa compagne, Silvia Nono, pour annoncer l'arrivée de son enfant. Comme son père est décédé en 1991, le cinéaste n'est plus en mesure de l'interroger sur la manière dont il a ressenti sa venue au monde, pas plus qu'il ne peut évoquer sa future descendance avec lui. Aussi, le fait-il au moyen d'un appendice, le téléphone qui le relie à sa mère.

Moretti-réalisateur fait entrer le spectateur dans sa vie privée à travers cette confiance. Avec ironie, il présente Moretti-acteur atteint des effets de la couvade. Cette pathologie correspond aux troubles plus ou moins psychosomatiques que le père ressent lors de la grossesse de sa femme. Elle est décrite par les ethnologues comme un ensemble de comportements particuliers en relation avec la naissance de l'enfant. Selon les psychiatres et les psychanalystes, elle ne serait, en réalité, qu'un système de défense face au : « Conflit avec la future maman dont le futur père jalouse la puissance créatrice [...] »¹⁰⁵.

La couvade est un état né des frustrations du futur père. En premier lieu, il jalouse la puissance créatrice de la future mère et l'exprime à travers sa mise en scène en confrontant sa créativité artistique à celle biologique de Silvia. Par cet état, il revendique également sa part de féminité, mais aussi sa volonté d'assumer ses responsabilités au sein de son couple en prenant soin de sa compagne. Ainsi, les rôles s'inversent momentanément parce que c'est lui qui maternelle avant elle. Ensuite, au sein de ce futur trio, il doit trouver sa place et un nouvel équilibre dans l'installation des échanges affectifs. Un phénomène de régression s'installe alors chez

¹⁰⁴ Traduction proposée du bandeau extrait du film *Aprile : « Un anno e mezzo dopo »*.

¹⁰⁵ René PR FRYDMAN, Christine SCHILTE, *Devenir père*, Paris, Hachette Pratique, 2008, p. 54.

l'homme qui redevient enfant, perceptible spécifiquement dans la séquence du jeu des couleurs dont nous parlerons plus avant. Enfin, le fils devenu père se confronte à nouveau au complexe d'Œdipe, le jeune enfant désirant la mort du père pour prendre sa place auprès de sa mère.

L'annonce de l'enfant oblige Moretti-acteur et sa compagne à devoir faire des choix. Son arrivée remet en question les habitudes du couple lequel devra dorénavant faire des concessions. Le cinéaste illustre avec ironie cette situation à travers le choix de l'intitulé « *Je suis prêt, je suis presque prêt*¹⁰⁶ ». Ce titre reflète l'incertitude de son personnage à s'emparer de son futur rôle de père. Comme cette nouvelle fonction l'angoisse, il réclamera du temps à son futur fils pour achever son œuvre cinématographique. Nous en reparlerons plus avant.

Dans une autre séquence, tandis que Moretti-acteur conduit, Silvia l'informe, suite à sa visite chez le médecin, que leur enfant naîtra le 13 avril. Aussitôt, il ne peut s'empêcher de faire une référence au cinéma en évoquant l'actrice Emma Thomson. Silvia renchérit en citant Jack Nicholson ou Al Pacino. Tous ces acteurs sont nés à cette date. En réaction, elle s'exclame : « Espérons que notre fils ne deviendra pas un acteur¹⁰⁷ ! » tandis qu'il lui rétorque : « Nous lui interdirons d'être un acteur¹⁰⁸ ! » À travers cette scène, Moretti se moque de lui et de ses propos, puisqu'en filmant son fils, dans ce long-métrage, il en a fait un acteur malgré lui.

Même si le réalisateur nous présente une image plus moderne de la paternité, il peine à trouver sa place car le père est extérieur à la grossesse. Pour en témoigner, il s'attache à filmer les préparatifs liés à la naissance.

2°) Les préparatifs liés à la naissance

Comme le père ne porte pas l'enfant, il doit trouver le moyen de s'impliquer dans sa naissance. Selon la psychanalyste Simone Korff-Sausse, il se retrouve face à : « [...] une préoccupation paternelle primaire¹⁰⁹. »

Moretti retranscrit cette « préoccupation primaire » à travers son désir de relater au sein de son film sa participation de près ou de loin aux préparatifs de la naissance. Pour y parvenir, il enchaîne trois scènes : la préparation de la chambre, le choix du prénom et la confection d'une garde-robe pour le bébé où il met en scène Moretti-acteur.

¹⁰⁶ Traduction proposée du bandeau extrait du film *Aprile* : « *Sono pronto, quasi pronto* ».

¹⁰⁷ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « *Speriamo che nostro figlio non diventi un attore !* »

¹⁰⁸ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « *Noi gli impediremo di fare l'attore !* »

¹⁰⁹ Maria POBLETE (propos recueillis par), *Quelle place pour les pères aujourd'hui*, Magazine *Enfant*, avril 2009, n°392, p. 68-69.

a) L'aménagement de la chambre

Dans la première scène, le cinéaste filme Silvia et sa mère peignant la chambre de l'enfant tout en s'interrogeant sur sa disposition. Soudain, Moretti-acteur entre dans le champ de la caméra pour immortaliser l'instant grâce à la photographie. Il devient reporter pour l'occasion avant d'entamer une discussion avec sa compagne sur la signification de son ventre : rond pour une fille, en pointe pour un garçon. Le réalisateur termine cette séquence sur le sourire de Moretti-acteur regardant le ventre de sa compagne.

Moretti-acteur affiche sa singularité en se positionnant en tant que reporter capturant des fragments de sa vie intime. Mais, il faut bien l'avouer le partage des tâches entre père et mère est loin d'être équitable. Si lors de l'arrivée d'un enfant, certains pères vont jusqu'à confectionner, eux-mêmes, le berceau, Moretti-réalisateur se contente lui de filmer la scène alors qu'à l'écran, il se montre en train de la photographier. En immortalisant l'aménagement de la chambre de son enfant à travers deux supports visuels, il enregistre non seulement un moment important de sa biographie, mais aussi de celle de son fils. Il lie ainsi leurs deux histoires personnelles.

Dans une seconde séquence, le cinéaste met en scène l'attribution de l'identité de sa progéniture à travers le choix de son prénom.

b) Le choix du prénom

Chacun des parents échafaude des plans sur l'enfant à paraître. L'un d'eux consiste à lui apporter son identité, futur lien social, en lui attribuant un prénom en harmonie avec son nom patronymique en fonction de leur goût. Il arrive donc un moment où le père participe, enfin, à la naissance de son enfant en confrontant sa liste des prénoms à celle de la future mère, tout en sachant qu'ils devront faire des concessions. Ce moment est important pour eux car il inscrit l'enfant dans la lignée¹¹⁰ tout en l'intégrant dans l'histoire familiale et dans une société. C'est ce que dévoile Moretti-réalisateur à travers la seconde séquence du chapitre intitulé : « *Je suis prêt, je suis presque prêt* », dans *Aprile*.

Cette séquence fait écho à celle où Moretti-acteur évoque en présence du journaliste français (Quentin de Foucheour) la possibilité pour un parti politique de changer son nom sans

¹¹⁰ L'enfant a longtemps porté le prénom de son père suivi de celui de son grand-père.

pour autant en modifier son idéologie contrairement à l'identité d'un individu attribuée normalement à vie.

Moretti immortalise le choix du prénom de son enfant en lui faisant prendre les allures d'un jeu sportif. D'emblée, le parti pris de présenter les deux parents dans la cuisine, munis l'un et l'autre de leur liste de prénoms, rappelle le face à face d'une rencontre sportive. Au cours de la scène, certains prénoms y seront griffonnés ou rayés.

À chaque nouvelle proposition, Moretti-acteur arbitre l'échange en utilisant des termes appartenant au domaine sportif tels que quart de finale ou élimination. À la manière d'une compétition où ne sont gardés que les meilleurs joueurs, seuls six prénoms seront retenus. Le réalisateur met en scène cette étape décisive de la vie de son futur enfant non sans une certaine ironie d'autant plus qu'il n'y révélera que ce qu'il souhaite de sa vie privée. En effet, il ne divulguera ni à sa mère au téléphone, ni au spectateur dans la salle, le prénom de son fils.

Même si Moretti-acteur tout comme sa compagne refusent de s'adonner à la mode des prénoms, Moretti-réalisateur s'amuse lui, tout le long de cette séquence, à rendre un subtil hommage au cinéma.

Comme Moretti-acteur est partagé entre sa paternité artistique et la grossesse de Silvia, il cherche à savoir où se situe sa place de futur père. En participant au choix du prénom de son enfant, il réussit pour une fois à exercer son rôle de père. Mais, comme il n'a connu jusqu'à présent que sa paternité artistique, il ne peut s'empêcher de citer des prénoms ayant un lien avec des célébrités du cinéma comme celui d'« *Alberto* ». Sans doute fait-il allusion, ici, à deux personnalités du cinéma à qui il avait déjà rendu hommage soit, à travers *Ecce Bombo* pour l'acteur, Alberto Sordi, soit, à travers *Caro diario* pour le cinéaste, Alberto Lattuada en utilisant un extrait de son film, *Anna*¹¹¹.

Même s'il fait un peu peur aux futurs parents, le prénom de « *Federico* » est cité. Nous pouvons penser qu'en tant que cinéaste, Moretti fait allusion à l'un des pères du cinéma italien avec lequel il était lié d'amitié, à savoir Federico Fellini disparu en 1993, quelques jours avant la sortie de *Caro diario*. En agissant de la sorte, Moretti égrène des morceaux de sa vie au sein de son œuvre.

En suivant le même raisonnement, dans la liste des prénoms potentiellement retenus, le cinéaste évoque d'autres grands réalisateurs comme : *Mario* (Monicelli), *Sergio* (Leone), *Roberto* (Rossellini), *Luigi* (Comencini) qui sont rayés de la liste au même titre qu'*Alberto*.

Cependant, le réalisateur ne se contente pas de citer des noms prestigieux du cinéma italien, il s'autocite. Par exemple, en énonçant le prénom de « *Matteo* », il évoque le prénom

¹¹¹ *Anna* (1951) film de Lattuada Alberto (1914-2005).

porté par le fils d'Antonio dans *La messa è finita* et par un élève de l'école « *Marilyn Monroe* », dans *Bianca*. En agissant de la sorte, il crée d'une part, une continuité filmique à travers différents personnages portant la même identité et il lie d'autre part, sa paternité biologique et artistique en listant les héros de ses propres films.

Ensuite, le cinéaste cite distinctement son véritable prénom, Giovanni, pour la première fois dans l'un de ses films. Il dévoile, ici, sa propre personne. Rappelons que, dans *Caro diario* et dans *Aprile*, Moretti-acteur affiche son identité d'être humain, d'individu, d'homme, de cinéaste, en ne se cachant plus derrière son double Michele Apicella. Son personnage gravite également autour de la notion d'identité nationale¹¹², familiale et cinématographique. Les thématiques de ce film s'emboîtent finalement comme des poupées russes parce qu'en tant que réalisateur, Moretti cherche toujours à graver les événements qui lui paraissent importants dans son œuvre filmique. Ici, il joue sur les deux visions de la paternité.

En outre, le cinéaste tente de trouver une parade face à la législation italienne. En effet, le code civil mentionne que tout individu porte le nom qui est inscrit sur son acte de naissance, jusqu'à sa mort. Par ailleurs, si l'article 6 du Code civil italien stipule¹¹³ : « Chaque personne a droit à un nom qui lui est attribué par la loi. Le nom comprend le prénom et le nom », la loi italienne interdit qu'un enfant porte le même prénom que son père¹¹⁴. Aussi, Silvia remet tout de suite son compagnon sur le droit chemin.

En conséquence, les parents doivent éviter tout prénom qui pourrait porter préjudice à leur enfant d'où la difficulté du choix de sa future identité mise en avant à travers cette séquence par Moretti-réalisateur. Du reste, il s'en amuse en évoquant l'hypothèse que s'il avait eu une fille, elle aurait pu se prénommer « *Giovanna* ». Or, s'il fait allusion à cette possibilité, c'est parce qu'il n'est toujours pas convaincu du sexe de son futur enfant. C'est la deuxième fois qu'il soulève le sujet dans cette même séquence après avoir prononcé, la première fois, le prénom de « *Fabia* ».

Au final, Moretti-acteur récapitule les prénoms restant en compétition par groupe de deux : Luigi et Andrea, Franco et Pietro, Lucas et Gabriele, Marco et Simone. Ces prénoms ont tous un lien avec le cinéma soit parce qu'ils appartiennent à des personnalités du cinéma, soit parce qu'ils ont servi d'identité aux personnages « morettiens ».

¹¹² Par « identité nationale », il faut entendre la place qu'occupe un individu au sein de son pays.

¹¹³ *Codice Civile*, Milano, Alpha Test, Edizione 2011.

Art. 6 : *Ogni persona ha diritto al nome che le è per legge attribuito.*

Nel nome si comprendono il prenome e il cognome.

¹¹⁴ En effet, L'art. 34 du D.P.R. 396/2000 stipule les limites pour l'attribution du prénom dont l'interdiction pour l'enfant de porter le même prénom que son père vivant. Il est complété par l'art. 35 du DPR 396/2000 qui oblige l'enfant à porter un prénom en strict concordance avec son sexe du fait que celui-ci doit indiquer avec certitude, pour la loi italienne, le sexe d'un individu.

Ainsi, « *Luigi* » est non seulement le prénom de Comencini, mais également, celui du père naturel de Moretti. « *Simone* » représente le jeune catholique dans *Palombella rossa*. Tout comme « *Marco* » est probablement une allusion à Ferreri, « *Pietro* » fait référence, soit à Germi, soit à Giordano ou peut-être aux deux. C'est surtout le prénom de son fils biologique.

Quant au prénom de « *Andrea* », il est toujours lié à un personnage portant une part d'obscurité dans ses films. Si, dans *La messa è finita*, il était porté par le soi-disant ami terroriste de Don Giulio, il deviendra le prénom du fils fictif du réalisateur, dans *La stanza del figlio*.

Dans son imaginaire de père tant créateur cinématographique que créateur biologique, Moretti juxtapose ses deux futurs enfants à travers le choix de leur prénom. Flavio De Bernardinis a recueilli dans son livre¹¹⁵ les propos suivants du cinéaste au sujet de *La stanza del figlio* : « [...] au début de 1996, je pensais à une histoire - seulement le sujet - que je voulais réaliser, même si ce sujet était plutôt douloureux. Nous attendions un enfant et je trouvais inopportun, juste l'année où serait né Pietro, de continuer à écrire ce film¹¹⁶. »

Dans la mesure où *La stanza del figlio* traite de la mort d'un enfant, Moretti devenant père, ne pouvait plus poursuivre l'écriture d'un tel scénario. Il s'en est expliqué dans un documentaire intitulé *La remise de la Palme d'or au festival de Cannes 2001*, pour *La stanza del figlio*, dans le titre III : « *Interview de Nanni Moretti* » en déclarant : « Le film terminé, j'ai repris l'écriture de celui-là et j'ai développé les deux thèmes qui étaient un peu à l'origine de cette idée...¹¹⁷ ».

À travers cette séquence, le réalisateur nous dévoile combien il est difficile d'attribuer un prénom à son enfant en mettant en scène Moretti-acteur.

c) La confection d'une garde-robe

Devenir père, c'est quelque part abandonner sa place de fils pour occuper celle de père. Le futur père a été lui-même un fils se nourrissant de sa propre enfance pour assumer ensuite sa paternité. Alors, pendant l'attente du bébé, le futur papa replonge dans sa propre enfance pour savoir s'il saura « être » un bon père. Il commence par faire des analogies entre son père et lui.

¹¹⁵ Flavio DE BERNARDINIS, *Nanni Moretti*, Milan, Il Castro Cinema, 2002, p 15.

¹¹⁶ Traduction proposée des propos du cinéaste : « [...] all'inizio del 1996 avevo in testa una storia - solo il soggetto - che volevo realizzare, anche se questo soggetto era piuttosto doloroso. Aspettavamo un bambino e trovai inopportuno, proprio l'anno in cui sarebbe nato Pietro, continuare a scrivere questo film. »

¹¹⁷ Traduction proposée des propos du cinéaste : « Il film finito, ho ripreso la scrittura di quello e ho sviluppato i due temi che erano un po' all'origine di questa idea ... ».

Ces raisons conduisent le cinéaste à nous replonger dans sa propre enfance à travers la séquence des vêtements où il se sent seul face à la mère de Silvia, Nuria Schönberg, sa propre mère, Agata Apicella et Silvia, future mère.

Dans cette séquence, Nuria Schönberg, est assise entre sa fille et Agata. Moretti-acteur est l'unique représentant de la gente masculine. Il s'impatiente devant ces trois femmes focalisées sur les vêtements que Silvia sort de la boîte placée devant elle. Il voudrait qu'elles s'intéressent à la boîte rouge placée sur ses genoux. Il tente alors d'interpeler sa mère. Respectueuse des règles de politesse et tout à sa découverte des vêtements proposés par l'autre famille, elle finit par lui demander poliment d'attendre son tour. Accaparées par leur découverte, les trois femmes l'ignorent.

Se sentant mis à l'écart, le futur père essaie d'attirer l'attention sur lui parce qu'il ne trouve pas sa place dans ce déballage de vêtements. Force est de constater que ce n'est plus lui l'enfant. Le centre d'intérêt est devenu son futur bébé.

Dans cette scène, le cinéaste évoque non seulement une manière d'inscrire l'enfant dans l'histoire familiale à travers la réunion de ses différents membres, exclusivement féminins, mais également, toute la difficulté du père à y trouver son espace dans ce moment de partage.

Comme Agata Apicella sait que la grossesse est avant tout une histoire de femmes, elle semble s'effacer face à Nuria en faisant signe à son fils d'attendre. Un lien puissant unit la mère à sa fille comme l'explique René Frydman, dans son livre, *Devenir père*, ce qui explique le retrait d'Agata. La maternité est et reste une histoire de femmes dont la transmission s'effectue d'une génération à l'autre. Il est bien difficile au futur père d'y trouver une place et c'est bien ce dont témoigne de manière ironique le réalisateur d'*Aprile*.

Comme Moretti ne peut pas exprimer sa paternité biologique, il revient sur l'image de la couverture qu'il a déjà évoquée à travers une liste de noms. Dans une autre séquence, après l'élargissement du plan, le spectateur le découvre de dos face à un kiosque à journaux. Il comprend que le réalisateur est en train d'énumérer des titres de revues dont il a besoin pour son documentaire sur l'Italie tandis qu'il saisit par paquets les magazines avant de les placer sous son bras. Qui dit revues, dit couvertures. Il fait ainsi un lien entre sa paternité biologique et sa paternité créatrice.

Le cinéaste développe cette idée lorsqu'au plan suivant, le spectateur découvre Moretti-acteur collant un article sur un gigantesque journal reconstitué pour l'occasion. En réalité, ce journal n'est qu'un assemblage de plusieurs articles qu'il a récoltés. Après avoir pris soin de les analyser, de les découper et de les coller, il constate finalement que les mêmes journalistes écrivent des articles identiques pour des journaux différents. Ils finissent ainsi par éditer un seul unique et grand journal dans lequel son personnage s'emmailote laissant

apparaître une seconde feuille similaire dans un fracas de papier accompagné de la musique du film. Il tire à lui cette immense feuille de presse reconstituée qui devient, à son tour, une gigantesque couverture de « unes ».

Toujours dans la séquence des vêtements, Moretti sort de sa boîte des petits chaussons. Puisque aucune femme ne lui prête le moindre intérêt, il finit par parler, tout seul, tout en alignant, méticuleusement, en file indienne, dans le sens de la marche, des petits chaussons : blancs à bord bleu, bleus à bord blanc, unis, blancs à rayures bleues. Puis, il y a les tennis, les baskets et des chaussures grises qu'il dépose sur une table basse, toujours dans le sens de la marche.

Nous savons que le cinéaste a un faible pour les chaussures, que c'est un thème récurrent dans ses films. Dans *Bianca*, Michele faisait une collection de chaussures. Dans *La stanza del figlio*, Giovanni en possède une multitude dans un meuble. De plus, comme Moretti est un très grand sportif et que le sport est un autre thème récurrent dans son œuvre filmique, il ne peut pas s'empêcher de déposer des baskets sur la table.

En tant que réalisateur, son but est de marcher au sens propre comme au sens figuré, d'avancer dans la vie et à travers les générations. Les petits chaussons symbolisent une métaphore de son avancée en tant que cinéaste tant au niveau de son parcours cinématographique qu'au niveau de son ascension au sein de ses pairs.

Moretti-réalisateur se complait à mettre en scène Moretti-acteur faisant l'apprentissage de la paternité.

3°) L'apprentissage de la paternité

Moretti-acteur découvre petit à petit sa paternité biologique. Moretti-réalisateur met en scène cette découverte par son personnage à travers l'angoisse d'être père, la naissance de l'enfant et les premiers pas d'un père.

a) L'angoisse d'être père

Moretti se met en scène dans *Aprile* alors qu'il s'apprête à devenir père. Il révèle au spectateur les réactions de son personnage face à la paternité.

Dans une première séquence, pendant que Nanni conduit, Silvia cherche le film qu'ils pourraient regarder en salle. En tenant à ce que son fils assiste dès maintenant à une bonne projection, Moretti-acteur s'implique dans son rôle de père. Leur choix se porte sur *Strange*

Days (1985) de Kathryn Bigelow¹¹⁸. Le réalisateur conclut cette scène en filmant son personnage dans la salle de cinéma. Ensuite, le spectateur le retrouve dans son lit en train de faire un cauchemar. Au plan suivant, il est dans sa cuisine devant une tisane. Tout repentant, il s'estime fautif d'avoir entraîné Silvia et son fils voir ce film. Il se demande quelle influence celui-ci aura sur son enfant.

Il apparaît que, pour ce personnage, l'éducation de son enfant commence, dès le stade fœtal. Cette prise de conscience est en lien avec les bouleversements psychiques que rencontrent le futur père. Ceux-ci ont une influence sur son activité onirique. C'est bien ce dont nous parle le cinéaste à travers cette ultime séquence. La contrariété d'un mauvais film vient perturber ses rêves. Le cauchemar dont il a du mal à se remettre puisqu'il en parle encore devant sa tasse, révèle son angoisse d'être père et de commettre des erreurs sur l'éducation à transmettre. Il s'adresse exclusivement à son futur bébé qu'il dénomme Pietro depuis la séquence des prénoms. Son enfant occupe de plus en plus de place, dans sa vie de futur père.

Il témoigne ainsi de son angoisse à devenir père et de sa lente réactivité à assister Silvia durant sa maternité. Le père qui ne porte pas l'enfant, traverse cette longue étape dans un climat de suractivité et de surexcitation en s'adonnant davantage à son métier et à ses passions. C'est ce que Moretti-réalisateur nous montre quand il évoque son documentaire auprès de Silvia et de Pietro ou quand il s'en veut de les emmener voir un film qui ne correspond pas à son idéal de réalisateur. Dans ces séquences, le cinéaste dévoile la fragilité de cette situation en montrant comment l'arrivée d'un enfant perturbe l'intimité du couple. En se moquant de lui-même et en osant révéler les doutes qui entourent sa paternité, il fige sur l'écran son autoportrait de père en devenir.

Au problème de l'éducation de l'enfant vient se superposer l'angoisse qu'éprouve le futur père à la fin de la gestation. Dans une séquence du chapitre intitulé : « *Je suis prêt, je suis presque prêt* », le cinéaste évoque les difficultés liées à l'approche de l'accouchement.

Alors que Moretti-acteur arpente la terrasse de son appartement, Silvia aborde le terme de sa grossesse. Si elle considère que la question de sa présence à l'accouchement est indiscutable, cela semble moins évident pour lui. Si pendant des siècles, les pères ont été tenus à l'écart de cet acte, aujourd'hui, ce rôle leur est attribué d'office. À travers son autoportrait de père, le cinéaste représente tous les pères en devenir.

Comme Silvia tient à lui exposer les trois phases de l'accouchement, Moretti-acteur ne cesse de trouver des prétextes pour éviter ce discours. Mais, ni ses interventions, ni l'appel téléphonique de Linda ne perturberont l'exposé de sa compagne. Ensuite, le réalisateur joue sur

¹¹⁸ Kathryn Bigelow (1951) réalisatrice et scénariste américaine.

les quiproquos. Quand elle lui explique qu'il ne faut pas paniquer, il pense qu'elle s'adresse à lui or, elle a simplement besoin d'être rassurée.

Le cinéaste se complaît à se filmer en train d'admirer les chaussettes à losanges que sa mère lui a données. Il énumère les couleurs : bleu comme son pantalon, rouge comme son pull, vert comme... rien puisqu'il ne porte aucun vêtement de cette couleur. Là, il est pleinement le fils, heureux du cadeau d'Agata qu'il désire montrer à sa compagne, future maman. Silvia, elle, le rappelle à l'ordre car rien ne la détourne de son objectif : expliquer l'accouchement. Les simagrées de son compagnon ne la perturbent nullement quand elle s'attaque à la troisième et ultime phase de la délivrance pour laquelle elle aura besoin de courage. Le réalisateur termine cette scène sur une note ironique : « [...] à moi qui m'en donne du courage¹¹⁹ ? » revenant, ainsi sur son propre courage pour traverser la lente gestation de ses œuvres et de sa future paternité.

Si le désir de Moretti de devenir père dévie sur son envie de créer puis, sur un retour à sa propre enfance, à travers le jeu des couleurs des vêtements qu'il porte, c'est pour mieux évoquer sa difficulté à atteindre la maturité nécessaire pour accompagner Pietro dans son développement, sa construction et son épanouissement personnel. Ce nouvel engagement attendu par les siens le trouble profondément. Il se doit pour devenir père de quitter son enfance. C'est ce que cette séquence met en lumière à travers ses choix de cinéaste.

Le réalisateur se montre caressant le ventre de sa compagne tout en parlant à son fils. Il dévoile ainsi l'intimité qu'il a nouée avec celui-ci à travers une unique séquence habilement mise en scène.

Ensuite, Moretti-réalisateur nous raconte la naissance de son enfant à sa manière.

b) La naissance de l'enfant

Moretti se complaît à se mettre en scène en tant que paternel en devenir dans *Aprile*. Il confronte alors ses interrogations de futur père à la réalité à travers l'exercice de ce nouveau rôle. L'accouchement de Silvia est donc reconstitué pour les besoins de sa fiction. Pour y parvenir, il évoque l'arrivée de son enfant en deux temps, dans le chapitre intitulé : « *Aujourd'hui, je ne suis pas très bien*¹²⁰ » Là, encore, cet intitulé révèle son état face à sa proche paternité.

Dans une première séquence, le réalisateur décide de traiter l'épisode de la maternité non pas à travers les signes symptomatiques de l'accouchement, mais à travers le trajet vers la maternité. Durant ce déplacement, Silvia soulève le problème des crèches et de l'allaitement

¹¹⁹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « [...] a me chi mi fà coraggio? »

¹²⁰ Traduction proposée du bandeau extrait du film *Aprile* : « *Oggi non sono molto in forma* ».

maternel. Elle ressent le besoin d'évoquer les premières interrogations post-accouchement tandis que le futur père ne sait plus dans quel ordre il doit informer ses proches de l'arrivée de l'enfant. Heureusement, sa compagne est là pour lui rappeler qu'il faut joindre en priorité sa mère. Alors, il se souvient : « [...] ma mère, ta mère, ma sœur, ta sœur¹²¹. »

Une nouvelle liste est donc établie après celle des prénoms de l'enfant. Mais, Moretti triche, c'est sa mère à lui qui devient la priorité, puis celle de Silvia. En tant que futur père, il fait passer Agata Apicella avant Nuria Schönberg. Ensuite, il établit une seconde liste pour aviser les amis. Qu'est-ce qu'il leur dira ? C'est donc, non sans une certaine ironie et un certain trouble qu'il se prépare à annoncer la grande nouvelle : la naissance de son enfant alors qu'il est en proie à l'angoisse de l'accouchement tout comme la future mère car cet acte les renvoie tous les deux à leur propre naissance.

La seconde séquence se déroule au sein du milieu hospitalier avec les différentes étapes de l'accouchement : péridurale, accouchement, Le réalisateur filme la réaction du futur père, à travers divers appels téléphoniques servant surtout à informer le spectateur de l'avancée de la délivrance.

Devant la souffrance de Silvia, Moretti se filme courant dans les escaliers de la maternité, une affiche à la main qu'il placarde sur un des murs. Il est alors stoppé dans son élan par une équipe médicale qui le prie de se calmer et le raccompagne. Au plan suivant, il annonce au téléphone que Silvia a eu recours à la péridurale¹²². Le spectateur comprend qu'il en revendiquait les bienfaits. Mais, comme l'enfant ne se présente pas bien, elle doit subir une césarienne¹²³. En tant que futur père, il a le droit d'y assister comme le rappelait le professeur René Frydman et Christine Schilte :

« Dans presque tous les cas (84%), le père d'aujourd'hui est présent au moment de la naissance et si son absence est pointée, elle est justifiée par des raisons médicales, plus rarement professionnelles. Il est de bon ton aujourd'hui que le père soit en salle d'accouchement. Le modèle qui prévaut du père conscient de ses responsabilités lui enseigne de ne pas se dérober, voire, pendant une époque, de « couper ce fameux cordon ombilical », dût-il en avoir ensuite des nausées¹²⁴ ! »

Moretti-acteur se sent une fois de plus seul et mis à l'écart face aux préoccupations du corps médical sur la conduite à tenir lors de cet accouchement. Il finit par annoncer au téléphone

¹²¹ Traduction proposée du dialogue extrait d'*Aprile* : « [...] mia madre, tua madre, mia sorella, tua sorella. »

¹²² La péridurale est la technique médicale qui, sans nul doute, est la plus importante avancée dans le domaine obstétrique de ses dernières années. Cette technique consiste à injecter à un endroit précis de la colonne vertébrale un produit anesthésiant qui endort les nerfs de toute la partie inférieure du corps ce qui soulage la mère des douleurs des contractions et de la délivrance.

¹²³ La césarienne est pratiquée quand le bassin est trop étroit ce qui est le cas de Silvia ici ou quand l'enfant est en danger. Elle consiste à inciser la paroi abdominale sous anesthésie pour délivrer l'enfant qui souffre autant que sa mère.

¹²⁴ René PR FRYDMAN, Christine SCHILTE, *op. cit.*, p. 54.

lors d'un gros plan sur son visage : « Ils ont accepté. J'y vais. Salut¹²⁵ ! » avant de s'aventurer vers sa destinée de père¹²⁶.

Grâce à l'élargissement du champ de la caméra, le réalisateur focalise l'attention du spectateur « morettien » sur son personnage ayant revêtu au-dessus de ses vêtements de ville une blouse chirurgicale. En mettant en scène cette séquence, il se filme d'une manière quelque peu caricaturale. Ensuite, quand son personnage annonce au téléphone : « Je ne me souviens de rien¹²⁷ ! » avant d'ajouter : « Le bébé se porte très bien, Silvia aussi et moi aussi. Par-dessus tout, je suis fier de moi. Je ne me suis pas évanoui. 53 centimètres et demi et peut-être quelque chose de plus, 4,200 kg¹²⁸ », il la conclut par une fin réaliste.

Dès que l'enfant paraît, il est toujours le plus beau bébé au monde. Le fait de l'aimer revient à nous aimer nous-mêmes à travers lui car la naissance agit comme un révélateur de notre volonté, de notre toute-puissance parentale et nous conduit à renoncer à nos rêves d'enfant. Par conséquent, comme le stipule Jean-Claude Liaudet : « Avec la naissance, il s'agit donc de sortir de la sidération de l'objet fusionnel, d'être dé-sidé – autrement dit être ouvert au désir¹²⁹. »

Être « dé-sidé » renvoie à ne plus voir « *Sidus* », c'est-à-dire la constellation d'étoiles annonçant le premier temps (le printemps). Jusqu'au Moyen Âge, le premier jour de l'année était le 1^{er} avril. Cette date continue d'être une fête de nos jours même si nous en avons perdu la signification. Ainsi, l'enfant de Moretti arrive avec toute la symbolique du printemps et du renouveau.

Le réalisateur filme ensuite son personnage arpentant l'une des berges de l'île Tiberina¹³⁰. La végétation, l'eau sont filmées comme une métaphore du renouveau, de la renaissance. Un long plan fixe cadre l'île côté proue du navire avec l'hôpital dans son prolongement. La partition jouée au piano par Ludovico Einaudi accompagne les gestes du nouveau père qui marche, court, se relaxe les bras levés vers le ciel comme si sa nouvelle paternité lui donnait des ailes et donc l'élan nécessaire à l'assumer.

Soudain, sur cette bande musicale se greffe la voix de Marco, son ami qui a appris la bonne nouvelle et qui souhaitait saluer le lion de Monteverde. À travers un nouveau plan,

¹²⁵ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « Hanno accettato. Vado. Ciao ! »

¹²⁶ Parmi les pères qui assistent aujourd'hui à la naissance de leur enfant, seulement 20% d'entre eux souhaitent réellement y être présents.

¹²⁷ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « Non mi ricordo di niente ! »

¹²⁸ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « Sta benissimo il bambino. Silvia sta bene, io sto bene. Soprattutto, sono fiero di me, non sono svenuto. 53 centimetri e mezzo e forse qualcosa in più 4 chilo 200. »

¹²⁹ Jean-Claude LIAUDET, *Freud pour les parents Des conseils pratiques et utiles pour l'éducation de vos enfants*, La Flèche, Pocket Evolution, l'Archipel, 2006, p.115.

¹³⁰ L'île Tiberina est également connue sous le nom de Licaonia ou Isola di San Bartolomeo. Elle signifie l'île du Tibre. Elle est située entre le Ghetto et le Trastevere, en plein cœur du centre historique. C'est l'architecture du Fatebenefratelli datant de la fin du XVI^e siècle dont se sert Moretti pour le décor de son film.

Moretti-acteur assis dans son fauteuil, écoute sa messagerie téléphonique tout en savourant sa victoire, sa fierté et sa joie d'être père.

Cette victoire fait écho à celle de Berlusconi lorsqu'il remporte les élections au début d'*Aprile* à qui le cinéaste oppose son amour paternel. Face à la vulgarité du fascisme renaissant, il se pose en père aimant, réclamant la justice pour les générations futures et, tout particulièrement, pour son fils à qui il souhaite offrir un monde meilleur. Un lionceau, nommé Pietro est né avec ses griffes !

Pendant que l'heureux père écoute son répondeur téléphonique, il fait des moulinets de plus en plus rapides avec ses bras comme s'il pédalait, tout en souriant face aux congratulations de ses proches. Sa joie d'être père est bien plus réconfortante que sa joie de posséder certains objets comme le téléphone du designer Giugiaro¹³¹, une voiture, une Vespa ou encore un caméscope pour filmer Silvia et Pietro. Néanmoins, cette victoire lui permet de rester au centre de l'écran. Ainsi, Moretti-réalisateur se regarde tel Narcisse à travers l'utilisation qu'il fait de sa caméra en train de se contempler en tant que père de Pietro.

Toutefois, Moretti doit assumer dès à présent sa paternité. Alors, il se filme non sans une certaine ironie en train d'en réaliser les premiers pas.

c) Les premiers pas d'un père

L'arrivée de Pietro symbolise l'apparition du chiffre trois au sein du couple formé par Sylvia et Nanni Moretti. Selon les propos de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, nous apprenons que :

« Dans l'inconscient comme dans le conscient, les nombres représentent les personnes : les membres de la famille et les relations. Nous sommes très conscients que « un » nous représente nous-mêmes, par rapport au monde. « Deux » représente le couple, marié ou non¹³². »

En conséquence, le premier enfant devient le troisième élément d'une famille. Sa présence va orienter le couple vers une nouvelle façon d'exister d'où la remarque de Moretti-acteur sur le fait que cet enfant va changer sa vie et celle de Silvia. Il soulève ainsi tout ce que la présence de ce dernier remet en cause, non seulement, au sein d'un couple, mais aussi pour chacun des parents.

¹³¹ Giorgetto Giugiaro (1938) est un designer automobile italien qui s'est diversifié vers tous les domaines de l'industrie où le design est devenu important. Il a dessiné la Fiat *Uno*, en 1983. Il a participé aux Jeux olympiques d'hiver de Turin, en 2006. Il a été élevé au rang de « Cavaliere del lavoro » (« Chevalier du travail »), en Italie. Diplômé honoris causa, il a reçu le Prix du Compas d'or. Il a été désigné, en 1999, Car Designer du Siècle, prix remis à Las Vegas par un jury constitué de 120 journalistes et experts internationaux.

¹³² Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, France Loisirs, 1976, p. 167.

Quand l'enfant arrive dans le foyer où il va grandir, ses parents doivent apprendre à le gérer parce qu'il n'existe pas de formation pour occuper cette fonction. Alors, Moretti nous raconte dans *Aprile* sa quête de paternité en dressant son autoportrait à partir d'une page de son autobiographie. Pour y parvenir, il utilise des séquences montrant les rapports fondamentaux qu'il entretient avec son fils, de sa naissance à ses un an et demi après avoir perdu ceux qu'il avait établis avec son propre père, Luigi Moretti.

En devenant père, le fils prend conscience qu'il relègue son propre père au rang de grand-père tout en renonçant à sa part d'enfance et à la protection de ses propres géniteurs. Pour y parvenir, il doit surmonter la crise identitaire qui le ramène à son histoire personnelle à travers sa propre enfance, sa future paternité et l'image de son propre père. Selon le point de vue de Marcel Rufo :

« [...] l'idée qu'un homme se fait de la paternité se fonde toujours sur ce qu'a été son propre père. Lorsqu'il devient lui-même père, il souhaite prioritairement éviter les erreurs commises par le sien. La plupart du temps, il va s'apercevoir qu'il les reproduit, malgré lui, parce qu'il est impossible d'échapper à ce qui lui a été transmis. Néanmoins, il ne sera jamais identique en tout point à ce modèle en creux¹³³. »

C'est maintenant au tour du fils d'expérimenter l'idée d'être père en s'inspirant du modèle familial dont il a fait l'expérience ou bien en s'en créant un nouveau selon son propre idéal.

Dans la séquence intitulée « *Comment elle faisait pour m'allaiter*¹³⁴ ? », Moretti témoigne de son désir de revisiter sa propre enfance. L'heure de la tétée le bouleverse tellement qu'il ressent le besoin de questionner sa mère.

Un chapitre entier de son film est consacré à sa mère sous la forme d'interrogations portant sur l'allaitement. Il lui rend un très bel hommage filial. C'est une déclaration d'amour pour la dédommager et la remercier de toutes les années qu'elle lui a consacrées en tant que « *mamma* ».

Sa paternité lui rappelle que son père n'est plus¹³⁵. En revanche, sa mère est là et il peut encore partager des moments avec elle. En la fixant à son tour sur la pellicule, il grave à jamais un moment entre eux. Le fils et la mère ont tourné au moins dix fois cette scène emplie de piété filiale qui sonne étonnamment juste. Il est important de rappeler que Moretti est un perfectionniste et que sa mère est, pour la toute première fois, une actrice dans son film.

¹³³ Marcel RUFO, *Chacun cherche un père*, Paris, Editions Anne Carrière- Essais, 2009, p. 173.

¹³⁴ Traduction proposée du bandeau extrait du film *Aprile* : « *Come faceva a darmi il latte ?* ».

¹³⁵ Susanna NICCHIARELLI, *Intervista a Nanni Moretti*, interview de Nanni Moretti pendant le festival du Film Locarno (Retrospectiva Nanni Moretti), Rome, 2 juillet 2007, partie consacrée à son père, complément au DVD *Ecce Bombo*.

Aujourd'hui, ce chapitre est la seule trace cinématographique d'Agata à l'écran, décédée depuis¹³⁶ alors qu'il terminait le montage de son film, *Habemus papam*.

Par cette séquence, Moretti affirme son statut de père qui renonce à son enfance et à la protection de sa mère. Une autre femme est entrée dans sa vie avec laquelle il partage cette paternité qui établit désormais une distance entre lui et sa propre mère. Déjà, dans la séquence des vêtements, Agata s'effaçait devant l'assurance de Silvia et de Nuria Schoenberg.

Désormais, Moretti doit chercher chez son père un modèle d'identification. S'il a résolu avec succès le conflit œdipien, il est en mesure de choisir une compagne qu'il aime assez pour désirer d'elle un enfant. Ainsi, « L'homme accepte de n'être qu'un homme : seul, il n'est pas puissance de vie, car il lui faut passer par une femme pour avoir un enfant. De même, la femme doit passer par un homme¹³⁷. »

Sa paternité le renvoie aux difficultés traversées par sa propre mère quand il était enfant. Il s'interroge alors sur la façon dont celle-ci a pu assurer de front son travail et les tétées de son nourrisson. Il se met donc à compter sur ses doigts l'intervalle entre deux allaitements car « [...] le sein est l'expérience fondatrice du désir et de la jouissance, d'un premier rapport avec l'autre [...]»¹³⁸.

En conséquence, l'enfant crie pour que sa mère réponde à son besoin de téter. Quand elle s'absente comme Agata pour aller travailler, le monde s'effondre autour de lui parce qu'il ne sait pas encore que son corps est détaché de celui de sa mère. À cette période, « [...] le bébé mange en effet sa mère, dont il ne se distingue pas encore. Françoise Dolto décrira l'image inconsciente du corps du nourrisson en termes d'interpénétration de la mère et de l'enfant¹³⁹. »

Progressivement, le don du sein devient pour lui, un signe d'amour, l'objet du désir. Cet objet va et vient. Ce qui est perdu, reviendra tôt ou tard d'où l'importance d'apprendre au nourrisson à patienter. En effet :

« La vie du nourrisson sera en effet jalonnée de séparations : la mère va aller et venir, interrompre les tétées. Le sommeil va imposer une alternance de séparations. Le sevrage va longtemps laisser des traces (sucettes, suçage de pouce...). Toutes ces séparations réactualisent le « traumatisme de la naissance », en devenant de moins en moins traumatiques, au fur et à mesure que l'enfant devient autonome et arrive à se prendre en charge lui-même¹⁴⁰. »

Au plan suivant, bercés par le chant des cigales, mère et fils, sont assis sur un muret à l'ombre des arbres du parc de son enfance, le parc Nemorense¹⁴¹. Moretti-acteur entame la

¹³⁶ Concerto Nanni Moretti donné à la MC 93 à Bobigny le 9 septembre 2011. Concerto donné à Rome en juin 2011. Lors de cet événement, le réalisateur a évoqué la maladie et la mort d'Agata Apicella.

¹³⁷ Jean-Claude LIAUDET, *op. cit.*, p. 230-231.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 109-110.

¹⁴¹ Le parc Nemorense ou parc Virgiliano se trouve dans le quartier du Trieste entre la Villa Torlonia et la Villa Ada. Dans ce parc des années 1930 se trouvent un petit lac, de nombreux tilleuls, chênes verts et des pins.

discussion sur l'absence de congés de maternité lors de sa naissance, le 19 août 1953. Sa mère ayant repris l'enseignement vers le 1^{er} octobre, il en déduit qu'il avait à peine un mois et demi lorsqu'elle s'est séparée de lui. En tant que nouveau père, il estime qu'il devait téter six fois par jour. Il est étonné d'apprendre de sa mère qu'il n'en faisait que cinq.

Son enfant étant en bonne santé, Agata avait repris son travail avec l'accord du pédiatre. Elle avoue donc l'avoir sacrifié pour exercer son métier. Elle admet qu'elle le retrouvait affamé et en pleurs à son retour. Si elle en rit aujourd'hui, son fils, lui, prend à ce moment-là toute la mesure de la situation. Choqué par ces révélations, il comprend néanmoins les sacrifices et les soucis qu'elle a surmontés pour l'élever.

Agata présente la réalité de sa maternité à cette époque. Elle témoigne de son combat au quotidien pour concilier sa vie professionnelle et sa vie de mère au détriment parfois de son enfant. Cette position fait écho à ses propres choix de père et de cinéaste. Ce témoignage maternel atteste des nouveaux droits que les femmes italiennes ont acquis depuis.

Pour devenir une personne à part entière, l'enfant doit renoncer à la symbiose avec sa mère. La nouvelle paternité de Moretti l'oblige à grandir. Alors, il termine ce chapitre par une promenade avec Pietro dans son couffin à l'heure du coucher du soleil.

Puis, le réalisateur dresse son portrait de père empli de doutes et de questions face à son nouveau statut. Non sans humour et tendresse, il nous dévoile comment il apprend à être père tout en poursuivant son métier. Par exemple, il filme Moretti-acteur arrosant les plantes sur la terrasse de son appartement¹⁴². Il fait « chut » en s'adressant au spectateur comme si cette présence pouvait perturber le sommeil de son enfant qu'il entend pleurer malgré le bruit de l'eau ruisselante. Par ce geste, il le place en observateur, mais aussi en acteur potentiel susceptible d'agir sur l'intimité du père et du fils.

Ensuite, son personnage porte Pietro sur son épaule. Tel Atlas, l'enfant-monde est porté sur les épaules de son père qui devient alors un géant, un héros capable de le hisser au-dessus des nuages pour lui montrer la voie vers la réussite et la gloire. Cette prise est bien éloignée de celle des mères qui préfèrent tenir leur progéniture dans leurs bras.

Le réalisateur-acteur profite de ce moment de complicité pour évoquer les deux prises de contact entre le père et la mère lesquelles s'avèrent être très différentes. Si pour le père l'étreinte est physique pour la mère, elle s'effectue davantage dans la douceur. Cela permet à Moretti d'évoquer les liens tissés par la mère avec son bébé à travers la dyade.

L'amour paternel se construit en appréciant de bercer, toucher, câliner, parler ou prendre son enfant dans ses bras. Une complicité se noue entre l'enfant et son père qui doit trouver sa

¹⁴² Son appartement est situé dans le quartier de Monteverde.

place au sein de la dyade pour parvenir à la triade. C'est bien ce que nous révèle, ici, le cinéaste lorsqu'il tient Pietro sur son épaule¹⁴³.

Au plan suivant, Moretti-acteur ne se rend pas compte si son enfant perché sur son épaule s'est endormi ou non. Il entre alors dans une pièce tandis que la caméra pivote autour de lui pour renforcer sa nouvelle position de père. Tout en entamant une discussion sur l'apprentissage de la sérénité tibétaine qui répond à une allusion de Bertolucci¹⁴⁴ pendant le Festival de Cannes, il poursuit sa marche et passe devant une fenêtre aux persiennes à demi closes. Pietro s'est endormi sur son épaule, abandonné aux songes enfantins. Son père lui demande s'il dort alors que son enfant n'est pas encore en mesure de lui répondre. Pour le savoir, Moretti-acteur s'assoit devant un miroir. Son reflet lui apporte alors la réponse escomptée. Ce dernier plan reflète le jeu de miroir interposé entre l'image du père et du fils qui dort et celle en parallèle du spectateur devant l'écran de cinéma tout en renvoyant celui-ci au regard de biais.

La sérénité tibétaine évoquée par Bertolucci consiste à atteindre l'état du bouddha, de « l'éveillé ». Parvenir à cette sérénité requiert un travail sur soi important qu'il faut engager très tôt. Moretti initie donc son tout jeune fils à cette quête spirituelle intérieure.

L'expérience de la vie et plus encore quand la mort vous a frôlé, donne accès à la plénitude, à l'amour, à la joie, au fait d'être pleinement « je ». Cette acuité de la conscience offre tous les champs du possible et développe en l'homme la capacité à jouir de la vie en faisant des choix déterminants : avoir un enfant, réaliser un film ou un documentaire...

Moretti a conscientisé cette dimension sacrée en choisissant de livrer, dans *Caro diario*, le récit de sa maladie à rebours. En effet, il débute ce film par les plaisirs simples de la vie : une balade en Vespa, la danse, le cinéma, une errance à travers les îles Éoliennes avant d'aborder sa maladie. Cette narration part de sa guérison afin qu'elle soit aussitôt intériorisée par le spectateur. Dans *Aprile*, la notion du temps qui file trop vite, est symbolisée par le mètre offert par son ami. Sa réflexion s'oriente finalement sur ce qu'il est en mesure ou non de filmer. Son statut de nouveau père s'inscrit bien comme un témoignage d'une expérience de vie transmis au spectateur, mais également à son fils à travers cette fiction.

Le premier enfant sera toujours celui qui a appris à la mère et au père à expérimenter le rôle de parent. Le cinéaste se délecte à nous le démontrer dans la séquence où son personnage et Silvia réveillés par les pleurs de Pietro, se retrouvent derrière la porte de sa chambre dans le couloir. Ils sont déterminés à suivre le conseil avisé de la pédiatre les encourageant à laisser

¹⁴³ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 8, p. 33.

¹⁴⁴ Bernardo Bertolucci, scénariste et réalisateur italien né en 1941 ayant réalisé *Le Dernier Tango à Paris*. Ici, Moretti fait allusion à une déclaration de Bertolucci lors du Festival de Cannes où il affirmait que même s'il ne remportait pas un prix cela n'avait pas d'importance parce qu'il était toujours le même, tranquille, parce qu'il avait appris la sérénité chez les moines tibétains.

pleurer l'enfant en dehors de l'heure de la tétée. Pietro doit parvenir à s'apaiser tout seul et à s'endormir sans l'intervention de ses parents.

Mais, les pleurs persistants de l'enfant nuisent à la détermination du père qui décide de changer de pédiatre avant de quitter l'écran en courant. Il rentre à nouveau dans le champ de la caméra en rapportant deux chaises. Il invite sa compagne à s'asseoir avant d'entamer une discussion l'air détaché comme si Pietro pouvait les voir à travers la porte de sa chambre.

À travers cette scène, le cinéaste place à nouveau le spectateur au rang d'observateur de cette situation au même titre que les protagonistes de sa fiction. Il prouve une fois de plus qu'il se complaît à se mettre en scène tout en brossant avec ironie son autoportrait de nouveau père.

D'une part, cette séquence rappelle la toute première scène d'*Aprile*, quand Moretti-acteur attendait les résultats des élections avec sa mère. Le spectateur placé au cœur du processus filmique devient un observateur contemplatif de la situation. Cette position lui permet de se forger un point de vue à la lecture des événements du film.

D'autre part, en tant que réalisateur et en tant que père, Moretti démontre dans le final de cette séquence qu'il lui est impossible de se contenter d'être un simple spectateur parce qu'il a sans cesse besoin d'agir. Il entame alors avec sa compagne une discussion sur l'école tandis que leur enfant poursuit ses pleurs. Silvia avoue à son compagnon qu'elle a fait un rêve étrange. Pietro tombait de la table à l'anger ce qui la faisait hurler. De son côté, il faisait exactement le même rêve étrange. Il finit par lui avouer son désir de pouvoir retourner dormir. Cette pensée nous renvoie au moment où il expliquait à son fils pas encore né qu'il devait beaucoup dormir.

Ensuite, Moretti-acteur se souvient qu'il est inutile de chercher à ne pas commettre d'erreurs parce qu'en tant que parents, ils en feront toujours, l'essentiel étant de s'en rendre compte. Puisque Pietro hurle de plus en plus fort, l'inquiétude prenant le dessus, les deux parents se lèvent et décident de pénétrer finalement dans la chambre.

Cette séquence permet à Moretti de démontrer qu'il ne peut pas se conduire en simple spectateur devant une situation, contrairement au spectateur « morettien » qui visionne son film. En effet, en entrant dans la chambre de son enfant, il va à l'encontre de toutes les théories des pédiatres et autres professionnels de l'enfance parce que son désir d'intervenir ou d'agir prend le dessus sur le contexte.

Cette envie de modifier le cours des événements nous renvoie au final du *Docteur Jivago* dans *Palombella rossa*¹⁴⁵ que nous évoquerons dans la partie consacrée aux citations filmiques. Dans cette séquence, Michele en tant que spectateur ressent le besoin d'agir en parlant le premier à Jivago dans le tramway. Il réagit dans le but de modifier une fois, une fois seulement,

¹⁴⁵ Voir à ce sujet la partie consacrée à l'insertion d'extraits du *Docteur Jivago* dans *Palombella rossa*.

cette histoire. En tant que cinéaste, il sait qu'il ne peut pas interagir sur un film même s'il souhaiterait une autre fin, mais ici, dans sa propre œuvre cinématographique, il prend le contre-pied parce qu'il est à même, en tant que réalisateur et en tant que père, de trouver la chute qu'il désire à cette séquence d'où sa décision d'entrer dans la chambre de son fils.

Dans l'intitulé « *C'est à toi de t'exposer*¹⁴⁶ », Moretti revient sur les pleurs de son enfant la nuit. Une femme qu'il est allé rencontrer lui explique que Pietro comprend et qu'il appartient à son père de lui expliquer la situation. Il doit considérer son enfant comme un être en devenir, capable d'écouter et de comprendre ses interventions orales. Elle présente à Moretti-acteur cette conception moderne qui attribue au bébé, une conscience et déjà une appréhension du monde, signifiant par conséquent le devoir et l'obligation de ses parents à dialoguer avec lui. Par ses paroles apaisantes, il est donc en mesure de maîtriser les angoisses de Pietro.

Ensuite, le réalisateur se complaît à louer la beauté de l'harmonie familiale à travers le bain de Pietro. Si ce moment s'avère être le moment propice aux câlins, caresses et bisous, pour Moretti c'est aussi le moment d'initier son fils à la nage, exercice un peu prématuré qui apporte à la scène un effet à la fois comique et attendrissant.

Tandis que Moretti-réalisateur cadre Pietro sur le ventre, son personnage lui rappelle les deux prises de contact : celle ferme de sa mère et celle anxieuse de son père dont nous avons parlé plus avant.

Le père projette son enfant en futur sportif. Il se préoccupe de le développer musculairement de façon harmonieuse. Ainsi, n'agite-t-il pas ses petits bras, à la manière d'un gymnase pour lui éviter les épaules des joueurs de tennis italiens¹⁴⁷. Cette séquence nous rappelle la scène de crawl effectué par Don Giulio au tout début de *La messa è finita*.

Ressurgissent ici le goût du cinéaste pour les pratiques sportives et son esprit de compétition qui jalonnent son œuvre. Par ailleurs, nous savons que les jeux tiennent une place importante dans la construction des enfants.

Moretti se filme dans la peau du père confronté à une situation nouvelle : le bain de son fils. C'est un moment d'intimité enregistré par la caméra qu'il inscrit dans une narration filmique. Il se filme en papa en quête de bons gestes. C'est sa façon à lui de participer à ce moment de vie à travers ce qu'il sait faire de mieux : filmer.

¹⁴⁶ Traduction proposée du bandeau extrait du film *Aprile* : « *Devi uscire allo scoperto, tu* ».

¹⁴⁷ Moretti lance la réplique suivante : « Muscles !!!... Ainsi ne te viendront pas ces haussements d'épaules de victimes des tennismans italiens qui perdent toujours à cause de l'arbitre, du vent, de la mauvaise chance, du filet, toujours à cause de quelqu'un, mais jamais à cause d'eux. » traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « *Muscoli !!!... Così non ti vengono quelle spallucce vittimiste dei tennisti italiani, che perdono sempre per colpa dell'arbitro, del vento, della sfortuna, del net, sempre per colpa di qualcuno, mai per colpa loro.* »

Une nouvelle fois, il établit un effet miroir intéressant. S'il filme Pietro c'est pour s'en souvenir et pour garder une trace des premiers moments de sa paternité, tout en l'offrant au regard voyeur du spectateur. Il laisse ainsi deux traces : l'une autobiographique à l'attention de Pietro et de Silvia, l'autre autoportraitiste à l'attention du spectateur à qui il présente des petits instants de sa vie privée. *Aprile* porte donc bien le sens est d'une trace autobiographique offerte à la postérité.

Après la scène du bain, Moretti-acteur est assis dans son fauteuil pendant que Silvia berce leur enfant. Tout à sa rêverie, il conçoit que devenir adulte constitue bel et bien le défi de tout un chacun.

En devenant père, Moretti se décentre et prend en considération par ordre de priorité les exigences de Pietro. Devenir adulte, c'est prendre conscience de la responsabilité d'être père. Tout en prononçant son allocution, il finit par ne pas trouver de motif valable pour en devenir un. Il estime qu'il n'a aucune raison de le devenir même si son enfant l'y oblige ce qui le fait d'abord sourire, puis rire. Cette constatation confirme sa démarche d'être parfois un enfant et parfois un adulte. Elle détermine sa volonté de ne pas grandir afin de demeurer un Peter Pan. Il navigue ainsi entre les deux rives de l'enfance et de la maturité.

Tout à sa joie d'être père, le cinéaste associe conjointement espace intime, espace professionnel en s'exposant simultanément dans son intimité de père et dans l'exercice de son métier de réalisateur. Il démontre ainsi qu'il a réussi à concilier ses deux paternités.

Tout d'abord, il se filme chantant et dansant au rythme de la musique avec sur son épaule d'un côté Pietro et de l'autre un transistor. Il fredonne une chanson de Jovanotti¹⁴⁸ tout en se dandinant au rythme de la musique et en secouant la radio. Comme cette chanson lui permet de s'identifier aux paroles, il laisse apparaître sa joie d'être un garçon ayant réussi un de ses rêves, avoir un fils. Pleinement conscient de sa chance, tout son amour est tourné vers Pietro qui est beau comme le soleil et qui le rend fou ! Cette scène contient toute la tendresse de l'amour filial.

Cette séquence où il chante et danse, fait écho à celle de *Caro diario*, dans le chapitre des îles. Il regardait Silvana Mangano à la télévision du bar tout en exécutant les mêmes pas de danse que l'actrice. Ici, l'heureux père est fier d'exécuter quelques pas de danse en portant son fils sur son épaule.

Néanmoins, Moretti n'oublie pas pour autant qu'il va devoir partager son temps entre l'exercice de sa paternité artistique et celui de sa paternité biologique.

¹⁴⁸ Jovanotti de son vrai nom Lorenzo Cherubini né en 1966 chanteur, compositeur, pionnier du rap et du hip-hop italiens.

B] L'interaction entre paternité artistique et biologique

Dans *Aprile*, Moretti se filme dans son intimité, à des moments clefs de sa vie comme l'arrivée de son premier et unique enfant. Le public découvre cette expérience de la paternité à travers le regard du cinéaste. Le réalisateur choisit de mettre en scène sa représentation de la paternité. Ces deux événements, réalisation d'un film, conception d'un enfant relèvent tous les deux d'un processus créatif.

Néanmoins, c'est Silvia qui porte l'enfant. C'est la mère qui durant toute la grossesse va tisser des liens intra-utérus avec lui. Selon les propos de Mircea Eliade : « Le mystère de l'accouchement, c'est-à-dire la découverte par la femme qu'elle est créatrice sur le plan de la vie, constitue une expérience religieuse intraduisible en termes d'expérience masculine¹⁴⁹. »

Le père est dépossédé d'une expérience à laquelle il est totalement étranger. Comme ce processus créatif échappe à Moretti, il se l'approprie en le réinventant à travers son regard de cinéaste. Non sans humour, il filme les manifestations de ces interactions entre paternité biologique et artistique. Aussi, ce n'est pas sans un certain humour qu'il met en scène son personnage pour nous raconter comment sa paternité biologique vient perturber sa paternité artistique.

Aucun autre film n'aurait pu permettre à ce cinéaste de prendre du plaisir à décrire sa paternité artistique et biologique. Certes, il ne porte pas son propre enfant, mais trois enfants issus de sa création. En effet, son long-métrage contient le film intitulé *Aprile* parlant de Moretti devenant père : de son enfant, d'un documentaire sur l'Italie et d'une comédie musicale. Ce film est conçu comme un renvoi perpétuel entre l'arrivée de Pietro et la conception de ses œuvres cinématographiques.

Afin de garder son statut de créateur, le montage alterne donc les scènes intimistes associées à sa paternité aux situations relevant de son métier de cinéaste. Dans une relation de dualité, il affirme son statut de créateur artistique face à la légitimité créatrice maternelle.

Dans *Aprile*, Moretti-réalisateur reçoit l'acteur, Silvio Orlando à qui il propose le rôle du pâtissier trotskiste dans sa comédie musicale. Déjà, dans *Caro diario*, il avait abordé cette idée d'« une histoire en costume qui se déroule dans les années 50¹⁵⁰. » Le cinéaste manifeste une fois de

¹⁴⁹ Mircea ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, la Flèche, Editions Gallimard, Collection Folio/Essais, 2008, p. 261.

¹⁵⁰ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Caro diario* : « Una storia in costume che si svolge negli anni 50. »

plus cette volonté de tisser des liens entre ses œuvres pour assurer une continuité dans sa réflexion.

Cette séquence met en perspective une autre gestation, celle de son prochain film pour laquelle il est dans la capacité d'assumer pleinement l'entière paternité, contrairement aux lois de la nature qui lui retirent le droit d'enfanter. Cette frustration s'est exprimée dans l'épisode de la couvade évoquée précédemment.

Dans la première séquence du chapitre intitulé « *Un an et demi après* », le cinéaste ironise cette situation. En effet, la subtile remarque de Silvio Orlando révèle qu'au bout de 9 ans, Moretti-réalisateur n'a toujours pas donné vie à sa comédie musicale. Le cinéaste s'en défend parce qu'il travaille sur ce film, mais en même temps, il avoue s'en éloigner. Pour le rassurer, l'acteur estime que son sujet est excellent tout en constatant que lui aussi n'a rien fait depuis neuf ans.

Cette référence au chiffre neuf n'est pas anodine car rien dans les films « morettiens » n'est laissé au hasard d'autant plus que, selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Neuf semble être la mesure des gestations, des recherches fructueuses et [qu'il] symbolise le couronnement des efforts, l'achèvement d'une création¹⁵¹. »

Rappelons que Platon faisait de l'interprétation des nombres : « [...] *le plus haut degré de la connaissance* et l'essence même de l'harmonie cosmique et intérieure¹⁵². »

En revanche, chez Dante, ce chiffre symbolise non seulement le nombre du Ciel, mais également, celui de Béatrice qui, à son tour, est le symbole de l'Amour.

Moretti-réalisateur confronte deux gestations, l'une douloureuse, dont il est seulement spectateur, générant questionnement et frustration, l'autre en cours d'exécution qui se révèle aussi longue et difficile. D'ailleurs, tout au long d'*Aprile*, le cinéaste exprime ses doutes face à la réalisation de cette comédie musicale à laquelle il se voit contraint par un journaliste français d'y associer celle d'un documentaire sur son pays.

Or, nous savons que Moretti est apte à créer une comédie musicale puisqu'il en a déjà tournée une pour les besoins de son film, *Sogni d'Oro*.

L'angoisse de l'artiste face à la création prend donc ici toute sa place. Comment pouvoir continuer à créer dans un climat de tension au vu de sa future paternité biologique, mais aussi au vu des événements survenant en Italie ?

Grâce à un savant découpage, Moretti parvient simultanément à mener de front, à l'écran, sa gestation paternelle mais également, deux autres gestations dans la préparation de deux films : une comédie musicale sur un pâtissier trotskiste dans les années 50 qui débute et clôture

¹⁵¹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 663.

¹⁵² *Ibid.*, p. 677.

Aprile et un documentaire sur l'Italie. Par ces ruptures narratives, il transporte le public dans son espace privé, mais aussi dans son univers professionnel à travers une comédie musicale et un documentaire. Ce cadre narratif appartient à un espace-temps prédéfini, s'étalant du 28 mars 1994 jusqu'au mois d'août 1997.

Par l'emboîtement de ces trois paternités, le réalisateur réalise une seule œuvre filmique alternant des séquences se référant à ces trois espaces qui interagissent en eux. En effet, dans le jeu de son montage, il met en miroir les séances de travail préparatoires de la future mère et celles du réalisateur réfléchissant à son projet de documentaire sur l'Italie.

Tandis que ses collaborateurs font un point sur la campagne électorale des législatives à travers la péninsule, Moretti-acteur les interrompt. Il part en digression préférant évoquer le designer Giugiaro, le cinéma ou encore l'accouchement de Madonna à son domicile¹⁵³. Un de ses assistants le ramène à la réalité du projet filmique en lui demandant de se concentrer. Ce rappel à l'ordre fait écho à celui de Silvia émis à l'égard de Moretti-acteur pendant leurs échanges sur les différentes phases de l'accouchement.

Dans ces deux séquences, le cinéaste s'évade dans des pensées qui n'ont aucun lien avec la problématique évoquée. C'est sa manière de ne pas s'impliquer et de suspendre momentanément ses responsabilités, exprimant ainsi ses doutes et ses inquiétudes.

Les deux événements coexistent, interfèrent et donnent de la force à la réflexion de Moretti sur la difficulté conjointe d'enfanter et de réaliser un film. Son refus d'entendre les explications de Silvia relatives au processus de l'accouchement renvoie à sa situation d'artiste qui peine à avancer dans ses projets filmiques. En effet, son documentaire sur l'Italie est au point mort.

Dans toute la première séquence du chapitre « *Je suis prêt, je suis presque prêt* », Moretti-acteur veut connaître le terme de la gestation de sa compagne parce que la date du 13 avril ne lui convient pas. En effet, il n'avance pas dans ses projets artistiques et la venue de l'enfant viendrait perturber d'autant plus leur réalisation. Alors, il s'inquiète quand la position du bébé change.

Ces réactions transcrivent la même angoisse. Sa paternité biologique et artistique lui échappant, il n'est prêt ni pour son enfant, ni pour son documentaire. Un plan associant le ventre de Silvia au visage inquiet de Moretti-acteur réclamant à son futur enfant un délai d'un mois et demi pour achever son documentaire sur les élections exprime visuellement et oralement combien ces deux échéances sont au cœur de ses préoccupations.

¹⁵³ Cette pratique revenant à la mode à la fin des années quatre-vingt-dix.

Pour la deuxième fois, Moretti s'adresse directement à son enfant intra-utérus. La première fois, il lui explique l'importance de son sommeil, siège du rêve, un des thèmes de prédilection du cinéaste qui en emplit ses œuvres. Le rêve exprime les aspirations les plus profondes de notre inconscient. Il soulage la vie consciente en faisant émerger les problèmes à résoudre. Il change la réalité et parfois, il indique le chemin à suivre quand nous n'entrevoions plus notre avenir. Il est un révélateur du moi et du soi. Tout rêve comporte en lui un sens qui aspire à sa réalisation. Le réalisateur aborde avec ce sujet un élément essentiel de son *modus operandi* dans le processus créatif. Il puise lui-même dans ses rêves l'inspiration de ses futures créations.

Comme l'arrivée de son fils ne doit pas perturber sa création, il crée un rapport entre eux à travers son métier. Il lui révèle son besoin de filmer la campagne électorale de la droite, de la gauche, du centre gauche... tout en lui expliquant les insultes du centre gauche et en lui conseillant de ne surtout pas réagir parce qu'ils doivent « rassurer les citoyens¹⁵⁴ ». Son enfant est un citoyen en devenir. Son rôle de réalisateur est de tenir en alerte ses compatriotes par l'intermédiaire de son œuvre cinématographique. Son rôle d'éducateur consiste à les rassurer au même titre que Pietro. Il est là pour éveiller leur conscience contrairement à Berlusconi qui tente d'annihiler leurs facultés à travers ses télévisions.

Après la naissance de son fils, le cinéaste se présente toujours dans l'exercice de son métier désormais associé à sa vie de père. Au début, il se filme à l'hôpital avec une petite équipe de tournage pour faire le point sur les avancées de la campagne électorale, tout en contrôlant l'accès à la chambre de Silvia, prenant ainsi très au sérieux son nouveau statut de père. En se dévoilant fier et bouleversé, il s'auto-contemple en tant que père regardé à travers son statut de réalisateur. Une fois de plus, l'autoportrait qu'il dresse de lui-même sur l'écran nous renvoie au mythe de Narcisse et de Méduse au travers du jeu des regards.

Une fois encore, dans son jeu alterné, le cinéaste met à jour un personnage partagé entre ses deux responsabilités. Quand il se filme avec son équipe à l'institut de sondages dans le chapitre intitulé : « *C'est un réveil...*¹⁵⁵ », il tient des propos révélant son incompréhension et son incapacité surtout à se concentrer. La première tétée¹⁵⁶ de Pietro devient son unique préoccupation du moment. Le besoin d'en parler par voix directe dans son film témoigne de l'importance émotionnelle de l'événement.

¹⁵⁴ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « *rassicurare i cittadini* ».

¹⁵⁵ Traduction proposée du bandeau extrait du film *Aprile* : « *È un risveglio...* ».

¹⁵⁶ La première tétée n'est pas constituée de lait, mais de colostrum : un liquide jaune orangé très riche en : protéines, sels minéraux et éléments immunitaires. C'est seulement au bout de deux ou trois jours, après l'accouchement, que la montée de lait a lieu.

Dans une autre séquence, Moretti-acteur explique en voix off être au siège du Parti démocrate de la gauche¹⁵⁷ afin de réaliser des interviews dans le cadre de son documentaire. Puis, sa voix en prise directe annonce : « Maintenant, je pars un moment pour prendre un lait chaud avec une goutte de café au bar¹⁵⁸. » Ces deux voix marquent une nouvelle fois le dédoublement du cinéaste. Une fois de plus, le tournage au sein du PDS ne semble pas être la priorité du moment. La prise directe est volontairement attribuée à la voix du père, lui conférant la primauté sur celle du réalisateur.

En outre, Moretti connu pour être un adepte du café-noisette, commande, ici, un « lait avec une goutte de café ». L'inversement des proportions trahit des pensées largement imprégnées de la présence de son fils. Le lait dominant symbolise l'allaitement, mais aussi un retour sur sa propre condition de bébé. N'évoque-t-il pas dans une autre séquence d'*Aprile* une discussion sur ce sujet avec Agata Apicella ?

Au plan suivant, Moretti-acteur installé dans un café, remue son breuvage tout en se concentrant un moment avant l'interview au siège du PDS. La bande son est uniquement constituée du bruit de la petite cuillère qu'il tourne dans sa tasse et qu'il dépose finalement sur la soucoupe. Ce plan n'est pas sans rappeler celui de l'ultime séquence de *Caro diario* où il finissait par faire l'éloge du verre d'eau à boire le matin à jeun.

Un plan circulaire dévoile ensuite au spectateur « morettien » les nouveaux emblèmes du parti du PDS constitués d'un arbre sous lequel apparaissent la faucille et le marteau, avant de montrer l'équipe de tournage patientant. Au plan suivant, le spectateur comprend que l'équipe de tournage attend le cinéaste qui honore bien sa fonction de réalisateur, mais dans un tout autre lieu. Effectivement, il se filme à l'hôpital annonçant à Andrea qu'il attend la première montée de lait de Silvia. Dans une exclamation « [...] c'est un spectacle de le voir¹⁵⁹ ! », son associé, Angelo traduit l'état d'extase du père à ses collaborateurs. Moretti-réalisateur effectue un plan sur son personnage caméra à la main, disant : « Il faut qu'il mange beaucoup, comme ça, il s'habitue à dormir beaucoup¹⁶⁰. » En contrechamp, son assistant lui rappelle qu'il est attendu pour l'interview. Mais, le nouveau père tout préoccupé par sa nouvelle fonction lui annonce préférer filmer cet instant.

Ainsi, le spectateur « morettien » devient témoin de cette scène en le découvrant se filmant lui et les siens. Le cinéaste se montre donc tel qu'il se voit face à sa nouvelle paternité

¹⁵⁷ Partito Democratico della Sinistra (PDS) dissous le 14 février 1998.

¹⁵⁸ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « Ora, io vado un momento a prendere un latte macchiato al bar. »

¹⁵⁹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* « [...] è uno spettacolo vederlo ! »

¹⁶⁰ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* « Deve mangiare molto, così, si abitua a dormire molto. »

tout en dressant son autoportrait. En agissant de cette manière, tel Narcisse, il se donne à voir à travers le regard qu'il a de lui-même. Il affirme également être l'œuvre qu'il a créée en se plaçant devant sa propre caméra. Il témoigne ainsi de sa capacité à créer et à pouvoir réaliser ce qu'il veut bien révéler de sa vie privée.

Pour sa défense, il justifie son abandon de poste, sur le tournage du documentaire par l'attente de la montée de lait. Les besoins de son fils passent encore une fois clairement avant l'intérêt du film. La naissance de Pietro parasite son activité professionnelle, pourtant importante parce qu'engagée dans la forme d'un documentaire dénonçant les manœuvres politiques du pouvoir en place.

Le réalisateur nous balade donc entre son intimité, son désir de création et son regard critique envers la politique italienne. Cependant, si le citoyen doute, le père jubile... Il montre clairement à travers sa caméra qu'il doit dorénavant concilier vie professionnelle et vie privée.

À la séquence suivante, dans le cadre de son documentaire sur l'Italie, il annonce par l'intermédiaire de la télévision TG1, chaîne non berlusconienne, les résultats des élections de 1996. Moretti-réalisateur cadre Moretti-acteur de dos face à la télévision. Un gros plan est réalisé ensuite sur le visage de son personnage sur lequel le spectateur peut lire l'étonnement. Pour la première fois en Italie, la gauche remporte les élections. Le plan suivant témoigne de la réaction des Italiens face à cette victoire. Le bruit des klaxons inonde la bande son tandis que des voitures circulant fenêtres ouvertes d'où émergent des drapeaux rouges flottant au vent, doublent Moretti juché sur sa Vespa. En passant près d'une voiture, un homme lui crie : « Tous mes vœux¹⁶¹ ! » tandis que le cadrage revient sur le réalisateur qui, à son tour, hurle : « Quatre kilos et deux cents grammes¹⁶² » tout en levant ses mains dans les airs et en souriant.

En réalité, Pietro est né trois jours avant la victoire de la gauche, soit le 18 avril 1996. Grâce à lui, son père a remporté une nouvelle victoire sur la vie après sa maladie. Il est donc tout à fait compréhensible qu'il laisse éclater sa jubilation depuis son scooter. Le réalisateur témoigne de sa joie, non pas de la victoire de la gauche, mais de la naissance de son fils.

Cet événement profondément intime relativise tout le reste c'est-à-dire les réalisations en cours du cinéaste ou l'arrivée au pouvoir de la gauche à l'issue des élections. Les 4,200 kg de son fils pèsent symboliquement davantage dans la balance que les 45,1% de voix obtenu par la gauche. Sa priorité d'investir son rôle de père s'impose comme une évidence et marque son cheminement vers la maturité.

S'ensuit une autre phase traitant de la complicité enfant, père, toujours ancrée dans l'espace professionnel. Le réalisateur implique dès le plus jeune âge son enfant à son métier.

¹⁶¹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « Auguri ! »

¹⁶² Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « Quattro chili duecento grammi. »

Aussi, dans le chapitre intitulé « *Nous, peuples de la Padanie*¹⁶³ », il se filme rapprochant la télévision vers un canapé où est assis Pietro qu'il prend dans ses bras. À travers cette scène, il inscrit son fils dans une lignée qui le lie au monde présent et à la mémoire collective d'une famille et de la société dans laquelle il évolue.

Dans le chapitre intitulé : « *Découpage, redécoupage et couvertures*¹⁶⁴ », les deux facettes de l'homme, artiste et père ne font qu'un. Moretti-acteur-réalisateur danse tout en déchirant des articles, assis à côté de son fils installé dans le canapé. Des dossiers et des coupures de presse sont étalés partout dans l'appartement. Un travelling avant se rapproche d'eux tandis que Moretti-acteur déchire les couvertures de l'*Espresso* qu'il empile sur le canapé auprès de Pietro. En voix off, il raconte qu'il a conservé toutes les coupures de presse qui déclenchaient chez lui, colère et indignation, spécifiquement, celles issues de ce journal dont les couvertures accablantes de nudité et de pauvreté augmentent le tirage d'environ 15%. Le plan s'avance sur Pietro mordillant du papier journal qu'il tient entre ses deux petites mains avant de le sucer. Un nouveau plan dévoile l'enfant riant, bavant et criant. Ce plan s'élargit sur son père à ses côtés déchirant les couvertures de l'*Espresso*. Le sol est jonché d'articles ainsi que la table devant eux. Moretti-acteur pose les couvertures tandis que son enfant les jette par terre avant de répandre toute la pile accumulée. Son père ne lui dit rien.

Un nouveau plan dévoile Moretti-acteur concentré sur le découpage d'un article tandis que Pietro agite ses petits bras. Un nouveau plan, les montre agitant ensemble leurs bras. Des petites balles sont déposées sur les journaux qui nous rappellent celles de l'enfance de Don Giulio, dans *La messa è finita*. Dans un autre plan, Pietro sort de l'écran à quatre pattes tandis que son père l'imité.

L'enfant s'approprie un espace de jeu, même au milieu des journaux. Il s'exprime, avec la spontanéité de son âge, en dressant ses bras en l'air et en se déplaçant à quatre pattes. Ces scènes sont attendrissantes parce que Moretti se révèle sensible et proche de son fils. Il reproduit des gestes de petit enfant en mimant ceux de Pietro. Cette situation d'enfant vécue par un corps d'adulte est à la fois drôle et singulière. L'espace travail du cinéaste dans lequel il garde un œil sur son fils devient leur espace jeu à tous les deux. Les deux sphères du réalisateur s'interpénètrent.

Ainsi, Moretti-réalisateur filme son personnage tirant délicatement Pietro par les jambes afin de le ramener dans son champ de vision délimité par la caméra. Ensuite, il le plonge dans un amas de journaux découpés tandis que son fils en déguste toute la saveur. En effet, le premier contact d'identification d'un objet pour l'enfant consiste à le porter systématiquement à sa

¹⁶³ Traduction proposée du bandeau extrait du film *Aprile* : « *Noi, popoli della Padania* ».

¹⁶⁴ Traduction proposée du bandeau extrait du film *Aprile* : « *Tagli, ritagli e copertine* ».

bouche car sucer un objet entraîne le plaisir d'avoir et donc d'être. Ici, Pietro se nourrit non pas du contenu de l'article, mais de la texture qui lui donne les repères nécessaires à sa reconnaissance.

À travers ces séquences où Pietro est placé dans le dispositif scénique, il faut voir comme un relais entre le travail de son père et sa paternité, mais aussi un relais sur la continuité du cinéma. En filmant son fils, le cinéaste l'inscrit comme une nouvelle trace autobiographique faisant écho à sa paternité biologique et artistique, mais également comme une continuité entre Luigi Moretti qui était au cœur de sa production filmique et dont Pietro semble prendre le relais. En introduisant ses proches au sein de son œuvre, le réalisateur apporte un nouveau regard plus intimiste sur sa propre création artistique.

C'est pendant l'anniversaire de son père que Pietro, âgé d'un peu plus d'un an¹⁶⁵, fait son ultime apparition dans *Aprile*. Il a bien grandi comme le montre le cadrage réalisé sur lui par son père. Il est avec ses parents chez des amis. Ils s'adonnent à un jeu collectif consistant à découvrir des mots. Cette séquence renvoie une fois de plus à l'enfance des personnages « morettiens ». En s'amusant à filmer Silvia, Pietro et ses amis, le cinéaste porte à l'écran la réalité du monde qui l'entoure avec, en ligne de fond, son pays gangrené par le berlusconisme d'où son désir de légèreté à travailler sur une comédie musicale qui conclura ce long-métrage.

À travers *Aprile*, Moretti-réalisateur témoigne de sa découverte de la paternité biologique, mais aussi de sa difficulté à la concilier avec sa paternité artistique. Il tente donc de s'impliquer en participant à sa manière aux préparatifs liés à la naissance. Son personnage lui permet d'évoquer son passage du statut de fils à celui de père.

Tout en se montrant dans son quotidien empli de doutes et d'angoisses, Moretti révèle surtout sa peur de ne pas être à la hauteur tant comme père biologique que comme créateur de ses films. En parallèle, il révèle comment progressivement son nouveau statut de père prend de plus en plus de place dans sa vie au détriment de ses réalisations artistiques.

Après avoir évoqué sa paternité, Moretti redevient le centre du sujet en offrant au spectateur une troisième expérience de sa vie privée consacrée à son quarante-quatrième anniversaire.

¹⁶⁵ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *op. cit.*, p. 169.

III] L'anniversaire de Moretti dans *Aprile*

La fuite du temps est un thème récurrent dans l'œuvre « morettienne ». Elle symbolise la vie éphémère. Le temps qui nous est imparti, permet au cinéaste de faire des films sur son époque. Il nous rappelle que nous perdons la mémoire dans *Palombella rossa*. Il soulève la question de l'utilisation du temps imparti dans *Habemus papam*. Si l'angoisse de la mort survole *Caro diario*, elle est pleinement présente dans *La stanza del figlio*. La mort d'un enfant est contraire à l'ordre naturel.

Le temps équivaut aussi à la durée restant à Moretti pour continuer à réaliser des films. Dans le chapitre consacré aux îles dans *Caro diario*, plus particulièrement, à Stromboli, le réalisateur affirme perdre son temps depuis son arrivée sur ce lieu.

Son périple d'île en île lui révèle l'écoulement du temps qui lui échappe sans qu'il sache pourquoi. Or, le temps qui s'écoule, représente l'intervalle qui existe entre la vie et la mort et qui correspond à notre passage sur la Terre. C'est ce que lui rappellera son ami (Renato De Maria)¹⁶⁶ lors de son quarante-quatrième anniversaire.

Aprile est un film sur le temps : le mois d'avril, la naissance de son fils, les élections, la libération, le printemps et donc le renouveau. Il figure également le bilan dressé par le cinéaste sur le temps lui restant pour se réaliser en tant que père et en tant que réalisateur. Toutefois, le cinéaste est pleinement conscient qu'il traversera l'espace-temps en laissant sa marque dans le temps fictif de l'œuvre cinématographique laquelle lui survivra un jour. Cette vision de la survie d'une œuvre après le décès d'un artiste est évoquée lors de l'hommage rendu à Pier Paolo Pasolini à la fin du chapitre I de *Caro diario*. Ainsi, Moretti oblige le spectateur à effectuer un retour sur son œuvre précédente en tissant des liens d'un film à l'autre, tout en bousculant les codes du récit narratif.

Le temps qui s'égrène, nous ramène à la séquence où le jour de son quarante-quatrième anniversaire, un de ses amis lui offre un mètre à mesurer. Cet objet de façon très symbolique lui rappelle la brièveté de la vie. En déroulant jusqu'à 80 centimètres et en ôtant les 44 années déjà parcourues, son ami lui révèle le temps lui restant. Sur l'instant, Moretti-acteur en rit. Moretti-réalisateur se présente donc pris au dépourvu. Il utilise cette séquence comme prétexte pour mettre en scène un moment autobiographique, son anniversaire. Aussitôt après, Moretti-acteur sur sa Vespa regrette d'avoir dit 80 au lieu de 90 ou 95 ans tout

¹⁶⁶ Renato De Maria (né en 1958) réalisateur et scénariste italien.

en pliant et dépliant le mètre à mesurer. À travers ces deux séquences, le « je » pris au piège du jeu du mètre, réalise à la fois le chemin parcouru et celui subsistant.

Entre mars 1994 et le mois d'août 1997, le cinéaste mesure également le temps écoulé. Durant cette période, de nombreux événements sont survenus : l'élection de Berlusconi, la manifestation du 25 avril 1994, la chute du premier gouvernement berlusconien, l'arrivée de la gauche au pouvoir et des bateaux albanais à Brindisi, la déclaration d'indépendance de la Padanie, et surtout la naissance de Pietro.

Mais, mesurer la vie, c'est aussi prendre conscience de l'instant présent. L'instantané renvoie par excellence à l'art cinématographique et au désir de réaliser ou de produire des films. Moretti constate qu'il a encore le temps de créer des films même si la naissance de Pietro a impacté son travail.

Le cinéaste prend conscience qu'il doit utiliser ce temps pour « filmer les choses qui lui plaisent et non pas les vilaines choses¹⁶⁷ », comme il le proclame dans *Aprile*. Aussi, il se complaira à terminer ce film, sur le tournage de la comédie musicale. Cette ultime séquence s'ouvre sur son envie de réaliser une vraie fiction. Il mettra à exécution ce désir en réalisant par la suite *La stanza del figlio*. Depuis, il a réalisé : *Il Caimano*, *Habemus papam*, *Mia madre* et un documentaire, *Santiago, Italia* (2019) en un temps rapproché. En fait, quatre ou cinq ans séparent dorénavant chaque nouvelle réalisation « morettienne ».

La fuite du temps incluse dans cette séquence d'*Aprile* devient un prétexte pour dresser le bilan et amorcer la conclusion de ce film. Quand le réalisateur regarde le temps qui lui reste à travers la métaphore du mètre, il réalise en quelque sorte le bilan de ce long-métrage qui marque un tournant dans sa vie. Il n'hésite pas à enfourcher de nouveau sa Vespa pour parcourir les rues de Rome. Cette balade ravive un instant le souvenir de celle qu'il effectuait en plein mois d'août dans les rues romaines désertées, dans *Caro diario*.

Toutefois, si cette balade prenait l'allure d'une renaissance après le chapitre III, où nous apprenions son périple face au corps médical et sa maladie, celle d'*Aprile* évoque le renouveau par la naissance de Pietro et la réalisation d'un documentaire. Ces deux promenades en Vespa incarnent sa victoire sur la mort, sa renaissance à travers *Caro diario* et ce qu'il a construit depuis à travers *Aprile*. Il mesure ainsi le chemin parcouru en cinq ans : deux films, un enfant.

En montrant le mouvement de la Vespa sur la route, il dévoile aussi le mouvement de la caméra le filmant dans ses déambulations à travers les rues romaines et à travers l'espace-temps. Or, nous ne ressentons plus, ici, le plaisir de nous laisser guider à travers Rome parce que nous nous retrouvons face à son rapport au temps.

¹⁶⁷ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « Devo filmare quello che mi piace, non le cose brutte ».

Dans un premier mouvement, Moretti-acteur décide de jeter toutes les coupures de journaux accumulées depuis vingt ans que le spectateur a découvertes entre autres dans les deux chapitres intitulés : « *Printemps 1996. Arrivent les élections*¹⁶⁸ » et « *Découpage, redécoupage et couvertures* ». Cet immense puzzle constitué des coupures de journaux qu'il éparpille telle une traînée de poudre sur son chemin en parcourant le quartier Parioli, près de la piazza Euclide, deviennent le dénouement de sa colère, teintée de tendresse et de poésie, vis-à-vis de la presse italienne. Au même titre qu'il s'est moqué de son cancer, il estime avoir le droit de plaisanter sur une presse moribonde.

Le cumul de tous ces articles, à long terme, n'a plus aucune valeur à cause du temps qui s'enfuit. Les propos d'hier n'ont plus le même contenu aujourd'hui où tout va très vite et où internet gère quasiment l'intégralité de l'information.

Mais, c'est aussi une manière pour Moretti de tirer un trait sur son passé parce qu'il désire ardemment aller de l'avant. S'il évoque la fuite du temps avec ironie à travers ces deux séquences, c'est aussi pour nous rappeler que le temps est en lien avec notre mémoire individuelle et collective. Or, l'Italie a des problèmes de mémoire par rapport à son Histoire.

Dans un deuxième mouvement, il traverse cette fois le pays de ses origines à travers les lieux mémorables de son enfance. C'est un retour au printemps et au titre de son film, *Aprile* qu'il effectue, tout en livrant au spectateur une partie de son autobiographie. C'est sûrement la raison pour laquelle il revêt sa cape hivernale de l'enfance qui le fait ressembler à une sorte de héros des temps modernes, à califourchon sur sa Vespa. Son flottement, lors de cette balade, témoigne également du mouvement de sa course à travers l'Italie d'aujourd'hui, du Nord au Sud et du Sud au Nord. Sa silhouette prend soudainement l'allure d'un justicier réglant ses comptes avec son propre passé. Maintenant qu'il est devenu père, il se doit d'abandonner son statut de fils et pour y parvenir, il effectue ce pèlerinage sur les lieux de son enfance afin de s'en détacher définitivement.

L'écriture de soi à travers le « jeu » du « je » mis en scène dans *Caro diario* et *Aprile* permet au réalisateur de fixer sur la pellicule ses expériences de vie à travers de petits récits tel un peintre déposant par touches successives la couleur sur la toile pour créer un tableau. En étant narrateur de sa propre histoire, Moretti remet en question la forme narrative. Il se raconte en tant que cinéaste à travers l'image, en tant qu'acteur à travers la représentation du récit, en voix off à travers la narration de sa propre histoire partagée entre autobiographie, autoportrait, expériences de vie et fiction. En conséquence, il apparaît au cœur du récit tandis que les autres protagonistes se contentent de graviter autour de lui.

¹⁶⁸ Traduction proposée du bandeau extrait du film *Aprile* : « *Primavera 1996. Arrivano le elezioni* ».

Cependant, il ne se contente pas d'occuper l'écran pour dresser son autoportrait, il se complaît aussi à semer des traces autobiographiques au sein de ses œuvres.

Chapitre 3 : Les traces autobiographiques semées dans les œuvres « morettiennes »

Nous savons que les relations entre l'espace, l'identité et le pouvoir sont nécessairement médiatisées par des symboles. Il faut donc accorder aux objets comme aux lieux une symbolique relative. Les symboles appartiennent à une réalité matérielle¹⁶⁹ qui communiquent avec quelque chose d'immatériel, une idée ou un sentiment. Ils portent alors le sens qu'un individu ou un groupe leur prête. Ils apparaissent donc comme des médiateurs entre des registres différents de l'expérience et de la communication humaines. La dimension symbolique de l'espace donne ainsi sa cohérence interne à l'espace vécu de chacun.

Moretti n'hésite pas à mettre en valeur cette dimension symbolique au sein de ses œuvres. Des traces autobiographiques jalonnent son œuvre filmique à travers une réalité toute subjective. Pour créer, le cinéaste a besoin d'être rassuré, il s'entoure d'objets, de décors et de lieux familiers. Cette façon de procéder renoue avec les méthodes du cinéma néo-réaliste.

I] Les objets et décors familiers

Moretti se sert d'objets personnels dans ses réalisations comme éléments de décor afin de se retrouver un peu chez lui et pour être plus à l'aise lors du tournage qui représente pour lui un moment d'extrême fatigue. Le fait d'introduire des effets personnels dans la scène qu'il tourne, donne, selon lui, plus de sens parce qu'il recherche avant tout la véracité. Aussi, il attache une attention particulière au décor, à la mise en scène, ou au jeu des acteurs, ou à la position de la caméra.

En réalité, il a besoin de se sentir chez lui sur un lieu de tournage pour pouvoir laisser libre cours à sa création. Dans *Sogni d'oro*, il a apporté sa bibliothèque personnelle et ses propres livres pour décorer l'appartement de son personnage, Michele Apicella. De même, les livres aperçus ou utilisés dans *Mia madre*, appartenaient à ses parents notamment ceux du bureau où Margherita retrouve l'âme de sa mère et du lieu. Le cinéaste les a ensuite donnés à la bibliothèque de l'Université où exerçait son père.

Lors de l'hospitalisation d'Ada (Giulia Lazzarini), son domicile situé via Crescenzo tient une place particulière dans ce film. Il devient un personnage à part entière parce que Margherita

¹⁶⁹ Par exemple : un bâtiment, une statue, une fontaine, ...

s'y réfugie avec sa fille, Livia (Beatrice Mancini). D'ailleurs, la petite-fille s'y sent plus à l'aise que sa propre mère. Elle n'hésite pas à s'approprier les objets de sa grand-mère dont un livre en latin. Cette situation témoigne des relations entre les différentes générations.

Margherita ne supporte pas de voir sa fille endosser la robe de chambre de sa grand-mère et elle le lui dit comme si cet acte la projetait déjà dans un futur proche, c'est-à-dire au moment précis où sa propre mère aura quitté ce monde. Comme elle rejette cette vision, il n'est pas question que sa fille utilise ou emprunte un vêtement appartenant à Ada.

Si Margherita entretient un rapport particulier avec les objets appartenant à sa mère, en miroir, Moretti utilise, lui, ceux de sa propre mère pour donner plus d'authenticité à son film. Il s'est servi de la bibliothèque de ses parents pour décorer l'appartement d'Ada. Il a utilisé un sac à main, un étui à lunettes, un petit agenda, une commode et un petit cadre qu'il a placés à l'hôpital. Tous ces objets appartenant à la vie intime d'Agata Apicella semblent le rassurer sur le plateau de tournage.

Le cinéaste a également demandé à Giulia Lazzarini de revêtir les vêtements que sa propre mère portait à l'hôpital. L'actrice, en interprétant cette femme, a su lui redonner une certaine réalité. Margherita porte elle aussi certains pull-overs d'Agata. Elle conduit même la voiture personnelle du cinéaste.

Dans *Caro diario*, Moretti s'est servi de sa propre Vespa dont il a pris soin de choisir minutieusement la couleur verte. À l'écran, elle est apparue presque bleue même si certains spectateurs continuent de croire qu'elle est blanche¹⁷⁰. Tous ces objets deviennent une sorte de matrice qui aide le réalisateur à se sentir bien pour pouvoir donner libre cours à sa création.

Comme le cinéaste reste attaché au menu détail de la vie quotidienne, il n'hésite pas à mêler des objets appartenant à ses proches ou à lui-même avec des objets qu'il fait confectionner pour les besoins de ses œuvres. Dans *La stanza del figlio*, la théière ébréchée a été fabriquée spécialement par un céramiste de Faenza¹⁷¹, d'après un dessin réalisé par le décorateur du film, Giancarlo Basili. La Caravelle¹⁷² aperçue dans *Il Caimano*, a, elle aussi, été construite pour les besoins du film. Toujours dans ce long-métrage, le cinéaste utilise deux scènes de destruction. Dans la première séquence, le plafond du bureau du Caïman s'effondre à la suite de l'irruption d'une énorme valise tombée du ciel¹⁷³. Cette valise et le bureau gigantesque ont été élaborés spécialement pour réaliser cette scène. Dans la deuxième séquence, une pelleteuse dévore un

¹⁷⁰ Jean-Philippe TESSÉ, *op. cit.*, 2^{ème} Partie.

¹⁷¹ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *op. cit.*, p. 212.

¹⁷² *Ibid.*, p. 213.

¹⁷³ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure10, p. 34.

mur des studios du producteur. Cette paroi a été entièrement montée à la truelle pour les mêmes raisons.

Le réalisateur utilise également comme décor des lieux naturels comme l'église Santa Maria Mediatrice, de *La messa è finita* qui est située entre la via Prenestina et la via Casilina, dans la banlieue romaine, plus précisément dans la Borgata Giordani¹⁷⁴ où Pasolini a lui-même effectué des tournages entre autres pour *Accatone* (1961).

C'est pour la neutralité de son architecture que cette paroisse récente datant des années 1950 a retenu l'attention du cinéaste d'autant plus qu'elle possède un petit terrain de football. Don Giulio s'arrête face à elle avec tous ses bagages pour la contempler quand il prend ses fonctions. Moretti s'est attaché pour ce film à trouver un décor lézardé afin de créer une homogénéité entre l'église, le centre d'hygiène mentale où travaille Valentina (Enrica Maria Modugno), la sœur de Don Giulio, ou bien encore la maison de son ami Saverio (Marco Messeri) où les murs sont tous dégradés afin de montrer les stigmates d'une société qui se fissure. Quant à l'appartement occupé par le prêtre, il a été entièrement reconstitué dans l'ancienne salle de cinéma de l'église. Nous ressentons donc l'importance que Moretti accorde aux lieux réels pour donner vie à ses créations.

En entraînant son public hors de Rome pour suivre le déroulement du match de water-polo dans *Palombella rossa*, le cinéaste est à la recherche d'une piscine particulière. Il la trouvera après des repérages à Acireale en Sicile, à quelques kilomètres de Catane. Il s'arrête sur cette piscine des années cinquante parce qu'elle est le reflet d'une époque où le communisme était puissant. Autour d'elle et en son sein, le sujet de son film prend alors tout son sens. La piscine ayant été abandonnée, des éléments tels que le bar ou le solarium ont été reconstruits¹⁷⁵. En revanche, les gradins ont été modifiés.

Pour *La stanza del figlio*, le cinéaste a utilisé deux appartements attenants¹⁷⁶ donnant sur la piazza Cavour, à Ancône. Un des murs a été démoli pour ne former qu'un unique appartement séparé par un long corridor divisant ainsi le cabinet du psychanalyste, Giovanni Sermonti (Nanni Moretti) de son habitation. Quand ce personnage emprunte ce couloir après la mort de son fils Andrea (Giuseppe Sanfelice), il ouvre les portes reliant ces deux univers. Ce geste s'oppose au rituel qu'il a institué, consistant à les fermer à chacun de ses passages. Les deux lieux possèdent un accès sur l'extérieur grâce à une porte donnant sur le même palier.

Ces deux espaces ont été entièrement meublés pour les besoins du film comme le cinéaste l'a confié à Jean Gili : « Il a été complètement restructuré et meublé par nos soins, des bibliothèques

¹⁷⁴ La Borgata Giordani date des années 1950.

¹⁷⁵ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *op. cit.*, p. 212.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 187.

aux canapés, en passant par le divan du psychanalyste que j'ai fait faire par le décorateur sur la base d'une suggestion personnelle, d'un dessin que j'avais exécuté¹⁷⁷. »

Toujours pour les besoins de *La stanza del figlio*, le réalisateur filme la cathédrale d'Ancône tout comme l'avait fait Visconti, dans son film *Ossessione*¹⁷⁸ (1943). Volonté manifeste de Moretti de se référer à ce long-métrage pour amplifier l'évocation de la douleur, mais aussi l'obsession de son personnage à vouloir remonter le temps¹⁷⁹.

Dans la demeure de la famille Sermonti apparaissent à l'écran la cuisine, la chambre d'Andrea et de ses parents, le salon et le cabinet professionnel. Cette habitation est meublée avec sobriété. En revanche, la demeure de la famille Bonomo est une authentique maison romaine. Louée pour les circonstances, elle a fait une fois de plus l'objet de modifications¹⁸⁰.

Pour la maison de production¹⁸¹ de Bonomo, Moretti a utilisé les studios en ruines de l'école Rossellini¹⁸² qu'il a fait reconstruire. De ces travaux est né le bureau du producteur, issu d'une terrasse dont les fenêtres ouvraient sur le plateau. Puis, le cinéaste s'est servi de décors réels comme l'Auditorium de Rome¹⁸³ conçu par l'architecte Renzo Piano et de la façade du palais de justice de l'Archivio Stato, dans le quartier de l'Exposition Universelle de Rome (E.U.R.).

Même si Moretti a présenté le scénario de son film *Habemus papam*¹⁸⁴ au cardinal Ravasi, il n'a pas obtenu l'autorisation de filmer dans l'enceinte du Vatican. Il fait allusion à cette situation, en la personne du journaliste qui répète, devant l'entrée de la Chapelle Sixtine les propos du porte-parole du Vatican, Marcin Rajski (Jerzy Stuhr) : « notre travail s'achève ici¹⁸⁵. » Par cette phrase concise, abrupte et définitive, le réalisateur traite cet interdit avec humour et dérision.

Ce film a donc été tourné loin des murs du Vatican, à la fois dans des décors réels et en studio. Les salons du Palais Farnèse¹⁸⁶, siège de l'Ambassade de France à Rome, ont servi de décor intérieur pour les séquences au sein du Vatican tandis que le match de volley-ball a été filmé dans sa cour intérieure. D'autres plans ont été réalisés au siège de l'Académie de France

¹⁷⁷ Jean A. GILI, *L'autobiographie dilatée*, op. cit., p. 109.

¹⁷⁸ Titre français : *Les Amants diaboliques*.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, op. cit., p. 213.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Dite « le bassin naval ».

¹⁸³ L'auditorium de Rome fut inauguré en 2002. C'est un lieu revendiquant la défense de la culture tout en témoignant de l'avancée de la politique culturelle italienne.

¹⁸⁴ Jean A. GILI, *Le cinéma italien*, Préface d'Ettore Scola, Paris, Editions de La Martinière, 2011, p. 351.

¹⁸⁵ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Habemus papam* : « il nostro lavoro finisce qui. »

¹⁸⁶ Le Palais Farnèse a été dessiné par Antonio da Sangallo et Michel-Ange au XVI^e siècle. Il est composé de vastes salons, loggias et couloirs. Le bureau de l'ambassadeur qui était Jean-Marc de La Sablière, en 2011, requiert un certain attrait. Il est intéressant de noter que Alexandre Farnèse fut le premier occupant du palais qui porte son nom. Ce dernier devient pape, sous le nom de Paul III.

ou Villa Médicis, ou au palais Barberini pour la séquence de la procession. Dans les studios de Cinecittà, ont été reconstituées la Chapelle Sixtine et la salle Reggia tandis que la façade de la basilique Saint-Pierre a été réalisée en extérieur. Les jardins de la Villa Lante de Bagnaia, près de Viterbe font office de jardins du Vatican.

Néanmoins, le cinéaste a obtenu l'autorisation de tourner une journée au milieu des ruines du *Foro Augusto* comme métaphore d'une Église décadente. Cette image rappelle également les murs lézardés de *La messa è finita*.

Moretti s'est également servi du théâtre Valle¹⁸⁷ pour réaliser la séquence de la représentation de la *Mouette* de Tchekhov. L'église où Melville s'arrête pour écouter la messe, se trouve via di Santa Dorotea. Le cabinet de Madame Brezzi (Margherita Buy) se situe via Ricciotti dans le quartier des Prati.

Dans *Habemus papam*, quand le réalisateur dévoile la foule sur la place Saint-Pierre, il utilise des prises de vue réelles. Il a d'ailleurs placé des figurants au milieu de cette foule pour réaliser des plans resserrés. Il a également eu recours au numérique lorsqu'il montre des figurants filmés de dos avec en fond la façade de la basilique Saint-Pierre. En réalité, ces figurants étaient installés devant un écran vert.

Le cinéma de Moretti accorde la part belle, sans restriction, aux tournages en extérieur ou en intérieur suscitant chez Vittorio Taviani le commentaire suivant :

« Quand je pense à *Ecce Bombo*, la première impression est de nature olfactive. Je veux dire par-là que je me souviens de l'odeur de l'herbe d'un grand pré aux portes de Rome où Nanni tournait une séquence du film. J'étais passé le voir en compagnie de Francesca, ma fille. Il y avait une ambiance très paisible. Les personnes ou les personnages – sur un tournage, on ne sait jamais si quelqu'un est une personne ou un personnage – évoluaient comme s'ils étaient chez eux. Je me souviens que je me suis assis sous un arbre et je regardais. Et je sentais que sous le calme apparent, prenait forme un film âpre jusqu'à la méchanceté, d'un comique, comment dirais-je, original, mais également hargneux, bizarre et amer jusqu'à la lisière de la frontière du désespoir¹⁸⁸. »

De surcroît, dans le chapitre I de *Caro diario*, Moretti réalise des cadrages de l'extérieur vers l'intérieur (*fuori-dentro*) : à l'extérieur, pour la splendeur de Rome ou le bal improvisé ou encore la rencontre avec Jennifer Beals ; à l'intérieur, pour les salles closes des cinémas ou la chambre du critique. Le cinéaste a déclaré à Jean-Philippe Tessé : « J'aime être dans un lieu réel

¹⁸⁷ Il Teatro Valle, situé dans le quartier Sant'Eustachio, est l'un des plus vieux théâtres romains. Il fut inauguré en 1727.

¹⁸⁸ Extrait du supplément DVD d'*Ecce Bombo, I notturni maestri cantori*, traduction proposée de : « Se devo pensare ad *Ecce Bombo*, la prima impressione è di natura olfattiva. Cioè, voglio dire che mi viene in mente l'odore dell'erba di un grande prato alla periferia di Roma dove Nanni stava girando una sequenza del film. Io era andato a trovarlo con Francesca, mia figlia. C'era un'atmosfera molto calma. Le persone o i personaggi - non si sa mai su un set se uno è persona o personaggio - si muovevano in un'atmosfera come di casa. Io mi ricordo mi sedessi sotto un albero e guardavo. E sapevo che sotto quella calma, stava maturando un film aspro fine alla cattiveria di una comicità come dire estrosa ma anche scontrosa, bizzarro e amaro fino al limite del confine della disperazione. »

dans lequel je reste plusieurs jours et que j'utilise comme un studio, dans lequel je peux travailler, faire des modifications, etc.¹⁸⁹. »

Quand Moretti se sert de décor *in situ* ou quand il les exécute, il suit plutôt les normes cinématographiques. En revanche, les objets personnels ou les lieux familiers apparaissant dans son cinéma s'inscrivent davantage dans une réalité personnelle.

II] Les lieux familiers

Pour donner une dimension réaliste à ses œuvres cinématographiques, Moretti n'hésite pas à utiliser des lieux familiers éveillant chez lui une note de nostalgie.

À travers les lieux de l'enfance, Moretti fait ressurgir un récit passé dans la temporalité du récit présent dans le but de récupérer le temps perdu. Comme rien n'est laissé au hasard dans ses films puisque tout y a sa juste place, les lieux familiers mis en scène dans ses œuvres sont finalement ceux ayant marqué son enfance ou son adolescence. Par leur évocation, la sollicitation de la mémoire et de l'imaginaire, le réalisateur met en application le principe de l'autoportrait.

Parmi ces lieux, le cinéaste accorde une place particulière à l'appartement de ses parents où il se sent chez lui pour y tourner *Ecce Bombo*. Pour son film, *Bianca*, sa propre terrasse sert d'élément de décor. L'école de ce film est bien réelle puisqu'il s'agit de l'école élémentaire, Giacomo Leopardi, via del Parco della Vittoria, dans le quartier de Monte Mario où il a suivi sa scolarité. Il la rebaptise Marilyn Monroe faisant ainsi une référence au cinéma américain. Il la transforme en studios de tournage. Certains décors ne sont pas naturels puisqu'ils ont été purement et simplement confectionnés comme l'intérieur de l'appartement où réside le professeur de mathématiques, Michele.

Dans *Caro diario* et dans *Aprile*, en parlant de l'« *io sullo schermo* », le cinéaste, par honnêteté vis-à-vis du public et dans un souci d'exactitude, est acculé à se filmer dans sa propre demeure. Il fait donc entrer le spectateur dans son intimité. Ensuite dans *Aprile*, il consacre une séquence aux lieux qui lui sont familiers. Il y arpente le parc Nemorense de son enfance, situé dans le quartier de Trieste, entre la Villa Torlonia et la Villa Ada, datant des années 1930, avec son petit lac, ses tilleuls, ses pins et chênes verts ; son école primaire, Giacomo Leopardi ou encore la piscine du *Foro Italico*.

¹⁸⁹ Jean-Philippe TESSÉ, *op. cit.*, Partie 2 traduction proposée de : « Mi piace quando c'è un ambiente dal vero in cui sto molti giorni e che uso come un teatro di posa in cui posso lavorare, fare delle modifiche, ecc. »

Dans ses films, Moretti accorde une place importante à certaines pièces emblématiques. Ainsi, la chambre renvoie à la période de l'enfance ou de l'adolescence. Dans *Io sono un autarchico*, Michele partage cette pièce avec son fils, occultant femme et mère.

Dans *Sogni d'Oro*, la chambre, zone de détente et de travail, est un véritable refuge pour Michele Apicella. S'il y conçoit un mini terrain de football, cette pièce sert également à l'écriture. Une photo, suspendue au-dessus de son lit, symbolise le processus créatif puisqu'il y est représenté agenouillé en train de filmer.

Dans *La messa è finita*, de gros plans cadrent, au fil de la narration, la chambre où Don Giulio a grandi dans la chaleur familiale puis en contrepoint, celle austère et sans vie du presbytère où il évolue adulte. Le cinéaste dévoile la charge émotionnelle contenue dans les souvenirs d'enfance tout en rendant visible l'extrême solitude du prêtre face à ces deux pièces.

Dans *La stanza del figlio*, comme Andrea a perdu la vie dans un accident de plongée, sa chambre revêt une dimension mystique suite aux secrets qu'elle renferme. Seules les femmes y pénètrent après son décès. Sa mère y vient pour s'imprégner de son fils. Arianna veut la découvrir autrement qu'à travers les photos que son petit ami lui a adressées.

En ancrant son cinéma dans les lieux consacrés à l'enfance de ses personnages, le cinéaste propulse la narration dans un cadre intimiste et sensible où le spectateur « morettien » se retrouve à naviguer entre réalité et fiction. Ces lieux contribuent à l'élaboration d'une œuvre autoportraitiste d'autant plus quand Moretti-réalisateur place Moretti-acteur au cœur de l'image filmée.

Un lieu en particulier occupe une place prépondérante dans son œuvre : Rome, la ville qui l'a vu grandir.

III] Rome ville personnifiée

Parmi les films « morettiens », nombreux sont ceux qui se déroulent dans la cité romaine. Ainsi, *Ecce Bombo*, *Bianca*, *La messa è finita*¹⁹⁰, *Caro diario*¹⁹¹, *Aprile*¹⁹², *Il Caimano*, *Habemus papam* et *Mia madre* se déroulent à Rome ou dans sa périphérie. Néanmoins, Moretti a également su parler d'une part, à travers *Caro diario* de son voyage de Rome aux îles Éoliennes¹⁹³ et d'autre part, à travers *Aprile*, de son parcours à travers l'Italie : Rome, Milan, Brindisi, Venise tout en réalisant une escapade à Londres.

¹⁹⁰ Sauf le prologue.

¹⁹¹ Sauf le chapitre II consacré aux îles.

¹⁹² Sauf une bonne partie des séquences en lien avec le tournage du documentaire.

¹⁹³ En effet, dans ce film, Moretti-acteur se rend successivement à Lipari, Salina, Stromboli, Panarea et Alicudi.

La stanza del figlio fait un peu figure d'exception. Le réalisateur pose sa caméra à Ancône, ville balnéaire comme l'exige le scénario : « [...] car c'est là que survient l'événement crucial du film¹⁹⁴. » Puis, il termine ce drame à Menton. Pour les circonstances, le cinéaste demande à son décorateur de prospecter. Cela fera l'objet de nombreux repérages. Gênes, Livourne, Bari, Tarente, Trieste ont été écartées parce qu'au final, le réalisateur a déclaré à Jean Gili : « [...] je suis allé revoir Ancône et je me suis convaincu que c'était la ville la plus juste pour situer le film¹⁹⁵. »

En tournant essentiellement à Rome, Moretti manifeste son attachement à cette ville qui finit par devenir un personnage à part entière de ses films.

Rome tout comme Jérusalem se dresse sur ses vestiges. Comme l'histoire s'imbrique successivement dans cette ville, l'émergence d'une cité plus contemporaine finit toujours par être édiflée sur un décor d'une autre époque. Peu de villes ont le privilège de se personnifier. Comme elle est à la fois réelle et en même temps illusoire, elle a inspiré de nombreux réalisateurs. Sans doute son histoire et son urbanisation y ont été pour quelque chose.

A] Histoire et urbanisation de la cité romaine

Rome est chargée historiquement en raison de deux événements symboliques. Le premier est lié à sa fondation issue de la légende de Romulus et Remus et à la civilisation romaine dont les traces y sont toujours visibles. Le second est associé au *Risorgimento*, au moment où la ville devient, en 1871, la capitale de l'Italie. Inadaptée à ses nouvelles fonctions, elle acquiert un nouveau statut dont elle ne présente pas les caractéristiques.

Peu à peu, pour en être digne, Rome va se développer et créer un réseau de services publics jusque-là inexistantes contraignant les ouvriers et les artisans à habiter dans des logements insuffisants dans le quartier du Testaccio. Elle se transforme en un véritable chantier où l'Institut pour les maisons populaires¹⁹⁶ érigent progressivement, au cours des années 1920, les quartiers de Garbatella et de Monte Sacro, au sud et au nord de la cité¹⁹⁷.

Sous le régime fasciste (1922-1945) naissent en 1942 de grands projets urbains comme l'Exposition Universelle de Rome¹⁹⁸. Michelangelo Antonioni y tournera *L'Eclisse*¹⁹⁹.

¹⁹⁴ Jean A. Gili, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 108.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Istituto Case Popolari* (I.C.P.).

¹⁹⁷ Les premiers habitants se sont établis à un endroit où ils pouvaient facilement franchir le fleuve, le Tibre, sans pour autant subir ses crues.

¹⁹⁸ L'édification de l'Esposizione Universale di Roma (E.U.R.) sera interrompue à cause de la guerre. Ce projet d'urbanisme précurseur reprendra dans les années 1950. Aujourd'hui, l'E.U.R. abrite le quartier des affaires de la cité romaine.

¹⁹⁹ Titre français : *L'Éclipse* (1962).

La Rome de Mussolini s'insère dans la ville antique grâce à la construction de deux artères : celle de via del Impero se dirigeant vers le Colisée et les collines autour de Rome et celle de via del Mare permettant l'accès à la mer en passant par Ostia. La transformation urbaine reste axée sur un espace hiérarchisé où le centre de la cité symbolise le pouvoir politique en exhumant les restes de la Rome impériale.

Dès cette période, l'aménagement de la cité rencontre plusieurs problèmes qui restent d'actualité comme : le besoin de coordonner les anciens quartiers aux nouveaux et la nécessité de libérer son centre historique des activités tertiaires tout en l'insérant dans un cadre économique.

Rome²⁰⁰ libérée, la guerre terminée, le pays détruit a besoin d'être reconstruit. Le gouvernement est confronté à la crise du logement et de l'habitat illégal suite à l'arrivée massive de travailleurs ruraux. Les constructions prennent de la hauteur grâce à l'arrivée de nouveaux matériaux²⁰¹. Les nouveaux immeubles sont dotés de l'eau courante, du gaz et de l'électricité et assurent un meilleur cadre de vie.

Après les reconstructions dans l'urgence, les dirigeants ont été dans l'obligation d'entreprendre de nouvelles campagnes de constructions suite aux effets du baby-boom. La banlieue romaine, décotée durant la période fasciste, permet l'expansion de la cité grâce à la construction de nouveaux quartiers, durant les années 50-60. De son côté, Silvio Berlusconi construit Milano Due entre 1961 et 1974. Puis, la crise urbaine s'installe entre 1991 et 2009, provoquant une inflation immobilière que Moretti évoque dans *Caro diario*.

Au début des années 1990, la cité romaine est touchée par une crise économique, politique et identitaire sans précédent. Toutefois, elle a toujours su garder le contrôle sur les événements la frappant ou la ternissant. Aujourd'hui, elle est considérée comme la « voleuse²⁰² » qui s'empare de l'argent du contribuable pour le dilapider à travers son système politique corrompu. Cette image négative de la capitale finit par porter atteinte à l'identité de l'Italie d'autant que sa position géographique centrale sert de tampon entre les régions du Nord où se déploient l'activité économique et les régions du Sud où l'assistanat est de mise.

Rome est la troisième ville la plus visitée d'Europe après Londres et Paris sans compter les pèlerins se rendant au Vatican. Par la présence du siège de l'État pontifical, cette cité est la capitale de l'Italie, mais aussi celle des catholiques. Moretti nous le rappelle en inscrivant l'intrigue de son film, *Habemus papam*, dans ce haut lieu religieux.

²⁰⁰ Rome a été libérée, les 4 et 5 juin 1944, par les armées française et américaine. Dès le 15 juillet 1944, le gouvernement italien s'y réinstalle.

²⁰¹ En sous-entendu : le béton, l'acier, le verre et l'aluminium.

²⁰² Traduction proposée de : la « *ladrona* ».

Rome est un véritable musée à ciel ouvert, témoin de la Grande Histoire, offrant au cinéma une multitude de décors authentiques et historiques.

B] Rome, un décor à ciel ouvert

Entre rêve et réalité, Rome plonge le présent dans le passé, le profane dans le sacré. Sa lumière si particulière est très appréciée par les réalisateurs. Rossellini²⁰³, Fellini²⁰⁴, Pasolini²⁰⁵ l'ont filmée tout comme Ettore Scola qui, dans *Gente di Roma* (2003), promène son spectateur du Capitole à la piazza Navona, via le ghetto et le cimetière de Verano, déclinant les différentes facettes du nouveau citoyen représentées par le Romain de souche, mais aussi par les émigrés de tous les pays. De cette promenade surgie une description d'une ville devenue cruelle à l'égard de l'étranger.

Capter la vie des Italiens en la transposant sur un écran cinématographique, telle est la force du cinéma italien et en particulier du courant néoréaliste. Rossellini, à travers *Roma, città aperta* (1945), a su filmer non seulement les quartiers romains devenus pour l'occasion de véritables décors, mais aussi les événements s'y déroulant lesquels appartiennent désormais à la mémoire de la ville et donc à une partie de l'histoire italienne. Ce film fait figure de modèle du genre.

En parallèle, Fellini, à travers son œuvre a dépeint avec onirisme *La dolce vita*, mais aussi la modernisation de l'espace urbain romain, à travers *Fellini Roma*. Dans ce film, il évoque une cité décadente se laissant peu à peu asphyxier par le conformisme aristocratique dont l'image renvoie aux fresques à peine découvertes s'effritant. La Rome de Fellini est à la fois chaleureuse et insouciant où il est de circonstance de manger, boire, rire, se disputer.... Pour le réalisateur, la ville vit au rythme de la folie de ses habitants, mais aussi de la corruption, suggérée par les affiches électorales gangrénant la vie politique.

Par ailleurs, Rome permet d'évoquer une Église figée, dépassée, s'éloignant de plus en plus de ses fidèles. Sous les yeux du cinéaste et à travers l'effet miroir du regard du spectateur, elle se dévoile au cours d'un défilé de mode ecclésiastique dans le somptueux palais d'une princesse romaine âgée. Néanmoins, Fellini conduit le spectateur sur de hauts lieux historiques

²⁰³ Titre français : *Rome, ville ouverte* (1945) de Roberto Rossellini (1906-1977). Ce film raconte les derniers jours de l'occupation allemande dans cette ville. Un prêtre et un communiste, appartenant au même réseau, sont arrêtés. Cette Rome filmée à une période importante de l'histoire de l'Italie, est bien différente de celle que présente Moretti dans *Caro Diario*.

²⁰⁴ *La dolce vita* (1960), *Fellini Roma* (1972).

²⁰⁵ *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962).

tout en éclipsant le Vatican. Il a su également reconstituer cette ville dans les studios de *Cinecittà*.

En plantant inlassablement son décor à la périphérie romaine, Pasolini filme les petites gens, les quartiers populaires. *Mamma Roma* est un film tourné au Testaccio et *Accatone* à Pigneto. Il s'attache aux laissés pour compte exclus d'une société régie par la surconsommation. Il les filme dans leur cadre de vie au plus près de leurs conditions. Ainsi, *Mamma Roma* interprétée par Anna Magnani quitte son quartier populaire de Casal Bertone pour emménager avec son fils, Ettore, dans un des modestes logements issus de la politique d'urbanisation d'après-guerre, à Tuscolano au sud-est de Rome.

Dans *Brutti, sporchi e cattivi*²⁰⁶, Ettore Scola raconte le quotidien d'une famille nombreuse tyrannisée par Giacinto, patriarche avare et violent. Ce dernier a reçu de l'argent de son assureur suite à la perte d'un œil. Le film reflète la misère des bidonvilles où le prolétariat qui a tout perdu lors de son exil vers Rome, se laisse détruire par la société de consommation. Les valeurs traditionnelles volent en éclats au profit du règne de l'argent, sous l'œil d'une Église muette représentée par la Coupole de la basilique Saint-Pierre.

Face à toutes ces représentations proposées par ses pairs, Moretti filme une Rome bien différente.

C] La Rome de Moretti

Contrairement à Fellini, la Rome de Moretti n'est pas subjective. Sous son regard, elle prend l'allure d'un personnage. Le réalisateur ne s'attache pas à ses habitants, mais plutôt à leur cadre de vie. Il dresse alors un portrait de la cité romaine en dévoilant l'architecture de ses façades à travers des plans en plongée, contre-plongée, ou en travelling latéral.

Même si le réalisateur est né à Brunico, il reste attaché à la ville où il a grandi et où il demeure. Cette cité ne représente pas seulement pour lui un élément de décor, elle lui offre un cadre et une écriture filmique spécifique. En prenant l'apparence d'une mère nourricière qui ne cesse de l'inspirer, Rome se personnifie sous son regard d'artiste.

Le cinéaste s'attache surtout à présenter le rapport qu'il entretient avec sa cité. Dans *Ecce Bombo*, par exemple, il la filme d'une manière totalement anonyme, loin des clichés permettant de l'identifier. Il ne montre pas au spectateur, la Rome fréquentée par les touristes. Il préfère dévoiler une ville plus secrète, plus intime afin d'en révéler la beauté cachée comme dans la

²⁰⁶ Titre français : *Affreux sales et méchants* (1976).

séquence où Michele rencontre une copine de lycée l'été sur une petite place du quartier des Prati, piazza dei Quiriti, ombragée de cyprès et de pins.

Les deux amis sont assis sur un banc près d'une fontaine inaugurée en 1928. À l'époque, cette fontaine avait suscité un scandale à cause des quatre Cariatides soutenant le petit bassin. La caméra du réalisateur se déplace autour de la fontaine jusqu'à laisser apparaître sur l'écran leur dos. Moretti tourne ensuite les dernières séquences de ce film entre le stade Flaminio, la piazza Carpera et le quai de la Vittoria.

Pour *La messa è finita*, le réalisateur choisit volontairement des lieux méconnus parce qu'il ne veut pas que le spectateur reconnaisse des endroits familiers. Il effectue un panoramique sur les toits et les arbres de la cité romaine. Après un parcours sur les hauteurs de la ville, la caméra se fige sur le dos de Don Giulio, assis sur le rebord d'un muret, à une terrasse, contemplant Rome, capitale de l'Italie et siège de l'État du Vatican. Il semble la survoler tel un oiseau, tentant de prendre son pouls souffreteux, nul bruit n'en émanant. Seul, de face, il lui sourit tandis que le son de la caméra accompagne son regard.

Cette contemplation renvoie à la béatitude, à l'extase de Don Giulio de reconquérir sa ville, à la joie d'y retrouver les siens : famille et amis. Déjà, le cinéaste, par le contraste entre la lumière et l'ombre, laisse suggérer qu'un malaise plane sur la cité. En effet, le prêtre de dos, revêtu de sa soutane, se détache telle une ombre chinoise de la ville lumineuse et silencieuse.

Dans *Santiago, Italia* (2019), Moretti reprend ce plan en le modifiant légèrement. Il apparaît de dos face à un muret surplombant la ville de Santiago. La caméra en plongée filme grâce à un travelling arrière la cité pendant que le générique défile. Ce travelling fait entrer d'emblée le spectateur dans le passé de cette ville où les montagnes immuables contemplent depuis toujours l'histoire des hommes qui y vivent.

Caro diario, permet au réalisateur de présenter un autre aspect de la cité romaine. En effet, dans le premier chapitre intitulé « *Sur ma Vespa* », il lui rend un bel hommage en se filmant sur sa Vespa dans un déplacement en mouvement continu. Il caracole sur son scooter à travers une Rome estivale, désertée entre lumière et pénombre tandis que son journal prend note des événements tels que nous les percevons à partir du champ visuel de son engin motorisé pour devenir une réalité inscrite sur une pellicule de cinéma vouée à la postérité. Cette prise de notes reste valable pour les autres chapitres de ce film.

La balade commence aux alentours de la via delle Fornacci dans le quartier de Gianicolo et elle se termine via dell'Idrolasco, à l'hydrobase. Comme le cinéaste connaît bien sa ville, il décide de partager son amour pour elle avec le spectateur regardant son film. De fait, ce dernier a l'impression d'être monté à l'arrière de son deux-roues et de sillonner avec lui les grandes avenues et les ruelles verdoyantes de la cité éternelle.

De longs travellings avant permettent au spectateur de suivre les déambulations de Moretti-acteur, en découvrant les mêmes images que lui. Le cinéaste lui donne à voir la source, la direction et l'objet de son regard à travers l'utilisation qu'il fait de sa caméra.

Cependant, le regard cinématographique est une figure particulière du regard où nous devinons en même temps la source, la direction, l'objet (le sujet) de la vision de l'artiste. En cadrant de dos Moretti-acteur sur sa Vespa, la caméra restitue en direct le paysage qui défile et simultanément ce que le regard du personnage visualise durant son déplacement. Nous sommes donc bien ici dans un espace et un temps donné, ce à quoi l'autoportrait tend. L'utilisation du travelling de dos permet également de mettre en valeur le rapport entretenu entre Moretti et sa ville à travers le jeu du « je ».

Muni de son casque blanc et de ses lunettes de soleil, le cinéaste entraîne le spectateur dans la Rome qui suscite des émotions car il ne filme que les édifices qui le touchent. La ville immobile, sous la chaleur du mois d'août semble lui appartenir. Aucune humanité n'y transparait. En errant à travers les divers quartiers romains, il se transforme soudain en un merveilleux guide qui, en voix off, s'autorise à livrer au spectateur les idées naissant sous son casque. D'une part, il effectue un voyage d'un quartier de la ville à l'autre et d'autre part, il y rencontre des personnes plus ou moins connues.

En évoquant son désir de faire un jour un film sur les maisons, il réalise qu'en définitive, il nous livre surtout le rapport personnel qu'il entretient avec sa ville :

« Oui, la chose qui me plaît le plus est de voir les maisons, voir les quartiers [...] cependant je n'aime pas voir les maisons uniquement de l'extérieur, de temps en temps, j'aime voir aussi comment elles sont faites de l'intérieur, et alors je sonne à un interphone, et je fais semblant de faire un repérage²⁰⁷. »

Son film sur les maisons et les palais que le cinéaste n'aurait jamais pu réaliser dans un autre contexte que celui d'un journal, lui permet à travers la poursuite de sa balade à Vespa d'explorer les différentes architectures comme autant de témoins de la représentation de la société italienne. En procédant de la sorte, il dévoile, surtout, la stratification sociale d'une ville en évoquant la réalité du quotidien romain à travers son évolution architecturale et ses quartiers d'où peut-être son envie d'utiliser le panoramique sur les façades des différentes demeures romaines : « Vigne nuove, Monteverde, ...²⁰⁸ ».

En réalité, Moretti s'intéresse à l'architecture en tant que reflet de la présentation du corps social, mais également en tant que trace du bâti, à travers les siècles. En tant que témoin de son

²⁰⁷ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Caro diario* : « Sì la cosa che mi piace più di tutto è vedere le case, vedere i quartieri [...] però non mi piace vedere le case solo dall'esterno, ogni tanto mi piace vedere anche come sono fatte dentro, e allora suono a un citofono e faccio finta di fare un soprallu .»

²⁰⁸ La séquence sur l'architecture est située dans le chapitre I de *Caro diario*.

temps, il n'hésite pas à l'introduire au sein de son œuvre d'autant plus, que les divers styles architecturaux représentent aussi l'état d'esprit d'une société à un moment précis. En outre, l'œuvre architecturale tout comme l'œuvre filmique survit à son auteur.

L'architecture s'exprime en reflétant un art de vivre pour une société donnée avec ses quartiers populaires ou résidentiels. Qu'elle soit récente ou passée, elle nous ramène indéniablement à la dimension humaine, à la vision de certains hommes au service d'autres et elle nous apporte des messages culturels différents en fonction de son exécution car l'homme est la mesure de toute chose.

L'architecture est également perçue comme une élévation, un défi aux lois de la pesanteur tout en faisant face à l'organisation fonctionnelle du bâti. Elle contient en elle son propre organe sensoriel lequel exerce une influence sur notre perception (édifices religieux, civils, publics, ...). Aussi, elle nous invite à l'explorer et à l'écouter car certaines constructions ont une histoire à raconter. C'est la raison pour laquelle l'artiste y exprime son ressenti tout comme Moretti quand il passe sous un pont à la sortie d'une séance de cinéma où quand il dissèque subtilement, tout en les parcourant, les divers quartiers de la capitale : La Garbatella²⁰⁹ (1927) ; le Villagio Olimpico²¹⁰ (1960) ; Tufello (1960) et Vigne Nuove²¹¹ (1987) ; Monteverde²¹² (1939).

Signalons également que La Garbatella est le lieu de prédilection du réalisateur sans doute parce que son ancienne école s'y trouve ou parce que cet endroit a une histoire. En effet, cet espace a été conçu par l'architecte urbaniste, Marcello Piacentini²¹³. Il y introduisit le concept de cité-jardin tandis que le roi Vittorio Emanuele III²¹⁴ y a posé la première pierre. Ces lieux cités par Moretti reflètent une volonté de construire un type particulier d'habitations pour une couche sociale déterminée.

À travers ces quartiers populaires ou résidentiels, le cinéaste dévoile le mal-être de ses habitants et, à travers eux, celui de la société italienne. Si Spinaceto²¹⁵ a une mauvaise réputation, Casal Palocco²¹⁶ a perdu sa substance en empestant le confort à travers ses pantoufles, ses pizzas, ses cassettes vidéo et ses chiens de garde. Ces deux quartiers romains

²⁰⁹ La Garbatella au sud de la station Ostiense, à l'intérieur du Raccordo Anulare, quartier ouvrier construit en 1927 suite au délogement des habitants du centre-ville lors de l'ouverture de la via della Conciliazione sous le régime fasciste.

²¹⁰ Le Villagio Olimpico au nord-ouest de la ville, faste de l'Italie d'après-guerre.

²¹¹ Tufello et Vigne Nuove au nord-est de Rome.

²¹² Monteverde dans le Trastevere où Moretti demeure et où il a son cinéma, le Cinema Nuovo Sacher, au Largo Ascianghi.

²¹³ Piacentini Marcello (1881-1960) architecte urbaniste.

²¹⁴ Victor-Emmanuel III (Vittorio Emanuele III) né à Naples le 11 novembre 1869 et mort en exil à Alexandrie le 28 décembre 1947. Il fut roi d'Italie du 29 juillet 1900 au 9 mai 1946.

²¹⁵ Spinaceto quartier au sud-ouest de Rome à l'extérieur du Raccordo Anulare, quartier dortoir du début des années 1970 ayant une mauvaise réputation où la classe moyenne peut accéder à la propriété.

²¹⁶ Casal Palocco : faubourg résidentiel à mi-chemin entre la ville et le littoral d'Ostie, quartier résidentiel aisé, paisible.

complètement opposés et isolés gangrènent une Italie dont les couches sociales se fissurent au fil du temps. Pourtant, le réalisateur en quête d'identité cherche en tant qu'intellectuel à nouer un rapport avec autrui en ces lieux. Au fil de sa caméra et avec son ironie habituelle, il lève le voile sur le mal-être qui ronge sa ville en passant de sa splendeur à sa dégradation, et plus encore son pays.

Mais, Rome est une ville où le passé est toujours omniprésent, où les époques se croisent et où le rêve tente de devenir réalité. C'est ainsi que Moretti en compagnie de Silvia se retrouvent au 54 via *Dandolo*, dans le Trastevere. L'acteur avoue qu'il aimerait bien habiter un jour un de ces appartements avec terrasse. Mais, le prix de leur acquisition met fin à son rêve en le ramenant à la réalité du marché de l'immobilier. À l'époque, il faut compter 50 000 francs le mètre carré, le coût étant justifié par le passé historique de cette rue dû à Garibaldi.²¹⁷ L'évocation de cet homme prestigieux ramène soudain le spectateur aux chemises rouges, à la réunification italienne et donc, à la mémoire de l'Italie. Ne pouvant concrétiser son rêve, le cinéaste se contente de l'approcher en sonnant à la porte de l'un des multiples palais qu'il convoite pour s'introduire à l'intérieur d'un appartement dont la façade le subjugue, à tel point qu'il termine son plan sur le sommet de l'immeuble.

Dans *Caro diario*, le regard du réalisateur, devient celui du spectateur sur toutes ces architectures. Celles-ci reflètent l'évolution des différents quartiers arpentés par Moretti-acteur en fonction de l'histoire de la ville. Ces maisons, ces immeubles, ces quartiers sont devenus au fil du temps le reflet d'une histoire, celle de chaque individu qui y demeure ou qui a participé à sa construction et aussi, celle d'une multitude d'individus vivant des histoires individuelles qui forment peu à peu l'histoire collective de ces quartiers.

Caro diario est un film sur l'Italie, sur sa capitale et aussi, sur une des capitales européennes dont les multiples constructions se vident inexorablement au mois d'août, suspendant pour un temps, la marche du progrès. Ce film permet également au réalisateur de soulever la question de l'errance à travers le besoin de trouver un lieu où s'arrêter.

Moretti se montre comme un artiste perdu au milieu d'une réalité historique qui lui échappe du fait qu'il a perdu les points de repères traditionnels. Ici, l'autobiographie se construit à travers le narrateur-réalisateur et la réalité extérieure qu'il filme et qui donne vie à son identité. Il crée une autobiographie relationnelle qui se fonde sur le rapport entre un extérieur déterminé et un contexte social qu'il dévoile grâce à sa caméra. Il offre ainsi un cadre sociologique à son long-métrage.

²¹⁷ Joseph Garibaldi (1807-1882) un des héros de l'unification italienne.

Le cinéaste tisse également des liens profonds avec sa ville. Dans *Aprile*, ce n'est pas tant la victoire de la gauche qu'il célèbre comme les automobilistes qu'il croise en circulant tranquillement sur sa Vespa sur le pont *Flaminio*. Il vient déclarer son nouveau statut à la ville qui l'a vu grandir. S'il est là, c'est tout simplement pour lui annoncer sa fierté d'être père. Alors, il crie le poids et la taille de son fils en se réjouissant de sa nouvelle paternité qui lui accorde une victoire sur la vie, après le chapitre III intitulé « *Les Médecins* » dans *Caro diario*.

Parfois, le cinéaste s'attache davantage à la dimension politique de la cité romaine notamment lorsqu'il interviewe l'ancien sénateur, Corrado Stajano.²¹⁸ Rome est évoquée par des mots, des ressentis et non plus par des images comme dans la séquence intitulée « *Aujourd'hui, je ne suis pas très bien* », toujours au sein d'*Aprile*.

Si, dans *Il Caimano*, Moretti filme sa ville à partir des toits, dans *Habemus papam*, il filme plutôt l'errance de Melville à travers la cité romaine. Elle apparaît ainsi plus étrangère, anonyme et impersonnelle, sans doute parce que ce personnage cherche à la fuir, en y déambulant ou sans doute parce que cette ville est, non seulement la représentation du pouvoir étatique, mais aussi celle du Vatican, même si elle reste avant tout un lieu de pèlerinage pour de nombreux catholiques. Par conséquent, elle devient également une représentation symbolique du monde. La place Saint-Pierre n'est-elle pas envahie par de nombreux fidèles et par une multitude de journalistes venus de différents pays pour assister à la nomination du nouveau souverain pontife ?

Ce n'est plus la Rome de *La messa è finita*, ni de *Caro diario*, ni celle d'*Aprile*. La ville apparaît plus anodine tout comme la foule qui y déambule. Elle est peu présente à l'intérieur du film où elle représente plutôt le décor d'un monde à la dérive figuré à travers ses ombres, ses quartiers grisâtres, ses commerces, ses rues anonymes et ses lumières.

Quant à la Rome de *Mia madre*, elle se limite : à l'hôpital San Camillo-Forlanini²¹⁹, à l'appartement d'Ada via Crescenzo, aux studios et aux rues du tournage de Margherita, à la gare et à l'aéroport. Les lieux de passage viennent faire écho au grand voyage qu'Ada mourante se prépare à accomplir. Puis, Moretti rend hommage non seulement à ses pairs, mais aussi à sa ville de prédilection, devenue terre de cinéma, à travers l'acteur Barry Huggins (John Turturro) criant les noms des plus grands réalisateurs italiens à travers la vitre d'une automobile circulant de nuit dans les rues désertées de la capitale italienne.

Dans *Aprile*, lors d'une séance de travail avec son équipe, Moretti se complaît même à évoquer la cité romaine à travers ses odeurs d'ail et de brocolis.

²¹⁸ Corrado Stajano ancien sénateur de gauche (1994-1996).

²¹⁹ L'hôpital San Camillo Forlanini a été construit dans les années 1920 en vingt-quatre mois sous Mussolini à cause de la grippe espagnole.

Pour certains, Rome est la ville qu'il faut fuir pour accéder à un meilleur avenir. C'est ce que fera Silvia, dans *Ecce Bombo*, en quittant Michele à la gare d'*Ostiende*. La cité apparaît donc à l'opposé de ce que font tous les intellectuels comme Pasolini ou Fellini qui sont venus y vivre pour exercer leur métier d'artiste. Cependant, même s'ils intègrent la cité romaine, ils gardent en eux la nostalgie de leurs origines provinciales comme le révèle Fellini à travers *Amarcord*.

SYNTHESE DE LA PARTIE I

Cette première partie dévoile comment Moretti parle de lui à travers sa présence à l'écran en tant que personnage. Il a su lui donner de la consistance en déclinant son identité de Michele à Michele Apicella en passant par Don Giulio. Trouvant que ce personnage finissait par créer un amalgame entre lui et sa personne, le cinéaste invente « *l'io sullo schermo* » avant d'interpréter le rôle de Giovanni Sermonti dans *La stanza del figlio*. Il attribue à ce personnage une part de lui-même en lui attribuant son véritable prénom. Après ce film, Moretti-acteur ne fera plus que de brèves apparitions dans les réalisations qui suivront. Il préfère dorénavant laisser le premier rôle à un alter ego interprété à la fois par Silvio Orlando et par Jasmine Trinca dans *Il Caimano*, avant de confier l'intégralité du rôle à Michel Piccoli dans *Habemus papam* puis, à Margherita Buy dans *Mia madre*. La véritable raison de cet abandon est sans doute liée au fait qu'en vieillissant, il lui est devenu difficile d'exercer en même temps son métier d'acteur et de réalisateur comme il l'a confié à Chatrian et à Renzi²²⁰.

Lorsque le cinéaste se complaît à semer dans ses œuvres des morceaux de sa vie, nous nous rapprochons du récit autobiographique. Comme il est également présent à l'écran sous la forme du « je » en tant que Moretti-acteur filmé par Moretti-réalisateur, nous sommes plutôt dans l'autoportrait. Pour créer son propre style cinématographique, il se complaît à brouiller les codes de la narration en les mêlant les uns aux autres.

Le réalisateur ne se contente pas d'être au cœur de l'image de ses films. Il y évoque également son univers à travers son histoire personnelle et ses expériences de vie. Il n'hésite pas à faire entrer le spectateur dans son intimité en lui révélant les événements importants jalonnant sa vie comme sa maladie, dans l'épisode sur « *Les Médecins* » de *Caro diario*, sa paternité ou son angoisse face aux effets du temps, dans *Aprile*. Sa propre réalité nourrit ainsi son œuvre. Il tisse des liens entre autobiographie, autoportrait, réalité et fiction en livrant des instants de vie. Le spectateur doit donc dénouer ces liens pour distinguer ce qui, effectivement, appartient à la réalité de l'artiste de ce qui est issu de la fiction. Comme Moretti se raconte dans ces deux films en tant que cinéaste à travers l'image, en tant qu'acteur à travers la représentation du récit, en tant que voix off à travers la narration de son histoire personnelle, il remet en question la forme narrative. Ce procédé lui permet surtout d'apparaître au cœur même du récit.

Le cinéaste va encore plus loin dans cette démarche en dispersant des traces autobiographiques dans ses fictions. Pour y parvenir, il se sert aussi bien d'objets personnels ou

²²⁰ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *op. cit.*, p. 206.

appartenant à ses proches, de décors *in situ* ou construits pour les besoins de son film que de lieux familiers. En procédant de la sorte, il crée une réalité subjective. Ainsi, les lieux de son enfance s'inscrivent comme autant de pièces de puzzle lui permettant de tracer son autoportrait. Cependant, parmi tous ces lieux, il y en a un qui retient davantage son attention, la ville où il a grandi et où il demeure. Si Rome est par nature une ville prise entre son histoire et son urbanisation, elle devient un décor de cinéma à ciel ouvert pour de nombreux cinéastes. Pour Moretti la filmer permet de donner vie à des quartiers, des paysages ou des lieux délaissés par la fréquentation touristique, comme l'endroit où est mort Pasolini par exemple. Il dresse un portrait de la ville à partir de ses différentes architectures, de ses odeurs, de son ressenti. Sous son regard, la cité romaine devient un personnage à part entière lui permettant de déceler ses fractures sociales, ses rêves, ses errances et ses désillusions. En dévoilant à travers sa caméra ses quartiers ou ses demeures, le réalisateur ne filme pas que les lieux auxquels il est attaché, il pose avant tout son regard sur ceux qui y vivent et qui sont le reflet de son âme. C'est sans doute la raison pour laquelle, dans *La messa è finita*, Don Giulio assis sur un muret contemple la cité silencieuse tout en prenant son poulx. Si l'autobiographie se construit à travers le cadre sociologique inscrit dans *Caro Diario*, dans *Aprile*, Moretti offre sa paternité à la ville qui l'a vu grandir.

PARTIE II
LA REPRÉSENTATION DU RÉEL
À LA SOURCE DE LA CRÉATION

Le désir de montrer la réalité a obligé les cinéastes à trouver un mode narratif, une manière de raconter qui soit la plus proche possible de l'idée qu'ils avaient en tête pour créer leurs films. Ainsi, le réalisme n'est pas une capacité à observer, mais plutôt une manière de porter son regard. Il sert à dénoncer la réalité d'une époque, d'une situation, d'un vécu.

Cette réalité s'inscrit comme un témoignage des dérives de la société italienne contemporaine dont l'artiste se fait l'écho. Le « je » qui s'exprime, témoigne d'une certaine réalité parce que personne ne peut prétendre avoir la capacité de savoir où se trouve la vérité. Par conséquent, l'artiste s'approprie « une » vérité à travers l'utilisation du « je » qui devient alors le reflet d'une conscience.

Comme la seule réalité du film est le film lui-même, ce « je » s'inscrit comme le sujet de ce dernier. En conséquence, le « ici » devient le cadre du film comme objet fabriqué et immuable tandis que le « maintenant » est le temps où se donne à voir le film. À chaque instant, le film se revendique en tant que tel pour former une figure réflexive générale qui commente le sujet de son propre énoncé.

Si nous prenons pour exemple, *Caro diario*, nous constatons que ce long-métrage est entièrement basé sur une énonciation métadiscursive : un réalisateur est mis en scène en tant que cinéaste possédant les pleins pouvoirs de sa réalisation. Quand Moretti se surprend à rêver de faire un film sur l'architecture romaine, il disparaît de l'image. Il laisse la place à toute une série de panoramiques (gauche-droite) de façades d'immeubles sauf qu'à deux reprises, il intercale un gros plan de Moretti-acteur au milieu de ces vues sur le bâti. Le spectateur le devine juché sur sa Vespa en train de regarder ce que le cinéaste lui dévoile à l'écran, c'est-à-dire les édifices. Par son regard, il révèle les images portées à l'écran. Le « maintenant » prend alors toute sa signification en allant en direction du spectateur qui représente dans ces conditions, l'unique hors-texte possible à travers son existence dans la salle de cinéma.

Quant au film *Aprile*, il est influencé par ce qui se passait autour de Moretti tant au niveau de la sphère publique que de la sphère privée. Sa construction a donc été réalisée au fil des événements survenus en fonction de ce que le cinéaste a bien voulu donner à voir au spectateur.

Il semble donc nécessaire de s'intéresser à la manière utilisée par ce réalisateur pour représenter le réel au sein de ses œuvres et de voir comment il se nourrit de celui-ci pour le porter à l'écran. Pour y parvenir, il utilise différentes sources dont ses proches (Chapitre 4) ainsi que divers supports (Chapitre 5).

Chapitre 4 : La représentation du réel à travers l'utilisation des proches

Toujours dans le but de se rassurer lors du tournage, Moretti utilise ses proches de trois manières différentes dans sa création filmique. La première manière a été d'intégrer son père²²¹ dans ses fictions jusqu'à sa disparition en 1991. La deuxième manière a été, pour des besoins de véracité, de faire jouer à ses proches leur propre rôle à l'écran. La troisième manière est en corrélation avec la nécessité pour ce cinéaste d'être entouré d'amis ou de connaissances.

I] La présence de son père dans son œuvre

Parmi les choix d'acteur effectué par Moretti au sein de son œuvre, il y en a un qui détient une place toute particulière. En effet, le réalisateur a toujours placé son père Luigi au cœur de son œuvre cinématographique jusqu'à sa disparition en 1991. De fait, *Palombella rossa* est l'ultime film où il a joué.

Ensuite, il n'apparaît plus à l'écran comme le cinéaste l'a évoqué dans l'interview intitulée, *Interview de Nanni Moretti*²²² par Susanna Nicchiarelli, dans le chapitre intitulé « *Mon père*²²³ ». Lors de cette interview, le réalisateur a affirmé :

« Dans le film, comme toujours, il y avait comme acteur, mon père, qui enfin, faisait un tout autre métier. Il était professeur d'épigraphie grecque à l'université et à chaque fois que mon film sortait à Rome, il y avait toujours des professeurs du Conseil de la Faculté, qui se moquaient de lui²²⁴. »

Toujours, lors de cette interview, le cinéaste a reconnu que son père était bien plus doué que lui en tant que comédien. Il lui a fait faire toutes sortes de métiers :

« Dans *Je suis un autarcique*, il joue un spectateur qui arrive en dernière minute au théâtre. Avec son ami, il voit deux chaises sur scène, il pense – il n'y a pas de séparation entre la scène et le parterre - il pense que ce sont deux chaises pour le public. Il commence involontairement à faire partie du spectacle. Dans *Ecce Bombo*, c'est un comédien au chômage, qui lit ses poèmes sur une radio libre. Dans *Sogni d'oro*, il joue un producteur. Moi, je suis un réalisateur dans *Sogni d'oro* et lui, il est mon producteur. Dans *Bianca*, il joue le psychologue de l'école Marilyn Monroe. Ce n'est pas le psychologue des étudiants, mais le psychologue des

²²¹ Luigi Moretti (1922-1991) professeur universitaire d'épigraphie grecque.

²²² Susanna NICCHIARELLI, *op. cit.*

²²³ Traduction du titre italien : « *Mio padre* ».

²²⁴ Traduction proposée des propos du cinéaste : « Nel film come sempre c'era come attore mio padre che insomma faceva tutt'altro mestiere. Era professore di epigrafia greca all'Università e anzi, ogni volta che usciva il mio film a Roma c'erano sempre dei professori al Consiglio della Facoltà che lo prendeva in giro. »

professeurs et moi, je suis un professeur. Dans *La messa è finita*, il joue le rôle d'un magistrat, d'un juge. Bref, ce n'est pas difficile de faire une interprétation analytique en partant des rôles que je lui ai faits interpréter. Dans *Palombella rossa*, il joue un syndicaliste qui... un communiste amnésique qui, de temps en temps, se souvient de choses, de points précis. Bref, je lui ai fait jouer des rôles et des personnages très différents les uns des autres et il les a toujours bien joués. Il y avait un accord entre nous qui était que son nom ne devait pas figurer au générique, ni de début ni de fin, qu'il ne devait pas apparaître dans les " prochainement " à la télévision ou au cinéma, ce qu'aujourd'hui nous appelons les " Trailers ", et qu'on ne devait pas donner ses photos aux journaux²²⁵. »

Les métiers que le réalisateur a choisis pour son père dans ses films, sont tous très différents : comédien, producteur, psychologue, magistrat, syndicaliste. Tous ces personnages sont détenteurs cependant d'une certaine autorité, mais ils apparaissent toujours sous des traits caricaturaux. Ces choix semblent assez curieux dans l'ensemble, mais ils sont le reflet de l'expérience politique et scolaire du jeune cinéaste.

Si Luigi Moretti a engendré Giovanni Moretti et si ce dernier réalise des films où joue son père, nous sommes en droit de nous questionner sur la place du père dans une création du fils. Psychologiquement, il y a là un impact entre le père créateur biologique et le père créateur d'une œuvre artistique. D'ailleurs, le cinéaste a reconnu, à ce propos que, dans ses films : « Il y a [...], une sorte de règlement de comptes, de vendetta père-fils²²⁶. »

Entre Michele et le personnage qu'interprète son père au sein de ses films, il existe des tensions. De surcroît, Michele est en porte-à-faux entre la figure protectrice de la mère et celle autoritaire du père. Dans les premiers films de Moretti, l'image paternelle est plutôt décrite comme faible et inadaptée aux besoins d'un fils en pleine révolte. Dans *Ecce Bombo* par exemple, Michele a des relations tendues avec son paternel. Il semble du reste prendre sa place, en se confrontant à son autorité. Ainsi, il reprend sa sœur, Valentina (Lorenza Ralli) quand elle se lève de table, en faisant grincer sa chaise sur le sol. Il s'en prend à son père lorsqu'il empêche sa mère (Luisa Rossi) de suivre le film, *Vacances romaines*²²⁷ (1953) avec Audrey Hepburn²²⁸,

²²⁵ Traduction proposée des propos du cinéaste : « Pero in *Io sono un autarchico*, fa uno spettatore che arriva all'ultimo momento in teatro. Vede due sedie insieme al suo amico sul palcoscenico pensa - non c'è distanza tra palcoscenico e parterre - pensa che siano due sedie per il pubblico. Comincia involontariamente a far parte dello spettacolo. In *Ecce Bombo*, è un attore disoccupato che poi legge delle sue poesie a una radio privata. In *Sogni d'oro*, è un produttore. Io, sono un regista in *Sogni d'oro* e lui è il mio produttore. In *Bianca*, è lo psicologo della scuola Marilyn Monroe. Ma non tanto uno psicologo dei studenti ma uno psicologo dei professori. Ed io sono un professore. Nella *messa è finita*, è un magistrato, un giudice. Insomma non è difficile di fare una lettura analitica partendo dei ruoli che gli ho fatto interpretare. In *Palombella rossa*, è un sindacalista che... un comunista smemorato ogni tanto ricorda delle cose, dei punti fermi, ecc. Insomma gli ho fatto fare parti, personaggi molto diversi tra loro e sempre gli ha fatti molto bene. C'era un accordo tra di noi che il suo nome non doveva figurare nei titoli, né di testa né di coda, che lui non doveva esserci nei prossimamente in televisione o in cinema in quelli che oggi si chiama "Trailers" e che non ci doveva essere le sue foto date ai giornali. »

²²⁶ Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 20.

²²⁷ *Vacances romaines*, film américain du réalisateur William Wyler (1902-1981), ayant obtenu l'Oscar de la meilleure actrice et celui de la meilleure histoire originale en 1954.

²²⁸ Audrey Hepburn (1929-1993) née Audrey Kathleen Ruston à Ixelles en Belgique actrice et mannequin britannique qui met fin à sa brillante carrière en 1967, à 38 ans, pour se consacrer à l'aide humanitaire.

en monopolisant la télévision. Dans ce long-métrage, Michele apparaît comme un fils rebelle, accusant son père d'être faible et médiocre. Il se révolte avec violence et véhémence contre la figure paternelle.

Dans *La messa è finita*, le fils considère que son père a abandonné sa famille pour suivre le rêve d'un nouvel amour avec une femme plus jeune que sa mère. Son père lui avouera même vouloir procréer à nouveau parce que, vieillissant, il souhaite, avant tout, se diriger vers la jeunesse plutôt que vers la mort.

Moretti n'a jamais proposé à Luigi d'interpréter un rôle de père à l'écran. Après son décès, il se met en jeu en tant que père dans *Aprile*. Pour la première fois, il propose à sa mère Agata, de jouer son propre rôle dans cette fiction. Il semble ainsi substituer à la figure paternelle celle de la mère. En parallèle, Moretti-réalisateur mettra en scène Moretti-acteur dans des rôles de père dans *La stanza del figlio* et *Habemus papam*.

Fort de son expérience de faire participer son père à son œuvre, le cinéaste accorde un droit à l'image aux membres de sa famille et à ses proches collaborateurs dans *Aprile*.

II] L'apparition de ses proches dans sa création artistique

Parce qu'il a besoin de mêler à sa création artistique des images rassurantes, Moretti s'entoure des personnes qu'il aime. Alors, il n'hésite pas à faire apparaître à l'écran : ses proches, ses parents, sa compagne et son propre fils.

Après avoir consacré de nombreux rôles à son père, dans la séquence consacrée aux façades de maison dans le premier chapitre de *Caro diario*, il s'autorise à filmer pour la première fois sa compagne de l'époque, Silvia Nono. Elle l'accompagne au 54 via Dandolo dans le Trastevere équipée comme son compagnon d'un casque blanc tournant le dos à la caméra. Elle réapparaît dans le chapitre III lorsque Moretti-acteur patiente pour passer un scanner qui révélera sa maladie.

Au cours de ces deux brèves apparitions, elle interprète son propre rôle qu'elle reprendra à nouveau pour les besoins d'*Aprile*. Dans ce film, le cinéaste filme surtout sa compagne portant son enfant au neuvième mois puis, sa propre mère, Agata Apicella. Silvia devient ainsi son centre d'attraction. Elle apparaît seule, à ses côtés ou bien entourée de sa mère, Nuria Schönberg²²⁹ et d'Agata dans la séquence sur les vêtements. Le réalisateur porte également à l'écran son fils, Pietro, de son premier mois à ses 17 mois. Il fige sur la pellicule les images de son enfant devenu acteur malgré lui.

²²⁹ Nuria Nono-Schoenberg (née en 1932), fille d'Arnold Schoenberg et épouse du compositeur italien Luigi Nono.

Contrairement à son père Luigi qui a participé à tous les films de son fils jusqu'à son décès en 1991, sa mère Agata n'y apparaît qu'une seule fois, dans *Aprile*, au moment où le cinéaste devient à son tour père. Dans ses précédents films, le cinéaste avait toujours fait appel à des actrices pour interpréter le rôle maternel. Néanmoins, sa mère a toujours été présente fictivement dans son œuvre par le simple fait qu'il avait emprunté son nom de jeune fille, Apicella, pour créer à partir de *Sogni d'oro*, le personnage de Michele Apicella. La représentation de la figure maternelle vivait à travers le personnage de fiction qu'il s'était inventé en prenant place au sein de ses réalisations même si elle n'y apparaissait pas physiquement.

La figure de la mère occupe une place indéniable dans l'œuvre « morettienne ». Si, dans *Ecce Bombo*, elle se définit comme celle qui ne comprend rien, dans la *messa è finita*, elle consacre sa vie à sa famille. Ne se sentant plus utile auprès des siens, elle décidera de s'effacer. Dans *Palombella rossa*, elle n'apparaît désormais qu'à travers les souvenirs de l'enfance. Le réalisateur semble déjà vouloir attribuer une autre facette à ce personnage.

Après la mort de Luigi, le réalisateur attribue à sa mère son propre rôle dans *Aprile* bien que ce ne soit pas son métier. Moretti-réalisateur prend sans doute conscience suite au décès de son père qu'elle n'a jamais été présente physiquement dans son œuvre. Sa présence à l'écran soulève donc un certain nombre de questions : est-ce qu'elle a joué dans ce film parce que son père était mort ou parce que, suite à sa disparition, il souhaitait l'immortaliser dans une de ses œuvres ou bien a-t-il regretté de ne pas avoir donné un tel rôle à son père de son vivant ? En même temps, comme Moretti devient père, il lui est sans doute paru plus logique d'offrir un rôle à sa mère. C'est une manière de l'impliquer dans sa création artistique tout en y gravant son image.

Le fait de figer Agata sur la pellicule est sans doute une façon pour le cinéaste de l'immortaliser à jamais à travers son œuvre d'autant plus qu'elle décèdera alors qu'il termine le montage d'*Habemus papam*. Peut-être avait-il simplement le désir d'être entouré par ses soins pour se rassurer à un moment crucial de sa vie d'homme.

Le cinéaste consacre à Agata trois séquences dans son film : la première, le soir de la victoire de Berlusconi ; la seconde, au moment de la découverte des vêtements destinés à son enfant ; la troisième, lors de la rencontre du fils et de la mère au parc de Nemorense, le parc de son enfance où il lui dédie une séquence entière intitulée « *Comment elle faisait pour m'allaiter²³⁰ ?* ».

²³⁰ Traduction proposée du bandeau extrait du film *Aprile* : « *Come faceva a darmi il latte ?* »

Si Moretti utilise plus particulièrement ses proches dans ce film, c'est surtout parce qu'il tient à être sincère vis-à-vis du spectateur. Il lui était inconcevable d'évoquer son histoire individuelle à l'écran à travers le « je » et de s'entourer d'acteurs ou d'actrices pour jouer les rôles de ses proches. En conséquence, Silvia, Nuria, Agata et Pietro ne pouvaient être que les interprètes de leur propre rôle même s'ils ne sont pas des acteurs professionnels²³¹.

Par ailleurs, il aime travailler avec des non professionnels dans ses réalisations. Dans *Aprile*, les seuls acteurs professionnels sont Nanni Moretti et Silvio Orlando. Tous les deux y interprètent leur propre rôle. Moretti jouera également son propre rôle d'acteur dans sa première apparition au sein du film, *Il Caimano* face au producteur, Bruno Bonomo (Silvio Orlando) et à la jeune réalisatrice, Teresa (Jasmine Trinca).

Le réalisateur se complait à mélanger les acteurs professionnels aux non professionnels au sein de ses propres créations cinématographiques. Toutefois, il ne se contente pas de s'entourer de ses proches, il utilise également ses propres amis ou des personnalités du milieu cinématographique pour élaborer ses œuvres.

III] La présence d'amis, de connaissances ou de personnalités à travers ses films

Comme pour Moretti, le tournage est une période très fatigante, il n'hésite pas à faire appel non seulement à des proches, mais également, à ses amis afin de reconstituer sur le plateau une ambiance plus familiale, plus sereine. En effet, il ressent le besoin d'éprouver, pour créer, la même sérénité que Bertolucci : « Au Festival de Cannes, même si je ne remporte pas un prix cela n'a pas d'importance, je suis le même tranquille : c'est la sérénité que j'ai apprise des moines tibétains²³². »

D'un côté, le cinéaste confie les rôles de ses films à des acteurs ou des actrices avec qui il a déjà travaillé, de l'autre, il s'entoure de ses amis ou de connaissances.

Silvio Orlando représente le meilleur exemple des acteurs à qui Moretti n'hésite pas à confier un rôle au sein de ses films. Cet acteur a interprété : l'entraîneur de l'équipe du Monteverde dans *Palombella rossa* ; son propre rôle dans *Aprile* ; Oscar dans *La stanza del figlio* et Bruno Bonomo dans *Il Caimano*. Mais, leur relation va plus loin puisqu'ils ont joué ensemble, en 1991, dans *Il portaborse* de Daniele Luchetti.

²³¹ Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 87.

²³² Cette réplique est tirée du film *Aprile* quand Moretti se filme avec Pietro sur son épaule en déambulant dans son appartement tout en faisant l'éloge de la sérénité tibétaine d'après Bertolucci traduction proposée de : « Al Festival di Cannes anche se non vinco un premio non è importante, io sono lo stesso tranquillo : è la serenità che ho imparato da monaci tibetani. »

Dario Cantarelli occupe également une place importante dans l'œuvre « morettienne » puisqu'il a été tour à tour le caméléon des débats de ciné-clubs dans *Sogni d'oro*, le proviseur dans *Bianca*, Gianni dans *La messa è finita*, un patient dans *La stanza del figlio*, le critique gastronomique dans *Il Caimano* et Dario dans *Habemus papam*.

Moretti a également distribué plusieurs rôles à de nombreux acteurs. Giovanni Buttafava a joué le professeur chahuté par ses élèves dans *Bianca*, l'avocat dans *La messa è finita*, le psychanalyste gourou de l'arbitre dans *Palombella rossa*. Fabio Traversa a interprété Mirko dans *Ecce Bombo* et le vieil ami d'école dans *Palombella rossa*. Vincenzo Salemme a été l'opérateur culturel dans *Sogni d'oro*, Massimiliano dans *Bianca* et Andrea dans *La messa è finita*. Jerzy Stuhr a obtenu le rôle de Sturovski dans *Il Caimano* et du porte-parole du Vatican dans *Habemus papam*.

Quant aux actrices, elles ne sont pas en reste. Ainsi, Jasmine Trinca a joué Irene Sermoniti dans *La stanza del figlio* et Teresa Mantero dans *Il Caimano*. Laura Morante a interprété Bianca dans *Bianca* et dix-sept ans plus tard, Paola dans *La stanza del figlio*. Margherita Buy a été tour à tour Paola et Aïdra dans *Il Caimano*, la psychanalyste, Madame Brezzi dans *Habemus papam* et Margherita dans *Mia madre*.

Ces deux actrices ont joué un personnage portant le même prénom comme si Moretti avait du mal à se détacher de ses personnages d'un film à l'autre en reprenant leur identité dans un autre. Avec le temps, ce cinéaste est revenu sur sa déclaration faite à Jean-Philippe Tessé, concernant l'écriture d'un scénario : « Je n'ai jamais pensé à trouver un acteur pour le premier rôle²³³. »

En effet à deux reprises, le cinéaste a pressenti d'emblée le protagoniste d'un de ses films. Par exemple, il a tout de suite choisi Michel Piccoli pour le rôle de Melville dans *Habemus papam*. Puis, sachant que l'actrice qui interpréterait le personnage principal de *Mia madre* serait Margherita Buy, l'écriture du scénario en a été facilitée.

Moretti pour être rassuré, préfère parfois s'entourer de comédiens non professionnels lesquels sont pour la plupart des amis, des connaissances ou des personnalités. Parmi ses proches, il faut noter ceux qui interprètent leur propre rôle comme Imre Budavari dans *Palombella rossa* ou Jennifer Beals et Alexander Rockwell dans *Caro diario* ou encore Corrado Stajano dans *Aprile* et ceux qui interprètent des rôles comme le réalisateur Raoul Ruiz²³⁴ devenu

²³³ Jean-Philippe TESSÉ, *op. cit.*, Partie 2, traduction proposée de : « [...] non mi sono mai posto i problemi di cercare un attore protagonista [...] ».

²³⁴ Raoul Ruiz (1941-2011) né Raúl Ernesto Ruiz Pino, réalisateur chilien, accède à la notoriété avec *Trois vies et une seule mort* (1996), laisse un film testament, *La Nuit d'en face* sorti en 2012 résumant toute son œuvre cinématographique avec humour.

pour la circonstance le théologien conseiller du jeune catholique Simone, dans *Palombella rossa*.

Ce réalisateur consacre une séquence entière d'une part, à Daniele Luchetti²³⁵ à travers la réalisation d'une publicité dans *Aprile* et d'autre part, à Carlo Mazzacurati²³⁶ à travers la critique de cinéma dans *Caro diario*. Tous les deux ont déjà tourné pour Moretti. Daniele Luchetti a interprété le jeune homme avec le bobtail dans *Bianca*, un petit rôle dans *La messa è finita* et il a été un des participants de la tribune politique dans *Palombella rossa*. Carlo Mazzacurati a été l'assistant de Michele dans *Palombella rossa* et le serveur dans *Il Caimano*.

Dans *Aprile*, Moretti utilise également pour jouer son propre rôle son associé, Angelo Barbagallo, son assistant réalisateur et son chef opérateur, Giuseppe Lanci qui danse derrière la caméra dans l'ultime séquence. Il a estimé que tous les trois devaient interpréter leur propre rôle dans ce film²³⁷.

Dans *Il Caimano*, le cinéaste s'entoure de différentes personnalités du milieu du cinéma. Il a fait appel à deux réalisateurs, Paolo Virzi²³⁸ et Paolo Sorrentino²³⁹ pour jouer dans le film *Cataratte*, inclus dans *Il Caimano*. C'est un bel hommage qu'il leur rend et qui n'est pas sans rappeler celui qu'il avait déjà rendu à Daniele Luchetti dans *Aprile*.

C'est aussi une belle manière pour l'ensemble de la profession de s'unir et d'apporter son concours à un cinéaste réalisant un film engagé afin de protester contre le berlusconisme. Parmi les acteurs ayant participé à ce film, nous avons : Giuliano Montaldo (Franco Caspio), Antonio Catania (le dirigeant de la RAI), Valerio Mastrandrea (Cesari, l'officier de la garde des finances qui se laissera corrompre), Elio de Capitani (le *Caïmano*), Michele Placido (Marco Pulici), Toni Bertorelli (le journaliste), Stefano Rulli (le président du tribunal) et Nanni Moretti, lui-même interprétant son propre rôle d'acteur avant d'endosser à la toute fin du film le rôle de Berlusconi. Mais, il y a aussi Tatti Sanguineti qui joue pour la seconde fois un rôle dans une œuvre « morettienne ». En effet, il avait déjà été l'assistant-réalisateur dans *Sogni d'oro* tandis que dans *Il Caimano*, il interprète son propre rôle de critique à travers le personnage de Peppe Savonese.

D'un film à l'autre, Moretti s'entoure des siens c'est-à-dire de sa famille, de ses amis et de professionnels du cinéma pour donner vie à ses créations. Ces personnes jouent des personnages de pure fiction ou leur propre rôle dans la vie comme Silvia, Nuria, Agata, Silvio

²³⁵ Son ancien assistant sur *Bianca* et son assistant-réalisateur sur *La messa è finita*.

²³⁶ Son ami, devenu cinéaste par la suite.

²³⁷ Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 87.

²³⁸ Paolo Virzi interprète le dirigeant maoïste.

²³⁹ Paolo Sorrentino interprète le mari d'Aïdra.

Orlando, Daniele Luchetti, etc. Ainsi, le réalisateur se complaît à mélanger dans ses œuvres le réel à la fiction.

Toutefois, Moretti nourrit également ses créations de différents supports issus de la réalité.

Chapitre 5 : La représentation du réel à travers l'utilisation de différents supports

Moretti choisit minutieusement d'intégrer à l'intérieur de *Caro diario*, *Aprile* et du *Caïmano* différents supports pour leur attribuer une nouvelle dimension. En réalité, il ne conserve que ce qui l'intéresse des événements survenant en Italie afin d'enrichir son propos. Ce procédé lui permet d'insérer des faits réels au sein de ses fictions. Il ancre ainsi son récit filmique dans une réalité portée à l'écran. Pour y parvenir, il utilise des titres de presse, des événements survenant en Italie ou des images télévisuelles.

I] L'utilisation de titres de presse

Dans le final du chapitre I de *Caro diario*, Moretti introduit un hommage à Pier Paolo Pasolini à travers l'utilisation des uns des journaux de l'époque. Il y inscrit doublement la charge autobiographique de cette mort. Premièrement, comme nous l'avons déjà signalé, un journal est une forme d'autobiographie. Deuxièmement, à travers ce récit qu'il relate, il aborde une partie de la biographie de Pasolini.

Comme Moretti ne place jamais quelque chose dans ses films sans raison, nous sommes en droit de nous demander pourquoi il a cette soudaine envie de nous parler précisément de ce cinéaste et du lieu où il a perdu la vie ? Pourquoi cette ultime balade en Vespa doit-elle nous interpeller ? Quel en est le sens réel ? Jusqu'où ce cinéaste veut emmener le spectateur ?

A] L'héritage de Pasolini

Le désir de Moretti correspond sans doute à un aveu de sa part le liant à un certain genre de cinéma diffusé par Pasolini. En effet, l'œuvre pasolinienne a traversé toute la culture italienne des années 50 à mai 1976, date à laquelle sortit en salle son ultime film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*²⁴⁰. À travers la dernière lettre écrite à Gian Carlo Ferretti²⁴¹, Pasolini qui avait encore de nombreux projets, disait à propos de ce film :

« [...] » dans une semaine, j'aurai fini le film (*Salò et les 120 journées de Sodome*) (sauf que je commence juste après le suivant, *Porno-teo-kolossal*) et par conséquent, je profiterai de la

²⁴⁰ Titre français : *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975).

²⁴¹ Ferretti Gian Carlo (Pise -16 juin 1930) journaliste, critique littéraire, historien.

spirale pour accorder ma nouvelle collaboration littéraire au Corriere, une chronique intitulée « Que dire ? » : je commencerai naturellement avec l'article sur Officina. ²⁴² »

Ces deux cinéastes ont en commun un sens aigu de l'observation qui leur permet de dévoiler dans leurs productions artistiques les transformations de la société italienne. Pasolini entretenait un lien particulier avec les habitants des faubourgs de la périphérie romaine et, plus particulièrement, avec le sous-prolétariat. Des œuvres comme *Accattone* et *Mamma Roma* en sont un brillant reflet.

Nous pouvons penser que Moretti s'est mis en quête de trouver à son tour un groupe idéal demeurant dans des lieux spécifiques auprès duquel il recherche une filiation. En circulant en Vespa dans Rome et sa périphérie, le réalisateur n'arrive pas à trouver le prolétariat urbain dont Pasolini s'inspirait. La société ayant mué, il ne peut que constater qu'elle est devenue individualiste et cet état de fait le désenchante.

Par ailleurs, le cinéma des années soixante que Moretti apprécie tout particulièrement, réfléchissait sur la réalité et les moyens d'expression utilisés pour retranscrire à l'écran la société de cette époque. Dans les années soixante-dix sont apparus des films plus soucieux d'actualité que de réalité, sorte de chronique reflétant grosso modo la réalité, des œuvres bien construites qui, se voulant rigoureuses, n'étaient qu'avidées, exsangues et rigides.

Le cinéma politique de ces années s'est cristallisé dans un genre traditionnel en devenant en somme un cinéma de bonne intention dans son rapport au public. Aujourd'hui, ce qui est important, c'est de réaliser de bons films quel qu'en soit le sujet et à plus forte raison, quand ce dernier se veut politique. Le film doit forcément entrer dans la catégorie du bon cinéma, catégorie en partie disparue avec Pier Paolo Pasolini cinéaste hautement critiqué, mais oh combien visionnaire.

À vingt-huit ans, Pasolini arrive à Rome. Il devient le scénariste de Bolognini et de Fellini lequel avait hérité du savoir-faire du grand réalisateur italien, Rossellini. Pasolini était le reflet d'un cinéma italien de qualité rempli de fraîcheur poétique, à jamais disparu avec lui. Il manque beaucoup à l'Italie parce qu'il incitait la masse à réfléchir, à prendre conscience de l'impact de la société de consommation comme le fait, aujourd'hui, Moretti à travers ses films. « C'est aujourd'hui que le vide se fait sentir. Pas un jour sans que son nom n'apparaisse dans un journal italien », écrit Roland Rigoulet²⁴³, dans *Télérama*.²⁴⁴

Pasolini s'est engagé et il s'est exposé comme personne ne l'avait fait tant dans ses œuvres littéraires que cinématographiques, en dénonçant avant l'heure, les hommes politiques dont il

²⁴² Furio COLOMBO et Gian Carlo FERRETTI, *L'Ultima intervista di Pasolini*, Traduit de l'italien par Hélène FRAPPAT, Paris, Editions Allia, 2008, p. 47.

²⁴³ Laurent RIGOULET journaliste pour Libération entre 1985 et 2000 puis, pour *Télérama*.

²⁴⁴ Laurent RIGOULET, *Pier Paolo Pasolini, prophète et martyr*, *Télérama* n°2753, 16 octobre 2002, p. 36.

disait, par exemple : « Moi, j'écoute les hommes politiques avec leurs petites formules, tous les hommes politiques, et cela me rend fou. Ils ne savent pas de quel pays ils sont en train de parler, ils sont aussi éloignés que la lune²⁴⁵. »

Ce réalisateur fut la cible de nombreux procès parce qu'il luttait, entre autres, contre l'inculture et contre la montée en puissance d'une nouvelle forme de fascisme, voué au culte du capitalisme et de la consommation à outrance.

Son combat consistait à dénoncer la société de consommation comme il l'a fait à travers *Il Decameron*²⁴⁶ (1971) et surtout *Salò*, film prémonitoire sur notre époque évoquant la négation de l'humanité et les corps objets. Le spectateur sait que :

« Pasolini a en horreur le monde marchand qui s'étend, il en prophétise les monstruosité. En 1975, [...] il parle d'un pouvoir consumériste « capable d'imposer sa volonté d'une manière infiniment plus efficace que tout autre pouvoir précédent dans le monde²⁴⁷. »

Ce cinéaste était un visionnaire dans la mesure où il présentait ce que serait notre société, dix ou vingt ans plus tard. Il savait analyser et décrypter son devenir. Il a imaginé : des attentats terroristes dans les gares italiennes, la montée en puissance de la télévision comme discrédit de la culture, la toute-puissance du capitalisme avec sa société de consommation. L'Italie qu'il entrevoyait dans les années 1970, est devenue celle qu'il décriait en son temps.

Si dans *La messa è finita*, Moretti annonçait la fin de la lutte armée et la mort du terrorisme à travers la figure d'Andrea, pour Pasolini, au contraire, nous n'étions qu'à son balbutiement. C'est seulement, aujourd'hui, que les gens commencent à percevoir ce que ce cinéaste affirmait de son vivant sur la société de consommation. Il avait compris qu'il fallait se servir du cinéma comme d'une arme politique et Moretti semble bien avoir reçu ce message en héritage et à travers cet hommage, il en revendique sa filiation.

Pasolini a dit que le cinéma étant une langue complètement différente de toutes les autres, il exprimait la réalité avec la réalité. Selon lui, cet art reste avant tout une sorte d'idéologie personnelle, de vitalisme, d'amour de la vie.

Selon le point de vue de Furio Colombo et Gian Carlo Ferretti :

« Quoiqu'il en soit, Pasolini demeure l'un des auteurs les plus importants et géniaux de la deuxième moitié du XX^e siècle, surtout comme poète et critique, cinéaste et journaliste. Et c'est précisément en se déplaçant sans préjugés à l'intérieur de ces contradictions et en dépassant leurs aspects les plus contingents et caducs, en unissant intimement force problématique et image publique, en faisant un usage ouvertement "cynique" des structures de production et de communication de la même société qu'il contestait, que le Pasolini corsaire a donné aussi une leçon extraordinaire d'un sens politique et intellectuel original : celui d'un opposant solitaire et irrégulier, en dehors des institutions et contre elles, d'un témoin et juge

²⁴⁵ Furio COLOMBO et Gian Carlo FERRETTI, *op. cit.*, p.23.

²⁴⁶ Titre français : *Le Décaméron*.

²⁴⁷ Laurent RIGOLET, *op. cit.*, p. 38.

actif et engagé, d'un pédagogue et accusateur, à travers des analyses et des réquisitoires lumineux, et une écriture polémique-problématique mettant en œuvre une efficacité à la portée novatrice. Une leçon, finalement, qui n'a pas eu d'héritiers²⁴⁸. »

À sa manière, Pasolini s'est battu contre une société ou un cinéma de consommation. Dans l'après-midi du samedi 1^{er} novembre 1975, c'est-à-dire quelques heures avant son assassinat, dans une « *Ultime interview*²⁴⁹ », il alerte le public du danger qu'il court en tenant les propos suivants : « La tragédie est qu'il n'y a plus d'êtres humains, mais d'étranges machines qui se cognent les unes contre les autres²⁵⁰. »

Autrement dit, la nostalgie de Pasolini n'est pas une nostalgie envers ses films, mais envers la possibilité que les données culturelles personnelles et les données historico-sociales puissent se déverser immédiatement et ensemble au sein du cinéma. C'est à la suite de son assassinat que le mythe Pasolini martyr naît.

B| L'hommage d'un cinéaste à un autre

Pour Moretti revenir sur le dramatique assassinat de Pasolini, c'est aussi une façon d'associer le spectateur à son regard à travers l'usage de la caméra. Cet assassinat survient sur la plage d'Ostie, dans un quartier pauvre, l'Idroscalo, à l'extrême Est du front de mer, dans la nuit du 1^{er} au 2 novembre 1975, entre le jour des Saints et celui des Morts, présage d'une mort annoncée pour un saint du cinéma italien.

Pour affirmer son propos, il utilise les titres des unes des journaux de l'époque évoquant la fin tragique et jamais élucidée de cet artiste protéiforme : poète, écrivain, cinéaste, chroniqueur de presse.

1°) Le récit de l'assassinat de Pasolini par la presse

Moretti porte à l'écran le titre de l'*Unità* « *Pasolini era vivo quando l'auto lo ha schiacciato*²⁵¹ » pour enrichir son propos et pour témoigner d'une mort horrible. Il décède à l'âge de 53 ans après avoir été agressé sauvagement à coups de bâton puis, écrasé par sa propre voiture, une Alfa Romeo Giulia GT.

²⁴⁸ Furio COLOMBO et Gian Carlo FERRETTI, *op. cit.*, p. 56.

²⁴⁹ Traduction française de : « *Ultima intervista* ».

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

²⁵¹ Traduction proposée du titre de l'*Unità* : « *Pasolini était vivant quand la voiture l'a écrasé* ».

Le soir même, le jeune prostitué Giuseppe Pelosi²⁵², âgé de 17 ans aux moments des faits, est arrêté au volant de cette voiture. Il reconnaîtra aussitôt être l'auteur de cet assassinat.

L'enquête policière révélera que le mobile du crime serait lié à une histoire d'homosexualité. Le 26 avril 1976, le tribunal des mineurs de Rome déclarera Pelosi coupable d'homicide volontaire même s'il estimait qu'il n'était pas l'unique auteur de ce crime. Il sera condamné à neuf ans et sept mois de prison. La cour d'appel de Rome confirmera, le 20 avril 1977, l'homicide volontaire. Toutefois la preuve de l'existence de complices n'a pas été apportée.

Pelosi obtiendra une libération conditionnelle, le 18 juillet 1983. Lors d'une interview à la RAI, le 7 mai 2005, il déclarera avoir menti par peur de représailles sur ses proches, suite aux menaces des véritables auteurs du crime. Il soutiendra alors que les assassins dont il n'a jamais décliné l'identité, étaient trois. Ils auraient été commandités, sans doute à cause des soixante pages du chapitre XXI de *Pétrole*²⁵³, ayant disparu du domicile de l'écrivain après son décès, dans lequel il souhaitait revenir sur les événements ayant entaché l'Italie dans les années 1970. Comme depuis 1973, Pasolini publiait des chroniques, dans le *Corriere della Sera* dans lesquelles il accusait la Démocratie Chrétienne²⁵⁴ d'entretenir les troubles occasionnés par les « années de plomb », il était à même de trouver des indices pour évoquer cette période troublée de l'Histoire italienne²⁵⁵.

Les assassins de Pasolini n'ont jamais été retrouvés les circonstances de sa mort n'ayant jamais été élucidées tout comme celles de la mort d'Aldo Moro. Les révélations de Pino Pelosi ont permis la réouverture d'une enquête judiciaire, en 2010 qui sera archivée sur la demande du Procureur de Rome, le 6 février 2015²⁵⁶. Ces deux figures importantes de l'Italie des années 70 ont été retrouvées mortes dans des conditions particulières : l'un, sur une plage ; l'autre, dans le coffre d'une voiture à mi-chemin entre le siège de la Démocratie Chrétienne et celui du Parti Communiste Italien²⁵⁷.

²⁵² Giuseppe Pelosi (dit Pino la grenouille) est né à Rome le 28 juin, 1958. Il y meurt d'un cancer du poumon le 20 juillet 2017. Ce délinquant a reconnu être l'assassin de Pier Paolo Pasolini avant de se rétracter le 7 mai 2005.

²⁵³ *Pétrole* est un roman posthume dont l'histoire tourne autour des liens entre les services secrets, le pouvoir politique et l'ENI (Ente Nazionale Idrocarburi) dirigée à l'époque par Eugenio Cefis. Pasolini l'accusait entre autres d'être le commanditaire de l'assassinat d'Enrico Mattei (1906-1962) industriel et ancien dirigeant de l'ENI, décédé dans un mystérieux accident d'avion.

²⁵⁴ Democrazia Cristiana (DC) créée en 1942 et disparue le 29 janvier 1994 pour fusionner avec le PPI (partito popolare italiano ou parti populaire italien).

²⁵⁵ Philippe RIDET, *Le manuscrit volé de Pasolini*, Extrait du Monde Interactif, consulté le 29 mars 2010. <http://www.lemonde.fr/web>.

²⁵⁶ Affaritaliani.it consulté en 2018.

²⁵⁷ Partito Comunista Italiano ou Parti Communiste Italien (PCI) fortement représenté au niveau local même si la part nationale a décliné au début des années 80 pour remonter après la mort d'Enrico Berlinguer survenue le 11 juin 1984.

En 1978, soit trois ans après la disparition de Pasolini, Aldo Moro, chef de la Démocratie Chrétienne, est enlevé avant d'être, à son tour, assassiné, après avoir été détenu par les Brigades Rouges. À ce jour, son assassinat n'a toujours pas été élucidé même s'il semblerait que la mafia italienne ait été impliquée dans cette affaire comme le laisse entendre Paolo Sorrentino, dans *Il divo* (2008). Il en résulte qu'aujourd'hui, nous pouvons seulement affirmer que la mort de Pasolini tout comme celle de Moro ont été préméditées.

2°) Le récit de l'assassinat de Pasolini par Moretti

C'est donc, à la fois l'hommage empli d'émotions d'un réalisateur à un autre et un témoignage que livre Moretti au spectateur à travers cette séquence construite sur une savante juxtaposition du visuel et de la bande son. Le cinéaste part de la consultation des journaux de l'époque pleurant la mort de Pasolini pour se diriger jusqu'au lieu de son assassinat.

Moretti-réalisateur filme Moretti-acteur feuilletant à l'écran les titres de la presse à l'époque de l'assassinat de Pasolini. La une de Panorama titre : « *Pasolini una vita bruciata*²⁵⁸. » Une photo de Pasolini affublé de ses lunettes noires apparaît sur la toile. Moretti constate n'être jamais allé sur le lieu de cet assassinat. Il ressent le besoin de se rendre sur place pour vérifier la véracité des faits relatés par les journaux.

Pourquoi cette soudaine envie de s'y rendre ? Pourquoi, le faire précisément maintenant ? Cette volonté est à mettre en corrélation d'une part, avec ce que le cinéaste énoncera dans le chapitre III de son cher journal et d'autre part, avec son besoin de revendiquer son statut d'intellectuel. Pour y parvenir, il filme Moretti-acteur circulant sur la route de Fiumicino qui mène de Rome à Ostie en parcourant trente kilomètres.

Cette route, Pasolini l'a empruntée dans la nuit du 1^{er} au 2 novembre 1975. Une route anodine sur laquelle les familles désirant passer une journée au bord de la mer circulent. Son personnage s'y retrouve à son tour à bord de sa Vespa jusqu'au moment où il ralentit avant de poser un pied à terre, le temps de stationner. Il regarde ce que le plan suivant montre à l'écran, un terrain désert, envahi par les herbes où subsiste le cadre d'une cage de football. Pasolini tout comme Moretti ont en commun les mêmes passions c'est-à-dire le cinéma et le football.

La caméra se fige sur une statue derrière un grillage entre deux poteaux avant de réaliser un gros plan sur la stèle construite à la mémoire du poète oublié, dans un paysage d'herbes sauvages que le vent vient chahuter. L'émotion nous gagne à travers les extraits de *The Köln Concert* (*Concert de Cologne*) de Keith Jarrett tandis que l'image en accord avec le son

²⁵⁸ Traduction proposée du titre de Panorama : « *Pasolini une vie consumée*. »

accentue la sensation de malaise. La perception de la musique devient alors l'unique parole audible.

Une stèle dont apparaît l'armature en fer, au milieu de rien, voilà ce que le cinéaste dévoile. Le lieu où Pasolini est mort, est déserté. Qui se souvient de l'homme, du poète, de son histoire, de son œuvre ? Moretti dévoile au spectateur, uniquement sa pensée et son émotion, à travers l'intensité des images effectuées par de longs travellings sur la plage d'Ostie tandis que la musique de Keith Jarrett suspend la séquence hors du temps. Un Moretti en vie, chevauchant sa Vespa tel un justicier, se retrouve face à un Pasolini assassiné sur une plage d'Ostie. Il tente de remémorer aussi bien l'homme que son effroyable disparition à travers les images qu'il porte à l'écran.

En arrivant sur le lieu où Pasolini a été tué, Moretti rejoint une page de l'histoire du cinéma, mais aussi une page de l'Histoire. Dans la réalité, ce lieu enfoui sous la végétation, est oublié. Seul l'homme à la Vespa, muni de sa caméra ramène à la surface cette réalité. S'il s'agissait auparavant uniquement d'un lieu muet avec sa vérité silencieuse, sous l'objectif de son journal, ce dernier devient une donnée objective, non privée de sa sensée loquacité. Si « le cinéma représente la réalité dans la réalité », le problème de la représentation du monde, au travers d'un système de symboles n'a pas lieu d'exister. La réalité s'exprime d'elle-même, à travers le cinéma. Elle reflète un monde moderne, anesthésié de toute pensée intellectuelle, oubliant le réalisateur au beau milieu de la végétation où la nature a finalement repris ses droits.

Le mouvement de la caméra et celui de la Vespa sont dirigés tous les deux vers l'avant parce que Moretti a atteint une nouvelle identification liant son corps au film. L'affirmation de son corps de cinéaste lui permet d'exister à travers le mouvement engagé de l'énonciation de la même manière que le mouvement de la caméra existe à travers ce corps dont elle suit les déplacements. Le réalisateur s'autorise à jouer sur un mouvement plus lent du film par rapport au mouvement du corps. Moretti-acteur crée une distance entre lui et le spectateur face à la route qui défile, concevant ainsi un plan subjectif. Il lie ce qu'il énonce au début de la séquence et ce qu'il effectue ensuite en emmenant avec lui le spectateur sur ce lieu. Il joue premièrement, sur son regard à travers l'objectif de sa caméra et sur celui du spectateur et deuxièmement, sur le destinataire de son film c'est-à-dire celui qui le regarde. Cette figure comme reflet du film et du cinéaste semble alors devenir le film lui-même.

Si cette séquence est si poignante c'est sans doute parce qu'un cinéaste vivant rend hommage, à sa manière, à travers l'instrument caméra, à un cinéaste mort, avec un unique regret : celui de ne pas l'avoir connu. Les premiers films de Pasolini tout comme ses dernières réalisations sont particulièrement appréciés par Moretti. Son image de polémiste a en effet

permis de décrire une certaine réalité italienne. Il a pris place et position en tant qu'intellectuel au sein de la société de l'époque ce qui est rare pour un artiste et encore plus aujourd'hui.

C'est donc bien un hommage à un des pères du cinéma italien, à l'un des hommes qui a su, en son temps, dénoncer des réalités sur l'Italie et sur son devenir que réalise Moretti dans cette longue séquence. Cet hommage est quelque part en lien avec le chapitre III de *Caro diario*, sur « *Les Médecins* » du fait que le réalisateur offre au spectateur un moment de transition. Il semble dire : « ce pourrait-être moi, ici. Et si tel était le cas ? Si c'était moi qui étais mort, ici ou ailleurs, que resterait-il de moi à part mes films et encore ? Que reste-t-il d'un réalisateur après sa mort ? Nous souvenons-nous seulement de son existence ? »

Un monument perdu dans les herbes sauvages, c'est ce que Moretti-réalisateur montre à l'écran. Le voyage, au pays de la mort, peu nombreux sont ceux qui en reviennent. Celui qui en ressort ne peut qu'aimer davantage la vie, sa liberté d'en jouir, ce dont témoigne le cinéaste dans ce chapitre, même s'il semble rester à l'écart des autres individus, se sentant seul en tant qu'artiste et donc en tant qu'intellectuel.

Moretti ne s'arrête pas là, il a besoin d'évoquer son temps tout comme Pasolini. En utilisant le « je » à l'écran, il semble prendre le relais en voulant apporter son propre témoignage sur la situation de son pays. Il se sert d'un subterfuge, la réalisation d'un documentaire au sein de son film, *Aprile*, pour rendre compte des événements qui y surviennent entre le 28 mars 1994, soir de la victoire de Berlusconi aux élections et le mois d'août 1997, date de son 44^e anniversaire.

II] La réalisation d'un documentaire

Avant de voir pourquoi Moretti choisit de réaliser un documentaire au sein d'*Aprile*, nous allons définir ce qu'est un documentaire par rapport à une fiction.

A] La distinction entre documentaire et fiction

La première limite existant entre fiction et documentaire est liée à l'organisation de la production cinématographique. Celle-ci accorde son financement aux films de fiction reconnus comme une valeur littéraire distribués en salle, dans le cadre de son industrie cinématographique. En revanche, elle attribue son financement aux documentaires reconnus comme une donnée scientifique, diffusés à la télévision, dans le cadre de l'industrie des programmes audiovisuels.

La seconde limite tient au fait que si le documentaire a pour fonction d'explorer le monde réel pour en approfondir notre compréhension, le film de fiction, lui, fait appel à notre imaginaire afin de nous en détourner. Nous parlons alors de cinéma de réalité pour le documentaire et de cinéma narratif pour la fiction. Si l'un nous sollicite en tant que spectateur parce qu'il nous contraint à une réflexion scientifique et donc à une transmission des connaissances, l'autre nous apaise parce qu'il nous divertit en faisant appel à la poésie, au romanesque, au rêve ou à la science-fiction.

Le réel engendre des situations faisant l'objet de distorsion car l'infidélité reste inévitable. En s'en saisissant, le réalisateur opère des choix en en laissant toute une partie en hors champ. Par conséquent, le film documentaire apparaît comme une fiction du réel du fait de sa reconstruction par son auteur.

Mais, existe-t-il vraiment une limite entre fiction et documentaire ? Il est vrai que la fiction est l'œuvre d'un cinéaste qui, au final, ne fait que réinterpréter le réel en faisant appel à son imaginaire. Le documentaire, lui, se construit sur l'effacement du réalisateur face à la restitution de la part de réel qu'il souhaite y introduire. La démarche du documentaire consisterait à raconter le monde à l'aide d'images adaptées au réel tandis que celle de la fiction imposerait le point de vue du cinéaste face au monde réel. Alors, ne faudrait-il pas voir ici une préoccupation de la part du documentaire de se sentir plus en corrélation avec le désir d'apporter une certaine connaissance du monde réel et de la part du cinéma de fiction d'être davantage en adéquation avec le récit imaginaire.

Moretti, notamment dans *Aprile*, contraint le spectateur à un entre-deux. En effet, il joue sur la notion de récit fictionnel et la notion de documentaire. Il mêle dans son récit filmique la construction d'un documentaire dont il montre des séquences et la réalisation d'une comédie musicale sur un pâtissier trotskiste dans les années 50 qu'il insère dans son long-métrage intitulé, *Aprile* où il narre également sa paternité. Il joue donc sur les limites entre documentaire, fiction et autobiographie tout en les mélangeant et les emboîtant au sein de ce long-métrage.

B] La réalisation d'un documentaire au sein d'une fiction

La réalité est constituée dans et à travers le langage. Ce dernier permet de retracer l'exactitude des faits survenus dans une société ou dans un pays. Moretti lui concède une grande importance. En tant qu'artiste, il ressent le besoin de s'inscrire dans le langage de son époque et de combattre les anglicismes ou la déformation des mots. C'est ce qu'il dénonce dans *Palombella rossa* à travers par exemple, l'interview et l'article de la jeune journaliste (Mariella Valentini). C'est sans doute aussi la raison pour laquelle il ressent le besoin de se rendre sur le

terrain pour voir de ses propres yeux la réalité du moment afin de pouvoir la retranscrire à travers ses propres mots dans *Aprile*.

Le réalisateur est l'auteur de deux documentaires au sens pur : *La cosa*²⁵⁹ (1990) et *Santiago, Italia*. Dans le premier documentaire, le cinéaste a placé sa caméra dans différentes cellules du PCI pour filmer les débats ayant suivi la proposition d'Achille Occhetto d'oser le changement du parti communiste italien²⁶⁰. Dans le deuxième documentaire où il insère des intitulés, il évoque le triomphe de Salvatore Allende aux élections et le coup d'état du 11 septembre 1973 par la junte militaire menée par le général Pinochet. Il se sert d'images d'archives en noir et blanc ou en couleur, mais aussi des témoignages des Chiliens ayant vécu ces événements tant du point de vue militaire que civil. Il y évoque également le rôle de l'Ambassade d'Italie auprès des réfugiés chiliens. Ce documentaire qui retrace un pan de l'histoire des Chiliens ravive une certaine fierté du peuple italien qui a su durant cette période accueillir « l'autre » sur son territoire. Il fait écho à la situation actuelle des émigrés sur le territoire italien. L'Italie n'est toujours pas préparée à l'arrivée massive d'étrangers sur territoire.

Moretti cherche constamment à inventer de nouveaux moyens de produire et de raconter le monde dont *Santiago, Italia* en est une brillante démonstration. Dans *Aprile*, il procède autrement car ce film n'est pas un documentaire au sens pur, il est un prétexte pour évoquer un pan de l'histoire italienne. Ici, le documentaire vient s'inscrire au sein du récit privé tout comme la comédie musicale sur un pâtissier trotskiste dans les années 50.

Le cinéaste consacre toute une partie à la réalisation d'un documentaire évoquant des événements ayant bouleversé l'Italie entre le 28 mars 1994, soir de la victoire de Berlusconi aux élections et le mois d'août 1997, date de son 44^e anniversaire. Il réussit à tisser des liens entre sa vie de citoyen italien devenu père de famille, à travers une fiction et le témoignage qu'il rend des soubresauts réels bouleversant l'image politique de son pays.

Ce témoignage vient s'inscrire comme une mémoire au sein du documentaire qu'il tente de réaliser. Il mêle à son histoire personnelle, pure fiction, des faits ayant pris aujourd'hui une valeur de documentaire historique. Il en donne sa vision subjective en confrontant son expérience intellectuelle et artistique à ces événements tandis que le spectateur est amené à les revivre à l'écran. Il y a donc, à travers cette construction filmique, une réappropriation du réel aussi bien de la part du réalisateur que de la part du spectateur.

²⁵⁹ Titre français : *La chose*. Moretti est parti enquêter dans différentes sections du parti [Francavilla in Sicilia, Genova, Bologna, Napoli, Torino, Milano et San Casciano Val di Pesa (Firenze)] suite au débat interne sur le changement de nature et de nom du PCI. La gauche s'est divisée avant de s'allier pour faire front au berlusconisme.

²⁶⁰ Voir à ce sujet Catherine PULIERO, *La crise de l'identité italienne selon Nanni Moretti à travers Palombella rossa, La cosa, Aprile*, mémoire de D.E.A., 2005, p. 68 à 115.

L'idée d'un documentaire a été suggérée par un journaliste français à Moretti-acteur sous prétexte qu'à l'étranger, les gens veulent comprendre pourquoi une démocratie arrive à élire le patron de la Fininvest et de Mediaset²⁶¹ au pouvoir, suite à son alliance avec Fini (Alliance nationale)²⁶² et Bossi (Ligue du Nord)²⁶³. Le choix d'un journaliste français pour la séquence est judicieux. En effet, la France n'est-elle pas l'un des modèles de la représentation démocratique avec sa devise « liberté, égalité, fraternité » ? Le journaliste devient ainsi une métaphore de la représentation de la véritable démocratie face à une démocratie atrophiée entre les mains de Berlusconi.

En introduisant dans *Aprile* un documentaire, le réalisateur, à travers son cinéma mixant fiction et réel, défend ici un point de vue différent de celui circulant au sein de la télévision italienne. Mais, si la première séquence de ce film fait l'éloge de la télévision, la dernière fait celui du cinéma qui nous autorise encore à rêver.

Après la rencontre avec le journaliste français, Moretti-acteur déambule dans un espace verdoyant tandis qu'en voix off, il réfléchit sur l'opportunité d'effectuer ce documentaire sur son pays. Son déplacement figure ses déambulations futures à travers le labyrinthe de la création et de la mémoire collective qu'il doit réveiller. Ses réflexions le mèneront à comprendre l'intérêt de donner vie à ce documentaire.

À partir de cette idée de « réaliser un documentaire par devoir », le réalisateur crée un jeu entre son personnage et le spectateur. Il va raconter son rapport avec son propre pays en dévoilant ce qui s'y passe grâce à l'objectif de sa caméra.

Moretti se définit comme quelqu'un de curieux par nature. Il essaie donc de comprendre le monde qui l'entoure. Pour y parvenir, il a besoin de se rendre sur les lieux : « *Être là, être là*²⁶⁴ ! » afin de graver sur la pellicule une part de l'histoire collective italienne comme par exemple : la manifestation du 25 avril, le meeting de Berlusconi lors de la campagne électorale de 1996, l'interview du député Corrado Stajano, la victoire de la gauche, l'arrivée des émigrés albanais dans le port de Brindisi ou la déclaration d'indépendance de la Padanie. Filmer son pays permet au cinéaste d'évoquer les rapports qu'il entretient avec lui. En fixant sur la pellicule un pan de son histoire, il s'intéresse aussi à ce que sont devenus les Italiens.

En essayant dans un premier temps de se souvenir, le réalisateur fixe à jamais dans *Aprile* les événements et les images qui se sont déroulés en Italie entre le 28 mars 1994 et le mois

²⁶¹ Mediaset : premier groupe multimédia (télévision, production audiovisuelle, presse et internet) privé dans le secteur de la communication. Il contrôle notamment les chaînes de télévision italiennes (*Canale 5, Italia 1, Rete 4*), espagnoles (*Telecinco* et *Cuatro*) et tunisienne (*Nessma*). Le principal actionnaire de ce groupe est la famille Berlusconi au travers de la holding Fininvest.

²⁶² Alleanza nazionale (AN) dont le président à l'époque est Gianfranco Fini.

²⁶³ La Lega Nord (LN) dont Umberto Bossi est le fondateur en 1991.

²⁶⁴ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « Stare lì, stare lì ! »

d'août 1997. Il a utilisé un format différent d'*Aprile* pour filmer en 35 mm la manifestation du 25 avril 1994 à Milan, le débarquement des Albanais à Brindisi, les meetings de Berlusconi et de la Ligue. Ces images sont devenues le témoignage d'une époque dont l'idée est inscrite sur la banderole intitulée « *Joie de la mémoire*²⁶⁵ » que le spectateur aperçoit lors de la manifestation du 25 avril 1994 à Milan.

Comme Moretti a pris beaucoup de notes avant de réaliser *Aprile*, il a travaillé à partir de ce matériau avant de choisir ce qu'il allait finalement garder. Puis, il a imaginé le tournage des scènes à partir de ces notes à la fin du mois de mai 1996. Il a compris qu'il pouvait en faire un long-métrage en les visionnant sans avoir procédé au préalable à un véritable montage.

Pourtant au cours d'une séance de travail avec son équipe, Moretti-acteur finit, en voix off, par exposer ses doutes sur la réalisation d'un tel documentaire. Même s'il est conscient en tant que réalisateur qu'il doit le faire, il tente à plusieurs reprises de se convaincre de son exécution. Alors, il se met en scène comme dans la séquence sur le Pô où Moretti-acteur n'a pas envie de tourner son documentaire et ressent soudainement une envie de déguster un café-crème. Pourtant, il filme bien le bateau de Bossi passant sur le fleuve.

Cette séquence contient le véritable sens d'*Aprile*. Moretti-acteur fait semblant de ne pas vouloir réaliser son documentaire tandis que Moretti-réalisateur, dans la réalité, introduit bien des scènes racontant les événements survenus en Italie entre le 28 mars 1994 et le mois d'août 1997. En revanche, il ne réalisera jamais sa comédie musicale sur le pâtissier trotskiste même s'il conclut *Aprile* par son tournage.

Le film n'est donc ni un documentaire, ni un journal, mais bien une fiction divisée en tableaux avec des intitulés évoquant le cinéma muet. Pour reprendre les propos du réalisateur recueillis par Chatrian et Renzi²⁶⁶, il s'agit « d'un film-journal ».

Le problème du réalisateur était de pouvoir raconter ce qui se passait et de trouver la forme du récit. Il devait donc rester au plus juste des événements en trouvant un mode narratif qui soit au plus près de la réalité. En introduisant sous la forme d'un documentaire ces événements au sein de sa fiction, il dévoile sa vision subjective de cette réalité.

²⁶⁵ Traduction proposée de l'inscription sur une banderole apparaissant dans le film *Aprile* : « *Gioia della memoria* ».

²⁶⁶ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *op. cit.*, p. 166.

C] Les événements retranscrits dans le documentaire à travers le regard

« morettien »

Le documentaire s'ouvre sur la perte des élections par la gauche après la victoire de Berlusconi. La douleur qu'elle suscite, nécessite alors un travail de mémoire qui ranime les blessures de la guerre car, comme le souligne Moretti, la réalité peut prendre des formes multiples : les fascistes, les résistants.

Comment ne pas prendre le parti pour un camp ou pour l'autre ? Cette référence à la mémoire ravive l'amnésie du parti communiste italien envisagée dans *Palombella rossa*. Ici, c'est tout le peuple italien qui en est frappé à commencer par Moretti lui-même qui se plonge dans les souvenirs pour se réveiller et pour réveiller ses concitoyens.

Si dans *Palombella rossa*, Michele Apicella osait faire le geste, Moretti-acteur se convainc de réaliser un documentaire parce qu'il ressent le besoin de faire les comptes avec l'histoire passée.

1°) La manifestation du 25 avril 1994

Moretti se rend à Milan avec une équipe réduite pour filmer la manifestation du 25 avril 1994, date d'une part de la célébration de la Libération de l'occupation nazie et d'autre part, de la fête de la Résistance.

Avec l'arrivée au pouvoir, en mars, de Berlusconi, cette commémoration prend une autre tournure parce que le quotidien, *Il Manifesto*²⁶⁷, a lancé l'idée d'une grande manifestation réunissant toute la gauche. Cette initiative fut perçue à l'époque comme une réaction à tous les discours bizarres sur la Résistance circulant en Italie, à cette période et comme une revanche sur l'élection de Berlusconi remportée grâce à son alliance avec Fini et Bossi.

En réaction, le réalisateur filme la banderole sur laquelle est inscrite : « *Il Manifesto* » pour témoigner de sa présence à cette étrange commémoration. Cette banderole signale la présence quelque part, sous tous les parapluies, de la gauche parmi la foule rassemblée. La bande son est composée du bruit du cortège, des tambours, des sifflets et de la musique sur laquelle se superpose la voix off du cinéaste disant : « des parapluies, des parapluies et des parapluies...²⁶⁸ »

²⁶⁷ *Il Manifesto* est un quotidien italien de gauche.

²⁶⁸ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « ombrelli, ombrelli ed ombrelli... ».

parce que la manifestation noyée sous la pluie en est finalement recouverte et qu'il n'arrive plus à tourner.

Selon les propos de Jean Chevalier et Alain Gheebrant, le parapluie se réfère aux :

« [...] côtés de l'ombre, du repliement, de la protection. [...] S'abriter sous un parapluie est une fuite devant les réalités et les responsabilités. On se dresse sous une ombrelle, on se courbe sous un parapluie. La protection ainsi acceptée se traduit par une diminution de dignité d'indépendance et de potentiel de vie²⁶⁹. »

L'incapacité à filmer du réalisateur exprime en réalité toute la difficulté à raconter le politique et à retranscrire une des vérités du moment. Le cortège qui ne cesse de défiler, finit par ressembler à un grand enterrement de la démocratie, à un deuil entamé de la fin des idéaux de la gauche et des valeurs des partisans. Ces valeurs ont été mises en place et inscrites dans la Constitution du 27 décembre 1947, lors de l'élaboration de la Première République italienne.

Le cinéaste termine cette séquence par le survol de la caméra sur la manifestation comme si le regard de Dieu se posait compatissant sur cette immense foule perdue, désorientée, loin des convictions démocratiques. La multitude de parapluies, vus en plongée, telle une montagne de pièces de puzzle, forment à la fin, un seul et unique parapluie bariolé, faisant face à la tempête menaçant, à nouveau la péninsule. Tandis que le ciel pleure, les Italiens se regroupent sous cet amas de parapluies comme s'ils ne voulaient pas vivre sous l'oppression d'une nouvelle dictature.

Un parapluie reste un objet léger, soumis aux aléas du vent. Il peut se renverser à la moindre bourrasque tandis que l'averse semble déjà présager la future dissolution d'une alliance politique avec les néo-fascistes. L'antifascisme devient avec la complicité de la pluie, un immense défilé de parapluies. C'est sans nul doute le meilleur plan politique du cinéma, avec cette averse qui semble plonger les manifestants dans les méandres de la mémoire.

Moretti filme également le peuple chantant son désespoir parce qu'il ne veut pas du drapeau noir. Le cinéaste cadre également le slogan inscrit en lettres rouges sur un long tissu blanc : « *Joie de la mémoire* ». Cette banderole fait écho aux propos du journaliste français sur le travail de mémoire que doit accomplir l'Italie qui ne veut toujours pas se souvenir des moments douloureux et aberrants de son histoire. Elle ravive également les écrits contenus dans le carnet de *Caro diario* qui constituent un lien entre l'approche personnelle du réalisateur de se remémorer les événements du passé et entre les journaux écrivant l'histoire de demain. La démarche du réalisateur perdure dans le cadre de l'intime en dévoilant ce qu'il veut de son journal, de son intimité au sein des fragments qu'il filme.

²⁶⁹ Jean CHEVALIER, Alain GHEEBRANT, *op. cit.*, p. 731.

Moretti tente de préserver avant tout son souvenir personnel en le notant tant sur un support papier que cinématographique parce qu'il n'impose rien, ni au spectateur, ni au reste de la collectivité. Il souhaite uniquement écrire des pages sur l'histoire qui touche son histoire personnelle de citoyen italien pour se les remémorer ou pour qu'elles attisent en lui l'acte de remémoration ou tout simplement pour comprendre ce qui survient dans son pays.

Sa démarche citoyenne consiste donc à se placer au sein de cette manifestation. Il se filme parmi la foule, seul, en plongée comme une petite figurine qui, du reste, n'est pas sans évoquer celle qui contemplait l'affiche du film américain, *Henry, pioggia di sangue*, dans *Caro diario*. Cette figurine symbolise en fait la place du cinéaste dans la société italienne. Son « je » témoin traverse le monde en relatant au spectateur son point de vue décalé. Cette manière de filmer retranscrit la démarche politique propre à ce cinéaste, face à celle de la collectivité et donc à l'ensemble du peuple italien. En tant qu'intellectuel, en tant qu'artiste, il se sent esseulé. C'est bien ce dont il témoigne à travers cette séquence en livrant au spectateur un moment important de l'histoire italienne.

Après la chute du premier gouvernement Berlusconi qui n'aura duré que quelques mois, la nouvelle campagne électorale devient un prétexte pour Moretti pour revenir sur la réalisation d'un documentaire sur son pays, en réunissant son équipe autour de son projet, en examinant l'ensemble de la presse, en écoutant les débats politiques, en filmant surtout les promesses électorales, lors des différents meetings.

2°) La campagne électorale de 1996 à travers le regard de Moretti

En déclarant en voix off la chute du gouvernement de Berlusconi, le cinéaste témoigne de son besoin de passer à autre chose. Ses envies de création montrent qu'il est toujours là, présent, prêt à réaliser un film, contrairement au politicien qui a été évincé du pouvoir.

Son besoin d'évoquer la campagne électorale 1996 devient alors un prétexte pour se confronter à nouveau à ce politicien. Il convient de rappeler qu'à l'origine, Moretti souhaitait consacrer un documentaire uniquement à ce sujet. Finalement, il a extrait cette séquence de plusieurs heures d'enregistrement tournée en vidéo avant de la transférer sur un support en 35 mm²⁷⁰ pour l'insérer dans le chapitre intitulé « *Printemps 1996. Arrivent les élections* » d'*Aprile*.

C'est la seconde fois après son annonce en voix off de la chute du gouvernement de Berlusconi qu'il commence un intitulé par un résumé des événements frappant son pays. S'il

²⁷⁰ Jean A. GILI, *L'autobiographie dilatée, Entretiens avec Nanni Moretti*, op. cit., p. 75.

filme cette campagne électorale, c'est avant tout dans le but d'en apporter un nouvel éclairage en l'introduisant au sein de son documentaire avec un début et une fin de plan burlesque de lui-même, surtout lorsqu'il confronte son sourire à celui de Berlusconi à travers l'évocation de « leur » Italie.

Moretti démontre ainsi comment cet homme politique annonce son programme électoral à l'aide de trois microphones prenant le son en direct. Mais, le politicien, tout en prononçant son discours, cherche à s'appuyer sur son auditoire que le réalisateur se garde bien de dévoiler sans doute pour ne pas porter préjudice aux sympathisants berlusconiens, même si le spectateur « morettien » entend sa présence.

Le cinéaste s'attache à dévoiler la gestuelle berlusconienne, à travers un corps penché, un doigt pointé ou des yeux pétillants, qui ponctue son discours. Au plan suivant, dans une salle de projection, Moretti-acteur visionne en hors champ les images tournées lors du meeting de Berlusconi à quelques jours de la fin de la campagne électorale. La juxtaposition des plans entre lui et le politicien permet au spectateur d'en faire le lien.

Le réalisateur a choisi son camp. Son air désinvolte désapprouve, discrédite même l'éloquence berlusconienne. Si Berlusconi évoque l'Italie qui travaille et qui bavarde dans son discours, le cinéaste s'oppose à sa rhétorique parce que lui, il bavarde peu, mais il travaille beaucoup et il s'offre des plaisirs comme être père ou aller au cinéma, ... D'ailleurs, il le prouve en réalisant *Aprile*.

Mais, que fait Berlusconi, pendant ce temps-là, à part jacasser ? Le cinéaste démontre ainsi que l'ancien président du Conseil n'est qu'un beau parleur qui noie la masse, à travers l'effluve de ses beaux discours, sans lendemain. Il met aussi en évidence les failles de sa stratégie. En effet, les faiblesses du politicien l'obligent à penser avant tout à lui afin de se protéger des nombreuses enquêtes judiciaires dont il fait l'objet.

Berlusconi a besoin de garanties. C'est la raison pour laquelle il a tenté de faire voter une loi qui octroie l'immunité aux quatre hauts fonctionnaires de l'État italien, c'est-à-dire : le président de la République, les présidents des deux Chambres et le président du Conseil en suspendant leur comparution devant les tribunaux durant toute la durée de leur mandat. Cette loi dite loi N. 140 ou loi Renato Schifano votée par le Parlement, a cependant été rejetée, le 20 juin 2004, par la Cour Constitutionnelle qui veille à la conformité du droit par rapport à la Constitution italienne.

Cette loi avait été prise afin de mettre Berlusconi à l'abri d'une inculpation pour corruption suite à la vente du groupe alimentaire SME à l'industriel Carlo de Benedetti, il y a plus de vingt ans. Comme la décision de Cour Constitutionnelle le prive d'une potentielle

immunité dans l'affaire SME, il a aussitôt estimé qu'il s'agissait, une fois de plus, d'un complot judiciaire envers sa personne.

Quand le politicien parle de « libertés » lors de son meeting, il évoque sa marge de manœuvre pour ses affaires personnelles. Tout son propos n'est rien d'autre qu'un lapsus freudien à travers lequel il exprime sa peur de l'avenir. D'ailleurs, il s'est confié à Enzo Biagi²⁷¹ à propos de son laminage et de ses ennuis judiciaires qui l'ont fait entrer en politique.

Le citoyen Moretti n'est pas convaincu de l'issue de ces élections parce qu'il est bien conscient qu'il est nécessaire d'aller voter, mais reste à savoir pour qui ? Il se filme dans une séquence devant le miroir de sa salle de bain en train de boutonner sa chemise et d'ajuster sa cravate. Tout en se demandant pourquoi il a accepté de participer à un débat au théâtre d'un lycée avec des réalisateurs, des écrivains et des acteurs, les actions du passé non réalisées lui reviennent en mémoire, toutes les paroles prononcées, mais aussi toutes les lettres non expédiées comme si tous ces actes manqués avaient une incidence sur la situation politique du moment. Il joue d'ailleurs, ici, sur un double effet miroir du fait qu'il doit prononcer un discours, en parallèle de celui très convaincant et persuasif tenu auparavant par Berlusconi.

Moretti n'est pas convaincu de son propos. Il faut voter pour quelque chose, une alliance électorale, un programme, des individus, voter contre la droite... Le plan se termine sur son propre reflet dans le miroir. S'admirer dans un miroir revient à avoir une position narcissique. Par conséquent, ces préoccupations, ces incertitudes, ces manquements ne sont que le reflet de sa propre opinion et de son engagement personnel en tant qu'intellectuel parce qu'il montre avant tout son rapport à l'Italie à travers ce qu'il en dévoile grâce à l'outil-caméra. Il s'inscrit ainsi dans son temps, en devenant le témoin des faits qui s'y déroulent et qu'il choisit d'évoquer librement dans *Aprile*.

Son besoin de comprendre son temps incite Moretti-acteur à se rendre dans les Pouilles pour voir de ses propres yeux l'arrivée des Albanais, durant le printemps 1997.

3°) La question de l'immigration dans *Aprile*

Quitter son pays parce qu'une personne est soumise à un réel danger, pourrait être une définition de l'émigration. Cette personne finit par arriver dans un pays dit « d'accueil » qui n'assure pas toujours son rôle. Moretti qui sait recueillir les événements importants se déroulant dans son pays au moment opportun, dédie dans son documentaire une séquence à l'arrivée en masse sur les côtes italiennes des réfugiés albanais. Puisque la classe politique ne réagit pas, il

²⁷¹ Enzo Biagi (1920-2007) ancien journaliste de la RAI et écrivain.

décide de se rendre lui-même sur les lieux afin de voir de ses propres yeux les difficultés engendrées par cette vague d'immigrés.

Le cinéaste dévoile au spectateur, la profondeur de son art, à travers son point de vue cinématographique sur le sujet de l'émigration. Il confronte alors son propre témoignage sur une réalité bien définie telle que l'émigration sur laquelle le politique bloque, dérape et reste complètement inerte. Nous pouvons parler, ici, d'un véritable reportage tourné par le réalisateur sur la situation des Albanais. Bravant le froid et le vent sur la plage de Brindisi, le cinéaste et son équipe sont bien présents contrairement aux partis politiques italiens qui se tiennent à distance de la situation catastrophique et préoccupante, dans les Pouilles, à laquelle ils refusent de se confronter.

Même les médias sont absents alors même que le flux de migrants ne cesse, chaque jour, de s'accroître. La place qu'occupait le journalisme d'investigation, est soudainement reléguée par le cinéma qui reste, encore, le seul instrument à émettre une réflexion sur les événements dramatiques se déroulant, en Italie, contrairement à la télévision.

Quant à Moretti-acteur, il fait ce qu'il peut parce qu'il n'est pas journaliste et qu'il ne sait pas comment dire ce qu'il pense, d'ailleurs qu'est-ce qu'il pense après tout de la politique italienne et du marasme dans lequel son pays plonge ? Sa première réaction n'est-elle pas de fuir sous prétexte qu'il ne sait pas poser les bonnes questions aux Albanais parce qu'il s'y prend mal ? Pourtant, même s'il a honte d'être là, il constate son impuissance face à cette Italie devenue soudainement terre d'accueil. Il nous renvoie au passé des Italiens qui ont émigré aux quatre coins du monde.

Si en 1869, 134 865 Italiens migrent, à la veille de la Grande Guerre, ils seront 872 598 à quitter la péninsule qui ne peut, ni les nourrir, ni leur octroyer un travail. Après la guerre, la gauche se sert du thème de l'émigration pour dénoncer la société capitaliste italienne qui conduit la patrie à renoncer à ses fils, en les obligeant à quitter le pays, pour trouver du travail à l'étranger. Les fils qui n'avaient pas été tués à la guerre et les fils expatriés se déchirent à nouveau autour de la mémoire de leur terre natale. Encore une fois, celle-ci n'arrive pas à être collective.

Une partie de la culture italienne survit à l'étranger alors qu'une partie de cette mémoire est à jamais ensevelie avec les morts de la Première Guerre mondiale car ces fils qui sont tombés n'ont pas eu le temps de transmettre leur savoir à leur descendance s'ils en avaient une. Nous assistons donc à une double fracture de la société italienne qui est amputée de ses enfants tombés à la guerre et de ceux ayant renoncé à leur pays soit pour améliorer leurs conditions de vie et assurer une lignée plus prospère, soit pour fuir certains partis politiques parvenus au pouvoir. Cette fracture a fini par engendrer des séquelles au sein de leur descendance.

Les fils ont dû à nouveau quitter l'Italie, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, afin d'échapper à l'épuration. Les pays d'Amérique latine ont aidé de nombreux fascistes à s'intégrer sur leur territoire. Aujourd'hui, les enfants issus de cette émigration n'ont qu'un lien, purement sentimental, avec l'Italie dont la culture a été transmise à travers les fêtes, les chansons, la cuisine ou encore les airs d'opéra. Ils n'ont pas forcément appris leur langue maternelle parce qu'ils parlent plutôt le dialecte transmis par leurs ascendants. Ces fils ou petits-fils de réfugiés ne s'intéressent plus ou si peu aux pays de leur père.

Même si toute personne qui a un ancêtre italien peut obtenir un passeport de sa patrie d'origine (loi des années 1970) sachant que beaucoup de sympathisants fascistes ont migré en Amérique latine, principalement en Argentine, mais également en Australie, le risque pour la démocratie italienne vient, également, de la création d'un parti pour les expatriés. En effet, les Italiens à l'étranger bénéficient d'un parti qui les représente au Parlement (12 députés et 6 sénateurs).

Dans *Tous les soleils*²⁷², Philippe Claudel soulève le problème d'une nouvelle migration liée à la fuite du berlusconisme. C'est le cas du personnage italien, Luigi (Neri Marcorè), un anarchiste vivant aux crochets de son frère, Alessandro (Stefano Accorsi), professeur de musique baroque et traditionnelle, demeurant à Strasbourg avec sa fille adolescente, Irina (Lisa Cipriani).

Luigi est un contestataire déambulant, toute la journée, dans la demeure de son frère, en robe de chambre, cuisinant parfois des gnocchis pour sa famille. Il cherche surtout à obtenir le statut de réfugié politique car son pays n'existe plus depuis qu'à sa tête, désormais, se trouve un homme érotomane, lifté, maquillé détenant tous les pouvoirs : la télévision, la presse, l'économie. Pourtant la personne chargée de l'immigration lui signale qu'il ne peut pas prétendre à ce statut dans la mesure où il est Italien et que l'Italie est une démocratie. Par ses propos, cette représentante de l'État français résume le statut de l'Italie : une démocratie.

Pourtant de manière très humoristique, Claudel soulève toute la problématique de la péninsule. Il témoigne des conséquences du berlusconisme à travers le personnage de Luigi poussé à l'exil. Il évoque par ce biais, ces Italiens qui ont quitté leur pays parce qu'ils n'étaient pas en adéquation avec leur représentant étatique. D'ailleurs, Luigi déteste tellement le chef du gouvernement que le jeu de fléchettes qui se trouve dans l'appartement a pour cible, son effigie souriante. Il ne retournera pas en Italie tant que le « *Cavaliere* » y sera. Alors, quand la une du journal titre sa défaite, il sort dans la rue clamer sa joie du haut du toit d'une voiture sur lequel

²⁷² *Tous les soleils* de Philippe Claudel sorti le 30 mars 2011.

il est monté, croyant enfin être délivré de la tyrannie berlusconienne. Il se retrouve, derrière les barreaux, au poste de police.

Le phénomène s'est aggravé par la suite avec la fuite des cerveaux due d'une part, à l'augmentation du taux de chômage chez les jeunes actifs²⁷³ et d'autre part, à l'incapacité du gouvernement à y faire face. Certes, le chef du gouvernement italien de l'époque, Letta, présente ses excuses à cette jeunesse qui paie le poids de la dette. Mais, ce ne sont pas des excuses qu'elle attend. Elle souhaiterait plutôt des actions menées en sa faveur pour occuper un emploi stable, rémunéré correctement et non soumis à des compromis frustrants ou illégaux.

À nouveau, l'Italie abandonne ses enfants contraints à une émigration des talents tandis qu'elle doit résorber l'arrivée massive de nouveaux étrangers. Elle prend alors un nouveau tournant en devenant, à son tour, une terre d'asile recueillant les fils des autres pays.

Dans *Aprile*, Moretti part filmer les bateaux chargés de migrants afin de nourrir son documentaire sur l'Italie et afin de relater l'une de ses tragédies. En effet, durant l'été 1991, des milliers d'Albanais débarquent à Brindisi. Puis, entre le 1^{er} mars et le 14 avril 1997, arrivent en Italie par voie maritime 13 450 Albanais. Dès le 23 mars 1997, les gouvernements albanais et italien conviennent que la marine italienne puisse établir un blocus naval sur l'Adriatique afin d'intercepter en haute-mer tous les navires transportant des Albanais, fuyant leur pays dans le but de les y renvoyer. Après l'application de ce blocus, seulement 200 Albanais réussissent à atteindre les côtes italiennes.

Le spectateur retrouve Moretti-acteur sur une plage de Brindisi où il attend, avec son équipe de tournage, l'arrivée d'un prochain bateau parce qu'il veut voir de ses propres yeux ce qui survient là, dans ce Sud si décrié. « *Être là, être là*²⁷⁴ », tel est le mot d'ordre du moment parce qu'il est nécessaire de comprendre ce qui se déroule, sous nos yeux, surtout si le déferlement des réfugiés devient une tragédie.

De nombreux navires, emplis de migrants, sillonnent les côtes italiennes afin de parvenir sur une terre d'exil qui deviendra, pour eux, une terre d'asile, de renouveau et donc, d'espoir. Malheureusement, la traversée prend pour certain le visage de l'ultime voyage, celui de la mort. Ce drame envahit désormais le littoral italien. En effet, le 28 mars 1997, un bateau albanais coule après être entré en collision avec une frégate italienne, dans le canal d'Otrante²⁷⁵, faisant environ quatre-vingt-dix-neuf victimes. Cet accident a failli emporter avec lui le gouvernement

²⁷³ Le taux de chômage représente 31,6% des jeunes de moins de 25 ans en novembre 2018. (source : <https://www.toutleurope.eu/actualite/le-taux-de-chomage-en-europe.html>, consulté le 09/04/2019), voir plus précisément le communiqué de presse euroindicateurs du 9 janvier 2019 d'ec.europa.eu/eurostat.

²⁷⁴ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « Stare lì, stare lì. »

²⁷⁵ <http://assembly.coe.int/ASP/Doc/XrefViewHTML.asp?FileID=7769&Language=FR>, consulté le 29 décembre 2014.

italien. Il a soulevé une forme de racisme à l'encontre des Albanais du fait que les Italiens ont pensé qu'ils débarquaient sur leur sol pour y être entretenus à leurs frais et qu'ils allaient y répandre une nouvelle vague de délinquance, dans la mesure où la mafia gérait leur arrivée.

Quelques jours après ce drame, le réalisateur vient arpenter la plage déserte, livrée au vent. Un vent du renouveau qui chahute les esprits et qui apporte avec lui un nouveau phénomène que l'Italie se doit d'intégrer dans son économie. En voix off, le cinéaste expose la situation, au printemps 1997, à Brindisi, trois jours après la mort d'environ quatre-vingt-dix-neuf Albanais désirant poursuivre leur vie en Italie. Il raconte leur triste histoire et la raison de sa venue dans cette ville. Il pointe avec amertume le manque de moyens, l'incapacité à accueillir autant de migrants, la non-réactivité des politiques sur le terrain.

Moretti-acteur éprouve un désenchantement, vis-à-vis de la gauche, car aucun de ses dirigeants ne s'est rendu à Brindisi ce qui témoigne bien, d'une part, de leur inaptitude à gérer la situation en brillant par leur « absence politique » sur le terrain et d'autre part, de leur inhumanité. Il constate aussi que pas un seul représentant du gouvernement qui se dit de gauche, n'a présenté des excuses aux Albanais, après les avoir rejetés à la mer. Il note une fois de plus leur complète inertie.

Malgré ce drame, le personnage « morettien » est persuadé qu'un autre bateau albanais viendra. Après une longue attente, il réussit à filmer l'arrivée à quai d'un navire chargé de réfugiés comme pour signifier le manque d'efficacité, l'impuissance de l'Italie face au phénomène migratoire même si elle tente de mettre en place un blocus maritime.

La mélodie au piano du compositeur italien, Ludovico Einaudi, sur les images du bateau empli de réfugiés albanais, ponctue ce drame de l'exil, avec tous ces êtres en quête d'un avenir meilleur, d'un ailleurs qui signifie, pour eux, l'Italie, dans l'espoir de commencer une nouvelle vie. La caméra contourne le navire tandis qu'à quai, matelots, policiers et représentants de la Croix Rouge sont en place, pour accueillir le flot de réfugiés surgi de la mer.

À travers *Aprile*, Moretti alerte à sa façon ses concitoyens sur le problème migratoire en essayant d'en comprendre la raison en allant au-devant des réfugiés. Face aux clandestins albanais, il témoigne, en réalité, de sa propre difficulté à établir des rapports humains directs parce qu'il s'y prend maladroitement. En hors champ, il questionne quatre Albanais sur la situation politique de l'Italie qui ne préoccupe que le réalisateur, pas les réfugiés. La droite, la gauche quelle importance, pour eux, qui arrivent en Europe, libre, miséreux, mais certain d'y avoir un avenir meilleur que chez eux. La caméra effectue un champ-contrechamp à plusieurs reprises sur le réalisateur et son équipe, puis sur les Albanais.

Au plan suivant, le cinéaste est sur un terrain vague où le vent souffle et il s'en veut d'avoir posé de telles questions. C'est vrai qu'il n'est pas journaliste, juste réalisateur. En tant

que ressortissant italien, il est avant tout témoin de son époque. Il le dit. C'est important pour lui d'être là, auprès des Albanais pour essayer de comprendre ce qui se passe exactement. Même si le réalisateur montre au spectateur qu'il n'est pas : « capable » de réaliser un tel documentaire, il le réalise, néanmoins, à sa façon.

Alors, Moretti-acteur se souvient qu'à Rome, dans les années soixante, la FJC, les jeunes communistes romains passaient leur après-midi à regarder à la télévision le feuilleton, *Happy Days Folks*. Son assistant réagit à ses propos. Pour lui, il n'existe aucun lien entre la situation à Brindisi et cette série télévisée. Le cinéaste est pourtant convaincu du contraire parce que si, dans les années soixante, la télévision retransmettait ce feuilleton, elle renvoyait à toute une jeunesse, une image des États-Unis où il faisait bon vivre où tout était possible.

La télévision italienne paie à son tour la diffusion de ses émissions où la vie semble facile et simple d'accès. En tant que huitième puissance mondiale²⁷⁶, l'Italie est désormais convoitée. Elle est entrée dans le club étroit des pays qui font rêver et qui sont devenus désirables. Alors, oui, cela donne envie de venir voir ce qui s'y passe. Oui, la télévision tapageuse et racoleuse incite à l'exil. L'Italie a donc eu une influence sur l'Albanie par l'intermédiaire de ses chaînes de télévision qui ont renvoyé aux Albanais, une image du « rêve américain », en projetant l'effondrement du monde communiste.

C'est par attrait pour l'Occident mythique que les Albanais ont commencé à débarquer sans prévenir en 1990-1991, dans le port de Brindisi. Ces « boat people » ont suscité, en Italie, comme au sein de toute l'Europe, une vive émotion car personne ne soupçonnait une telle misère aux portes de l'Union européenne. Toutefois, ces arrivées massives de migrants ont ravivé le spectre séculaire des invasions venues de l'Est. L'Italie a été vite submergée par l'ampleur du phénomène. Elle s'est donc efforcée de rapatrier, chez eux, tant bien que mal, la grande majorité de ces réfugiés. Cependant, en 1995, la communauté albanaise fut estimée à plusieurs centaines de mille sur le territoire italien.

La détermination du cinéaste-reporter fait qu'il retourne auprès des réfugiés albanais. Il veut savoir ce qui les pousse à tout quitter. Cette fois-ci, le dialogue s'instaure parce qu'il oriente ses demandes sur la réalité de la vie et sur les projets à venir. En évoquant l'intime, il tisse des rapports humains qui contrastent avec l'accueil des Albanais dans le port de Brindisi.

De ce procédé émerge un semblant de communication. L'interview trouve enfin sa raison d'être auprès d'un réfugié albanais qui ne rentrera plus jamais dans son pays. À quarante ans, sa préoccupation est de gagner quelque chose, en Italie, même s'il ne doit percevoir que 400 ou 500 000 liras. Il sait déjà que ce montant n'est pas suffisant pour accéder à une nouvelle vie.

²⁷⁶ Chiffre issu de la fiche sur l'Italie éditée par la mission des relations internationales et de la coopération mise à jour en mai 2014.

Moretti qui est devenu père, lui demande quand naîtra son fils. Ce n'est pas tant le jour de la naissance qui semble préoccuper l'Albanais, mais plutôt son désir d'offrir à son enfant un meilleur avenir car c'est la volonté de tout père et c'est aussi son rôle de le protéger. L'interview se poursuit auprès d'une jeune albanaise qui ne sait pas ce qu'elle va faire par la suite, maintenant qu'elle a mis pied à terre en Italie.

À travers ces images, le réalisateur tente de rappeler la triste réalité de l'émigration à un peuple qui a beaucoup migré, dans divers pays, pour des raisons différentes : recherche de travail, besoin de construire quelque chose ailleurs ou bien pour fuir certain parti politique au pouvoir. Il y a plus d'Italiens à l'étranger qu'en Italie ce qui pose, aujourd'hui, un problème par rapport à la natalité. Si les pères quittent l'Italie, les enfants ne retournent pas forcément au pays de leurs racines, pour y faire leur vie.

Certes, le cinéaste a un regard d'impuissance devant cette tragédie humaine, mais quelque part, le fait de filmer cette scène d'un bateau empli de réfugiés, lui permet de laisser à la postérité des images sur la situation dramatique de l'émigration en Italie, tout en sachant que parmi ces personnes, certaines repartiront vers d'autres nations. Pourtant, ces images prennent l'allure d'un mini documentaire sur le dépassement des autorités italiennes face à un tel phénomène tout en se révélant être aujourd'hui, une page du début de l'histoire des migrants dans l'Italie contemporaine.

Si le réalisateur feint de se disperser, il ne s'éparpille pas. Au contraire, le documentaire qu'il déclare ne pas avoir monté, finalement, prend forme sous les yeux du spectateur. Il l'a bel et bien tourné et intégré, par petites touches, au sein d'*Aprile*. Il se déroule sous nos yeux de spectateur-observateur et il se poursuit, à travers la descente du Pô, pour aborder le parti de la Ligue du Nord. Le spectateur peut faire le lien entre deux horizons complètement opposés, deux façons de voir la vie, sous un autre angle. La foule qui les accueille, n'est pas non plus la même parce qu'elle n'évoque pas les mêmes envies, face à l'avenir de la péninsule.

4°) Les revendications de la Ligue du Nord

Septembre 1996, Umberto Bossi²⁷⁷, leader de la Ligue du Nord, fait sa déclaration d'indépendance de la Padanie, après avoir descendu le Pô et s'être rendu, pour l'occasion, à Venise.

²⁷⁷ Umberto Bossi (né le 19 septembre 1941 à Cassano Magnago), ancien communiste de 1975 à 1976, fonde avec Roberto Maroni et Giuseppe Leoni, la Ligue Lombarde, en 1984, en s'inspirant de l'Union Valdôtaine qui dirige le Val d'Aoste et de la Ligue Vénète créée en 1979 qui obtient, en 1983, un siège de député aux législatives. Le parti se présente comme une organisation de défense de l'identité régionale avec le désir de construire une « lombardité. » Bossi fédère les différents mouvements autonomistes du nord de l'Italie en créant la Ligue du Nord

Moretti consacre un chapitre complet de son documentaire dans *Aprile* à ce politicien dans l'intitulé : « *Nous, peuples de la Padanie...*²⁷⁸ » qui se décompose en trois séquences : l'annonce de l'événement à la télévision, la descente du Pô et la déclaration d'indépendance de la Padanie.

Pour comprendre pourquoi le cinéaste intègre cet événement dans son documentaire, il faut s'intéresser à sa prise de position en tant que réalisateur-acteur à travers la mise en scène de son « je » face à la performance de Bossi.

Comme Moretti pressent la nécessité d'enregistrer un tel événement, il décide d'aller avec une équipe de tournage réduite à la rencontre des représentants de la Ligue du Nord. Il en devient ainsi le témoin à travers son « je-conscience. » Pour parvenir à ses fins, il utilise deux scènes de bateau.

La première scène consacrée à la navigation se déroule sur le Pô. La bande son est constituée du bruit de l'embarcation, des voix du cinéaste et de son assistant qui tente de l'impliquer dans l'événement. Plutôt que d'aller à la rencontre de la flotte en remontant le cours du fleuve, Moretti-acteur préférerait se rendre dans un bar. Naviguant sur un fleuve, il ne peut guère quitter l'embarcation. Il met donc en scène son envie de fuir par tous les moyens cette réalité pour combler un vide qu'il espère satisfaire, en savourant un « cappuccino ». Ce breuvage du reste fait écho au gigantesque pot de Nutella dans *Ecce Bombo*.

Afin de créer une distance ironique, par rapport à la situation filmée, le cinéaste se sert du chant d'Yma Sumac²⁷⁹ pour dévoiler à son public, l'approche du bateau de Bossi, aux environs de Boretto. Les images des bateaux de la Padanie contrastent avec les plans du bateau des réfugiés albanais, entrant dans le bord de Brindisi. L'embarcation sur laquelle le réalisateur-acteur se tient debout, apparaît, elle aussi, bien légère face à celle de la Ligue, puissante et rapide.

La navigation symbolise l'exposition du héros aux dangers de la vie. L'image offerte par le cinéaste renverrait par conséquent à la dégradation de la situation politique de son pays. Il se met donc en scène pour montrer son incapacité d'homme, de citoyen et d'intellectuel face à cet épisode de la vie politique italienne. En tant qu'artiste, seule sa caméra lui permet de retranscrire cette réalité même si elle n'est pas à son goût.

(Lega Nord per l'indipendenza della Padania abrégée en Lega Nord ou LN), en 1991, devenue en 2018, la Ligue (Lega). Il est élu sénateur en 1987 et député en 1992, 1994, 1996 et 2001. Il se présente à l'élection présidentielle en 2006 face à Giorgio Napolitano lequel obtient le poste. Il est nommé plusieurs fois ministre suite aux alliances de son parti avec Berlusconi. Le 5 avril 2012, il démissionne de son poste de secrétaire fédéral de la Ligue du Nord. Il est condamné en 2017 à deux ans et trois mois de prison pour détournement de fonds ainsi que son fils Renzo condamné à un an et six mois suite à l'achat d'un diplôme en Albanie avec l'argent du parti.

²⁷⁸ Traduction proposée du bandeau extrait du film *Aprile* : « *Noi, popoli della Padania...* ».

²⁷⁹ Yma Sumac née Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo (1922-2008), chanteuse péruvienne, descendante du vingt-troisième et dernier empereur inca Atahualpa (1500-1533).

À travers sa silhouette, c'est l'image des Italiens ou tout du moins d'une partie des Italiens que Moretti-acteur représente, ici. Cette séquence fait également écho à la manifestation du 25 avril 1994, au tout début d'*Aprile*. Le cinéaste relie donc trois moments importants de l'histoire de son pays dont les répercussions se font encore ressentir, aujourd'hui.

L'élément « eau » est très présent dans les films « morettiens. » Dans *Palombella rossa*, l'eau contenue dans une piscine devient une métaphore de la scène politique dans laquelle Michele Apicella tente de refaire surface. Devenu « je », Moretti-acteur préfère dorénavant naviguer sur cet élément. Il n'est plus immergé dedans comme s'il parvenait enfin à émerger de cette scène politique. Il s'en détache parce qu'il s'emploie à réactiver la mémoire oubliée des pères. Sa navigation sert donc de métaphore à sa non implication en politique puisqu'il se contente, dorénavant, de filmer la situation présente pour en livrer un simple témoignage.

Le réalisateur poursuit son documentaire en passant du plan des deux bateaux de l'escorte de Bossi à son apparition à un meeting qu'il filme, à l'origine, en 35 mm avant de l'introduire dans *Aprile*. Le politicien y émet l'idée que la Padanie se doit de prendre son indépendance. Comme pour lui, le Pô devient une autoroute de la libération, il se réjouit déjà de son arrivée le lendemain à Venise. Son discours est applaudi par le public que le réalisateur montre, à l'écran, de dos.

Bossi est favorable à une scission entre l'Italie du Nord et celle du Sud qui coûte chère aux concitoyens nordistes. Les attaques répétées de son parti souhaitant la mise en place d'un système féodal avec des régions, Nord-Centre-Sud, aux compétences élargies dans le domaine économique, portent atteinte au bon fonctionnement du système politique. Du reste, La Ligue du Nord rompt l'alliance Berlusconi-Fini-Bossi lors du premier gouvernement Berlusconi qui finit par échouer.

Au sein d'une nouvelle séquence, Moretti se prépare à filmer l'allocution de Bossi à Venise. À l'occasion du colloque sur le fédéralisme organisé par le procureur de la République de Venise, l'homme politique appelle la cité vénitienne, « *la capitale de la Padanie* ». À la suite de la déclaration de la Padanie, succèdera, le 9 mars 1997, l'occupation du palais San Marco à Venise, par les indépendantistes vénitiens.

Le cinéaste filme la tribune et la foule présente tandis que le vent dans les drapeaux flottants souffle l'arrivée d'un renouveau politique. C'est un vrai meeting à l'américaine qui s'annonce.

Moretti-acteur laisse transparaître son opinion vis-à-vis de ce parti, en fuyant, à l'écran la manifestation, même si le réalisateur la filme. Il cadre son personnage assis quelque part dans la cité vénitienne loin de toute cette agitation. Tandis que la caméra se rapproche de lui, en voix

off, il avoue sa honte d'être là et il cherche comment filmer cette page de l'histoire italienne sans se faire voir.

L'utilisation de la voix off lui permet de ne pas être impliqué directement dans l'événement en cours. Il s'en détache à travers la voix. Non seulement, il le dit, mais il le fait. Le tournage de la déclaration d'indépendance de la Padanie par Bossi est donc effectué par son équipe parce qu'il préfère dispenser ses consignes d'une terrasse d'où il ne peut pas être vu.

Le meeting des militants de la Ligue du Nord, à Venise, devient l'occasion de prendre un cappuccino au bord du Grand Canal parce que les images filmées par son équipe sont trop pénibles à regarder physiquement ou moralement. Mais, une question survient : a-t-il honte d'avoir à filmer ce moment ou bien se cache-t-il derrière les images pour dénoncer les agissements politiques de la Ligue ?

La deuxième scène de bateau montre l'arrivée de la flotte de Bossi à Venise tandis que la foule vocifère son nom. Le cinéaste avoue ne pas aimer toutes les banderoles qu'il voit tandis qu'il les montre au spectateur « morettien ».

Bossi proclame solennellement que : « La Padanie est une république fédérale indépendante et souveraine²⁸⁰ » tandis que Moretti-acteur suit cet événement à distance. La caméra s'élève légèrement au-dessus de la tribune du politicien tandis qu'un nouveau plan montre le réalisateur assis dans une embarcation.

La voix de l'assistant de Moretti dans le talkie-walkie demande : « Et maintenant, qu'est-ce qu'on fait²⁸¹ ? » Il lui répond : « Et maintenant, osez²⁸² ? » L'assistant interloqué dit : « Comment²⁸³ ? » Il poursuit son idée : « Osez ! Otez la caméra du pied et osez avec style, après avec la caméra à main à travers les manifestants. Ça va ! Salut, on se voit après. Ça suffit, j'éteins²⁸⁴. »

Moretti-acteur se détache complètement de la situation en y coupant court parce qu'il désire avant tout voguer sous d'autres cieux. Néanmoins, même s'il paraît ne pas vouloir assister à la déclaration d'indépendance de la Padanie, il y est bien présent ne serait-ce qu'à travers les images qu'il donne à voir de cette situation au spectateur « morettien ».

La Ligue du Nord ne convient pas au cinéaste. C'est sans doute une des raisons qui le fait fuir dès qu'il peut. Il semble donc important de rappeler qu'après l'opération « Mains

²⁸⁰ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « La Padania è una repubblica federale indipendente e sovrana. »

²⁸¹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « E ora cosa facciamo ? »

²⁸² Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « E ora osate ! »

²⁸³ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « Come ? »

²⁸⁴ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « Osate! Levate la macchina a presa dal cavaletto e osiamo stilisticamente, con la macchina a mano oltre ai manifestanti. Va bene. Ciao ci vediamo dopo. Basta, chiudo. »

propres²⁸⁵ ». L'État affaibli, discrédité, par ricochet, se retrouve, complètement, démuni face au démantèlement de presque tous les partis politiques italiens.

Ce désarroi dans lequel l'Italie est plongée, permet à Umberto Bossi de consolider le sien. À travers l'intitulé « *Nous, peuples de la Padanie* », le cinéaste se réfère bien à l'histoire italienne.

Le phénomène des Ligues démontre qu'il existe une Italie différente dont les références ne sont pas l'aile gauche ou l'aile droite, mais ses origines territoriales. Depuis toujours, le Pô donne naissance à des divisions. Déjà, les Celtes au Nord et les Étrusques au Sud de ce fleuve se haïssaient.

En prônant le séparatisme, en produisant de nouveaux mythes qui relancent et propagent des identités celtiques avec des racines et une appartenance à la Sérénissime, Umberto Bossi revient sur l'unification de l'Italie, par les pères fondateurs (Cavour, Mansini, Garibaldi). Selon les propos de Bruno Teissier :

« Le nom du mouvement fait référence à la révolte des villes du Nord de l'Italie au XII^e siècle contre l'empereur germanique Frédéric Barberousse, dont elles dépendaient. Les premières à se mobiliser, Mantoue, Brescia, Bergame... sont aujourd'hui les principaux fiefs électoraux de la Ligue. Réunies à Pontida en 1167, elles se sont organisées en une Ligue lombarde dans le but d'obtenir plus de droits et plus d'autonomie, notamment en matière fiscale. En 1176, les troupes communales ont défait celle de Barberousse à Legnano. Cette victoire est célébrée chaque année par un défilé en costume médiéval, tel que les aiment les animateurs des ligues²⁸⁶. »

L'emblème de la Ligue lombarde est l'épée de son leader de l'époque, Alberto da Giussano²⁸⁷, dont une statue trône sur une place de Pontida. Aux législatives de 1987, ce parti obtient un siège de député pour Giuseppe Leoni²⁸⁸. En juin 1989, elle remporte deux sièges au Parlement européen. En 1990, elle obtient 19% des suffrages aux élections régionales. Ensuite, la Ligue du Nord qui regroupe la Ligue Lombarde, La Ligue Vénète, l'Union piémontaise et une petite Ligue alpine, est créée en 1991. Ce parti est bien enraciné dans les vallées montagnardes et autour de Venise.

Au congrès de Pontida, en juin 1991, est annoncée la future création d'une « République du Nord » comprenant le Piémont, la Lombardie, la Vénétie, la Ligurie, la Toscane et

²⁸⁵ Le terme « *Mani pulite* » ou « Mains propres » désigne des enquêtes judiciaires menées au début des années 1990. Elles ont révélé un vaste réseau de corruption et de financement illicite, les « *Tangentopoli* », des partis politiques italiens. Ce terme est composé de *tangente* signifiant « pot-de-vin » et de *poli* « ville ». Cette opération a provoqué la disparition de partis italiens tels que la Démocratie chrétienne, le Parti socialiste italien, le Parti socialiste démocrate italien et le Parti libéral italien.

²⁸⁶ Bruno TEISSIER, *Géopolitique de l'Italie*, Bruxelles, Editions Complexe, 1996, p. 80.

²⁸⁷ Da Giussano Alberto est une figure légendaire du XII^e siècle. Son nom apparaît dans les chroniques de Galvano Fiamma comme étant le nom du commandant de la « Compagnie de la mort » composée de jeunes et valeureux lombards ayant combattu à Legnano le 29 mai 1176 contre Frédéric Barberousse.

²⁸⁸ Giuseppe Leoni (né le 15 avril 1947 à Mornago) homme politique, journaliste, architecte, élu pour la première fois : député en 1987 et sénateur, en 1992.

l'Emilie-Romagne dont la capitale serait à Mantoue. Comme le pouvoir central est trop puissant et trop éloigné, la Ligue du Nord préconise l'isolement de l'Italie septentrionale et la création d'une « République du Nord » englobant le Nord de l'Italie jusqu'à l'Émilie Romagne.

La constitution de cette future République remet en cause les fondements mêmes de l'unité italienne, si durement acquise. Pour Bossi, le Nord de l'Italie est une terre bénie où ne vivent que de braves personnes, éloignées de « la voleuse », c'est-à-dire de Rome. En effet, la Lombardie, le Piémont et la Vénétie sont les régions les plus dynamiques et prospères de la péninsule formant ainsi, une sorte de nation dans la nation.

En dénonçant la corruption des élites, ce politicien prend la tête de la contestation des partis. Selon les dires d'Ilvo Diamanti dans *Le « territoire » est-il de droite ?* :

« La Ligue a conquis adhésion et représentativité dans l'exacte mesure où sa revendication territoriale permettait aux régions du Nord de « rééquilibrer » en leur faveur, face à l'État et aux autres régions, leurs intérêts, leur identité, leur rôle politique. Mais elle a rencontré une limite lorsque les identités régionales et « macro-régionales » sont apparues comme constituant un choix exclusif de l'identité nationale ; lorsque l'identité territoriale, de ressource pour la revendication, est devenue facteur de rupture de cette mosaïque que se révèle être l'identité italienne²⁸⁹. »

Plus l'Europe est forte plus le repli territorial en Italie est ressenti. La Ligue du Nord apparaît comme le parti efficace pour contrer la politique menée par Rome.

En parallèle, en 1991, la Ligue finance l'ouverture de fédérations régionales ainsi que l'ouverture de bureaux de la Ligue, en Sicile. Ainsi, en 1994, quatre-vingt bureaux forment la Ligue du Sud qui, à son tour, organise l'équivalent de la « Marche sur le Pô » à Melfi, le 14 septembre 1997, en déclarant l'Indépendance de la République fédérale du Sud.

De son côté, en Sicile, Teresa Canepa estime devoir rester fidèle au statut d'autonomie arraché à l'État italien par les pères, entre 1944 et 1948. Signalons que la Sicile fut reconnue comme la première région à posséder un statut particulier, après la Seconde Guerre mondiale. Du reste, ce statut a fait l'objet d'un décret, suite à la loi royale n° 455, du 15 mai 1946, avant d'être inscrit dans la loi constitutionnelle de 1948 qui confère une autonomie spéciale aux régions suivantes : le Frioul-Vénétie-Julienne, le Trentin-Haut-Adige, la Sardaigne, la Sicile, le Val d'Aoste.

Selon Salvatore dell'Ali, le chef du mouvement « Rinascita Siciliana », tous les maux des Siciliens sont dus à l'élite insulaire corrompue et à la solde de la cause romaine. Il considère, par ailleurs, le peuple sicilien, honorable et noble et il estime que les Siciliens quittant l'île sont les fils honorables. Mais, l'indépendance de la Sicile ne peut aboutir sans lutter contre la mafia.

²⁸⁹ Ilvo DIAMANTI, Alain IDECKHOFF, Marc LAZAR et Didier MUSIEDLAK, *L'Italie une nation en suspens*, Editions Complexe, Collection du CERI, 1995, p. 141.

Pour les léguistes²⁹⁰, la Sicile, dès 1860, a été soumise à la domination piémontaise. En conséquence, ces derniers accusent l'aristocratie et la mafia d'avoir pillé les trésors des Bourbons et de l'Église sans compter que le gouvernement de Cavour a vendu les terres qu'il avait confisquées aux Siciliens. C'est grâce à ce double pillage que le Nord de l'Italie a pu s'industrialiser, au détriment de la Sicile. Rome se sert de sa puissance économique et politique pour mieux coloniser l'île.

Après la Seconde Guerre mondiale, le statut d'autonomie spéciale n'a pas été appliqué dans son intégralité. Ce statut prévoit que le gouvernement local, issu de l'Assemblée générale, est en droit : d'exploiter les richesses du sous-sol et du sol sicilien, c'est-à-dire le minerai, le pétrole et les agrumes ; de posséder des industries insulaires ; de diffuser la connaissance du patrimoine culturel ; etc.

Entre la Sicile et la Padanie, il n'existe pas d'unité. La Sicile retourne le compliment au « Nord qui paie pour la Sicile » en estimant que les « Terroni renflouent les caisses financières du Nord. » Ainsi, les mouvements indépendantistes Nord-Sud se révèlent être un danger pour l'État unitaire italien déjà fragilisé par sa jeunesse, ses partis politiques corrompus, gangrenés par la mafia et ridiculisé par les agissements de Berlusconi.

Bossi devient le représentant des mécontents n'ayant plus confiance dans le système politique de l'Italie. Il critique le pouvoir central de Rome, le gaspillage de l'État, à travers sa mauvaise gestion et l'improductivité du Mezzogiorno. En outre, il s'insurge contre la fiscalité étatique. Il n'hésite pas à traiter Rome de « voleuse » parce qu'elle vit des richesses produites par les Italiens du Nord, pour les redistribuer à ceux du Sud, sans contrepartie.

Même si Bossi a épousé une sicilienne, Manuela Marrone, il accuse le Sud déficitaire de pillage, du fait que le Nord productif le finance par le biais d'aides. Par conséquent, il considère le Sud comme un parasite invétéré. Ces allégations ont été approuvées par les entrepreneurs du Nord d'autant plus que Milan, la vertueuse, souffre de la contamination mafieuse, à cause des travailleurs venus du Sud.

Ce politicien rejette toute forme d'immigration même celle entre le Sud et le Nord de la péninsule. Il a toujours revendiqué la lutte contre la corruption et le crime organisé. Son parti est celui des « Mains propres » face à « Rome la voleuse. » Il soigne son électorat en lui offrant le chant « *Va pensiero* » qui unit tous les Italiens, comme hymne de son parti.

Lors des élections municipales de 1991 et des législatives de 1992, la Ligue du Nord gagne du terrain en devenant le quatrième parti italien du fait que son leader prend la tête de la

²⁹⁰ Les léguistes sont les partisans de la Ligue du Nord.

contestation des partis, tout en dénonçant la corruption des élites. En 1993, elle remporte la mairie de Milan avec Marco Formentini²⁹¹.

Son but est de partager l'Italie en trois macro-régions : Nord, Centre et Sud selon l'idéologie de base du professeur Gianfranco Miglio. En février 1994, Umberto Bossi s'allie à *Forza Italia* qui obtient 106 sièges de députés et 60 sièges de sénateurs, en mars ce qui lui permet d'entrer, en mai 1994, dans le gouvernement Berlusconi. Mais, Gianfranco Miglio²⁹² le quitte parce qu'il désire fonder l'Union Fédérale, une ligue concurrente mettant, plus nettement, l'accent sur l'option fédérale.

En juin 1995, Umberto Bossi met sur pied un « Parlement du Nord » chargé de soumettre des propositions de lois au Parlement de Rome. En mars 1996, il relance le thème d'une « République du Nord » et son parti obtient 59 sièges de députés aux élections d'avril. Ensuite, il nomme un « gouvernement du Nord » siégeant à Venise avant de mettre en place un « comité de libération padanien » ou « chemises vertes », en mai.

L'idée de fédéralisme soulevée par Bossi a fait son temps car le sécessionnisme a fini par lasser l'électorat. Après s'être élevée, pendant plusieurs années, contre l'invasion des Méridionaux dans le Nord, les nouveaux arguments de la Ligue sont devenus le terrorisme et l'immigration. Pour ses représentants, la péninsule est menacée par des migrants fanatiques qui portent atteinte aux valeurs chrétiennes. Ces deux thèmes alimentent la peur des Italiens.

Finalement, ce politicien qui mettait en avant sa lutte contre la corruption dans ses discours a été, lui-même, éclaboussé, en 1993, par l'un de ses cadres. Son image de fervent défenseur de l'anti-corruption se retrouve réduite à néant parce qu'à son tour, il est rattrapé par la réalité. Ce scandale le mettra en marge de la scène politique et du parti qu'il a fondé.

Moretti fait référence à tout ceci quand il part sur le Pô. Cependant, il se rend compte que filmer l'événement n'est ni de tout repos, ni facile à concevoir d'où ce choix de mise en scène en documentaire fiction qu'il livre au spectateur.

Aprile illustre l'impossibilité du réalisateur à appréhender ce qui se passe dans son pays telle que l'ascension d'un entrepreneur au statut de président du Conseil, en quelques mois, suite à une alliance néo-fasciste (AN) et sécessionniste (la Ligue du Nord).

Que peut faire un cinéaste face à cela ? Moretti-réalisateur détient le pouvoir de dénoncer ce qui l'interpelle, dans la société italienne contemporaine, pouvoir que le téléspectateur ou le spectateur de cinéma n'a pas. Il effectue un documentaire qui se déroule sous nos yeux afin

²⁹¹ Marco Formentini (né le 14 avril 1930 à la Spezia en Ligurie) membre de la Ligue du Nord (1991-1999), maire de Milan (1993-1997), eurodéputé (1999-2004). Il sera membre des Démocrates avant de rejoindre La Margherita.

²⁹² Gianfranco Miglio (1918-2001) juriste, politologue, directeur de la Faculté de Sciences Politiques de l'Université Catholique de Milan pendant trente ans.

d'aborder les événements qui ébranlent la démocratie italienne. Ce documentaire réclamé par le journaliste français au cinéaste s'achève après une balade à Vespa pour rejoindre les studios de tournage où il renoue enfin avec son désir de réaliser une comédie musicale sur un pâtissier trotskiste. Il inclut donc son documentaire-fiction et sa comédie musicale au sein de son propre film, *Aprile*.

Moretti témoigne que seul le cinéma permet encore au spectateur d'échapper à la presse, au berlusconisme, aux politiciens de droite comme de gauche, à Bossi, mais aussi aux vicissitudes des hommes à travers entre autres, l'émigration. Il démontre ainsi que le cinéma reste l'unique moyen d'expression capable de se nourrir de la réalité pour engendrer des œuvres filmiques.

Son documentaire s'inscrit comme une mémoire à travers la Manifestation du 25 avril 1994 ou l'arrivée des migrants, au printemps 1997, au large de Brindisi. Dans cette ultime séquence, Moretti confronte le père qu'il est devenu au père albanais dépourvu de tout, mais gardant l'espoir d'offrir à ses enfants, un meilleur avenir dans ce nouveau pays. Si la politique de gauche est une préoccupation pour le cinéaste, les migrants albanais, eux, n'aspirent qu'à un meilleur avenir, au sein de la péninsule italienne devenue victime de son image télévisuelle. Cet avenir entre en discordance avec les revendications de la Ligue du Nord. Toujours dans le but de comprendre son temps, le cinéaste assiste à l'avancée politique de son pays en allant à la rencontre de Bossi sur le Pô. Il porte ainsi à l'écran le témoignage d'un événement important qui se déroule sous les yeux du spectateur « morettien ».

La restitution visuelle des événements insérés dans le documentaire s'inscrit en fin de compte au sein d'une mémoire collective tout en montrant l'ouverture d'esprit de son réalisateur. Dans ce cadre, Moretti effectue plus un travail journalistique que cinématographique. Il inscrit alors la mémoire du monde à travers son regard d'artiste. La mémoire individuelle du « je » à travers l'instrument cinéma fait entrer le récit cinématographique dans l'histoire du cinéma et par ricochet dans l'histoire de l'Italie. Il existe donc bien un lien entre la mémoire du réalisateur et la mémoire collective de son pays. Le voyage qu'il effectue à travers la péninsule devient la trace d'une mémoire à conserver.

En nous racontant à sa manière des faits survenus en Italie, le réalisateur écrit l'actualité du moment : l'élection de Berlusconi, la chute de son gouvernement, la campagne électorale de 1996, l'élection de la gauche, les émigrés ou encore la déclaration d'indépendance de la Padanie. En filmant la Manifestation du 25 avril 1994, à Milan, il effectue non seulement un retour sur le passé de l'Italie, mais aussi sur son avenir. Il démontre ainsi que raconter une histoire à travers la fiction, *Aprile*, revient à narrer l'histoire actuelle en train de se dérouler.

En relatant la réalité du moment, Moretti s'expose en tant qu'intellectuel. Le « je » qu'il utilise, montre en fait notre médiocrité face aux événements survenus. Ce « je » permet d'observer la vie sans réelle position. Le cinéaste constate non seulement les particularités de ses concitoyens, mais aussi celles des partis gouvernants son pays. Ce « je » s'inscrit finalement comme la conscience éclairée de son personnage-réalisateur.

Face au récit qu'il fait des événements survenus dans son pays, il regrette amèrement en tant que réalisateur que le cinéma italien ne s'en inspire pas davantage contrairement au cinéma anglais comme par exemple avec le réalisateur Ken Loach.²⁹³

Si Moretti décide d'évoquer son pays, c'est avant tout pour lui, pour s'informer, pour comprendre, pour voir à travers sa caméra en se rendant sur place afin d'assouvir sa propre curiosité et afin de pouvoir se souvenir en ayant la faculté de dire tout simplement : « là, j'y étais » et voilà ce que j'en ai retenu.

Son documentaire devient alors le moteur du film à réaliser puisque son réalisateur se demande sans cesse comment représenter le politique au cinéma par l'intermédiaire justement dudit documentaire qu'il se doit de concevoir. Il se sert donc de ses doutes à propos de son élaboration pour offrir au public, une manière originale de relater le politique au cinéma, à travers ses choix de réalisation. C'est une méthode particulière que de prendre le parti de cet échec originel pour construire une façon inédite de raconter le politique. Même s'il ne cesse de clamer qu'il n'arrive pas à réaliser un documentaire sur l'Italie en fait, il se sert d'un contre-pied. En effet, il filme tous les événements survenus entre le 28 mars 1994 et le mois d'août 1997, mais une seule séquence de sa comédie musicale sur le pâtissier trotskiste qui restera à l'état latent.

Le soi-disant échec de sa réalisation renvoie à l'idée d'une société sans but, en pleine perte. En effet, l'Italie souffre plus que jamais d'une pénurie intellectuelle, économique et d'une véritable reconnaissance auprès des autres puissances mondiales.

III] L'utilisation d'images télévisuelles à travers *Aprile* et *Il Caimano*

Le documentaire est un genre tombé en désuétude sous l'Italie berlusconienne à tel point que, seule RAI 3 en diffusait encore une douzaine par an, formatés et peu créatifs. Ceci explique sans doute pourquoi Moretti a choisi cette forme pour évoquer les faits survenant dans son pays.

²⁹³ Ken Loach (1936) réalisateur britannique de cinéma et télévision.

À travers les images télévisuelles adressées au monde, l'Italie finit par ternir sa réputation. Nous allons donc voir à présent comment Moretti exploite ces images au sein d'*Aprile* et du *Caimano* pour montrer au spectateur qu'une autre réalité peut en découler.

Le cinéaste utilise des images télévisuelles au sein de ces deux films pour enrichir son propos. Il introduit ainsi des faits réels qui viennent nourrir ses fictions. Aujourd'hui, les images dont il s'est servi pour ses créations filmiques, permettent de les regarder sous un autre angle. En effet, ces images se reflètent dans ces deux films comme à travers un miroir.

En tant que spectateur « morettien », je regarde une fiction de Moretti dans laquelle les personnages ou le personnage principal visionne des images à la télévision. Ces images choisies par le réalisateur défendent sa vision subjective de la réalité. Le regard du spectateur pénètre alors l'espace du regard « morettien » à travers l'utilisation que le cinéaste en fait dans sa propre œuvre filmique. Sa volonté de solliciter, d'une manière ou d'une autre, son propre spectateur renvoie à la Méduse²⁹⁴.

Dans ces circonstances, le spectateur « morettien » ne revit pas une observation du réel. Il est confronté à une expérience intellectualisée de ce réel, à travers une écriture artistique qui devient ainsi une retranscription subjective de la réalité à travers le regard du réalisateur.

Les images issues d'événements réels ont été déterminées à l'avance par le cinéaste pour les utiliser comme support de ses fictions. Ainsi, si elles servent à construire le documentaire inclus dans *Aprile* ou dans *Il Caimano*, elles permettent d'évoquer Berlusconi. Le récit filmique est donc non seulement dirigé, mais également, soumis à la vision qu'en a Moretti dans son désir de création artistique. Par conséquent, même s'il apporte un semblant de vérité sur des événements réels survenus en Italie, ils relatent en fait une vision d'une expérience artistique souhaitée par son créateur.

À travers l'utilisation des images télévisuelles au sein de sa propre création, Moretti soulève l'existence d'une télévision qui ne sert plus à faire voir « la réalité » au spectateur, mais, uniquement, une réalité dramatisée. Elle devient donc un outil médiatique racontant un point de vue servant uniquement à manipuler l'auditoire.

En utilisant son contrepoint et en se servant d'images télévisuelles, le cinéaste dévoile une autre réalité à travers l'arme cinématographique. En effet, dans le film de Laurent Marchi²⁹⁵, *Une Histoire italienne*, Moretti estime que le but du cinéma n'est pas d'influencer le public comme le fait Berlusconi avec ses télévisions, mais de montrer qu'en employant les

²⁹⁴ Ce point a été expliqué dans l'intitulé « Le mythe de Méduse » p. 21 de cette thèse.

²⁹⁵ Laurent MARCHI, *Une Histoire italienne*, supplément sur DVD2 du coffret 5DVD (*Caos Calmo, Le Caïman, Palombella rossa, La messe est finie et Bianca*), Bac-Films, Juin 2009, 24 mins.

mêmes modes d'expressions visuelles, une autre réalité peut surgir. Il en fait une brillante démonstration à travers cinq séquences dans *Aprile* et trois séquences dans *Il Caimano*.

A] L'insertion d'images télévisuelles dans *Aprile*

Aprile débute par l'attente des résultats des élections législatives des 27 et 28 mars 1994. Pour comprendre pourquoi l'Italie a oscillé entre la coalition de droite (1994) et celle de gauche (1996), il faut revenir à ce scrutin.

Les citoyens italiens chez qui l'opération « Mains propres » et les histoires de corruption ont engendré un ras-le-bol général, découvrent avec stupeur les résultats des législatives de 1994. Selon les propos de Pierre Musso : « L'Italie vit en ce moment une fracture de dimensions et de formes inédites qui ne concerne pas que les rapports entre les partis politiques. C'est une fracture qui désormais pénètre partout²⁹⁶. »

Ce scrutin est un échec cuisant pour la gauche italienne qui était en mesure d'espérer la victoire. C'est cette image de désillusion qu'offre Moretti au spectateur au début de sa fiction.

Cette soirée s'inscrit à la fois comme le commencement du film, *Aprile* et comme l'amorce du documentaire que devra réaliser le cinéaste suite aux recommandations du journaliste français (Quentin de Foucheour). Elle en devient la raison. Moretti inscrit donc d'emblée dans sa fiction des événements réels qu'il retranscrit à travers des images télévisuelles. Il continuera à en nourrir son documentaire tout au long de sa réalisation.

Le cinéaste utilise donc un enregistrement du journal télévisé qu'il a fait en 1994 sans savoir à l'époque qu'il serait le début de son futur film, *Aprile*. Emilio Fede²⁹⁷, présentateur vedette de TG4, directeur du journal télévisé de Rete 4, l'une des trois chaînes berlusconiennes de Mediaset, exécute en direct un ahurissant numéro de militantisme à la gloire de son patron. En effet, d'une part, il a été recruté pour son groupe par Berlusconi et d'autre part, il a soutenu sa campagne électorale à tel point qu'il a été rappelé à l'ordre par l'autorité de régulation. Sous prétexte que Berlusconi a remporté officiellement les élections, Fede salue avec enthousiasme sa victoire. Il apparaît à travers ces images que ce présentateur ne fait pas son métier en toute partialité.

Ensuite, le « nous avons gagné²⁹⁸ » donne le ton à la nouvelle figure de l'Italie incarnée par le triomphe de Berlusconi à ces élections. Cette allocution renvoie également aux supporters

²⁹⁶ Pierre MUSSO, *Berlusconi le nouveau Prince*, La Tour-d'Aigues, Editions de l'Aube, 2003, p. 5.

²⁹⁷ Emilio Fede (né le 24 juin 1931) journaliste, écrivain, présentateur de télévision italien. Il a été le rédacteur en chef du journal télévisé de Rai Uno.

²⁹⁸ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « Abbiamo vinto ».

des terrains de football de l'équipe Milan AC. Ce club appartient à Berlusconi. D'ailleurs, il s'est inspiré de leurs cris pour baptiser son parti, Forza Italia. Ces supporters sont non seulement ses spectateurs, mais également, ses électeurs. Par leur dévotion et leur enthousiasme, ils ont conduit leur buteur à marquer. Emilio Fede s'approprie donc en loyal supporter le triomphe de son patron. Désormais, la télévision l'emporte sur la réalité grâce au show réalité.

Comme l'image de Fede et le sourire éclatant de Berlusconi ont une mauvaise définition, le spectateur « morettien » comprend qu'il est face à un écran de télévision cadré par le cinéaste. Petit à petit, le cadre s'élargit sur un salon bourgeois. Le réalisateur se donne à voir dans sa propre intimité, dans son appartement, le soir du 28 mars 1994. Il fixe avec sa mère de leurs regards désolés un modeste poste de télévision²⁹⁹. Ils ont apparemment voté pour les autres d'après leur mine déconfite. Ils sont filmés comme (télé)spectateurs de cette mascarade grossie par le miroir de l'écran télévisuel.

En contrechamp, la famille Moretti forme de dos un triangle dont le sommet devient la télévision. Le fils regarde sa mère. En l'introduisant dans cette séquence, il implique leurs deux générations dans ce qui survient dans leur pays. En direct, ils assistent impuissants à la soudure entre le contrôle de l'information et du pouvoir. Horrifié par cette victoire, le cinéaste pour faire passer la pilule, fume, pour la première fois de sa vie, un joint tandis que sa mère devient le témoin passif de cette scène.

Dans cette séquence, le cinéaste construit un rapport entre la télévision rapportant un événement politique et sa vie privée. À l'écran, se succèdent les images de télévision confrontées à celles de Moretti et de sa mère. Ils figurent soit de dos, soit de face. Les plans sur l'écran télévisuel sont de plus en plus rapprochés jusqu'au moment où Berlusconi apparaît sur la chaîne TG4. Le choix triangulaire de la scène est significatif. La télévision, placée au sommet, représente la victoire politique tandis que Moretti et sa mère, en formant la base, figurent l'image du peuple, donc de l'électorat.

Quant à la gauche, depuis *Ecce Bombo*, le réalisateur a toujours réglé ses comptes avec elle. Ici, sa défaite est articulée sur la même logique que la victoire de la droite sauf que ses dirigeants n'ont pas réussi à sauver leur image. La réalité est funeste face à l'ère de la reproductivité télévisée, face à l'image soignée de Berlusconi, fabriquée de toute pièce pour l'occasion politique.

Le cadrage sur l'écran télévisé montre surtout l'absence des dirigeants de la gauche au siège du PDS, retransmises par la chaîne TG5. Ces images laissent pantois le fils et la mère. Moretti les regarde en faisant un geste d'abnégation avant de s'indigner devant une scène

²⁹⁹ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 7, p. 33.

politique vide et muette. En refusant de paraître à l'écran pour commenter sa défaite, la coalition de gauche démontre qu'elle aussi se sert de la logique berlusconienne en appliquant le théorème : ce que nous ne voyons pas à la télévision, n'existe pas !

Après avoir présenté la situation politique de son pays suite à l'élection de Berlusconi, pour les besoins de son film, Moretti offre au spectateur sa propre vision de cette anomalie. Il introduit alors une seconde émission télévisée.

Apparaît alors sur la chaîne TG4, Berlusconi. Le réalisateur fait ainsi entrer la réalité à travers l'émission télévisée au sein de sa fiction, *Aprile*, en cadrant l'écran de TG4. La caméra du cinéaste filme l'émission de la chaîne TG4. L'insertion de l'image télévisuelle du politicien heureux de sa victoire, souriant emplit l'écran cinématographique. Face à Moretti-acteur en contrechamp, Berlusconi est cadré à l'américaine, grâce à un jeu d'écrans interposés. Tandis que son personnage fume par dépit un joint, le spectateur « morettien » entend la voix de l'homme politique en hors champ.

Très sûr de lui, Berlusconi raconte l'histoire de son fils à qui il a été demandé, à la maternelle, le métier de son père. L'enfant a répondu qu'il réparait les télévisions. Suite à son élection, ce ne sont plus les télévisions qu'il va réparer, mais plutôt l'Italie³⁰⁰. Moretti ne cadre plus le politicien, mais la télévision devenue un instrument du politique en atteignant chaque futur électeur. Tout le phrasé du politicien est contenu dans ces propos. Cette séquence témoigne de sa force paternaliste. D'un côté, il parle à son fils pour lui expliquer la situation et de l'autre, il infantilise, à travers ce message, tous les Italiens d'où le regard dubitatif du cinéaste dont le geste de rébellion consistera à fumer de la Marijuana alors que la consommation de drogue est interdite sur le territoire italien. Cet acte qu'il commet pour la première fois de sa vie témoigne de son désespoir face à cette nouvelle donne politique.

Face à Moretti-acteur, Berlusconi affirme être l'homme de la situation, toujours prêt à intervenir, à innover, à mettre son savoir-faire en pratique. Forza Italia devient alors un appendice du politicien du fait que ce n'est plus du parti qu'émane son représentant. C'est sans doute la raison qui l'a conduit, avant les élections de 2001, à adresser à tous les électeurs potentiels, un album intitulé, *Una storia italiana*³⁰¹, centré entièrement sur son personnage. Au sein d'une démocratie, un électeur reçoit normalement des informations sur les différents candidats à élire. L'emploi d'une telle méthode lui permet-il encore d'avoir la connaissance nécessaire pour y parvenir ?

³⁰⁰ Moretti retransmet dans sa fiction la phrase : « Aggiustare l'Italia » employée par Berlusconi lors de son allocution télévisée.

³⁰¹ Titre français : *Une histoire italienne*.

Pour le cinéaste, Berlusconi est le contraire d'un homme d'État : « Ce type est un analphabète de la démocratie ; c'est une notion qu'il ne comprend même pas. Il fabrique des lois pour son usage personnel, pour sa consommation propre³⁰². »

La triste réalité affichée par le réalisateur à travers ces images se concrétise avec la formation du premier gouvernement Berlusconi qui a demandé pas moins de dix semaines de négociations houleuses. Ces « hommes nouveaux » ont d'emblée renoué avec les rites de répartitions des portefeuilles, faits de marchandage entre formations adverses destinées à gouverner ensemble.

À partir de mai 1994, le nouveau gouvernement ne connaît qu'une vie chaotique et éphémère. Berlusconi a du mal à gérer la situation qui ne s'apparente en rien à une gestion d'entreprise. À chaque nouvelle initiative de la majorité, il s'est toujours trouvé une faction de cette même majorité pour s'y opposer. Durant son premier mandat, l'inexpérience en politique du « *Cavaliere* » lui vaudra de la part d'Umberto Bossi des ultimatums. La défection de la Ligue du Nord, le 14 novembre 1994 fera tomber ce gouvernement en décembre de la même année. Ce dernier s'est également usé à travers l'exercice du pouvoir en se heurtant durant cette année au mouvement social sur le vaste problème des retraites. Dans la première séquence de l'intitulé « *un an et demi après* », la voix off du cinéaste se lie à la musique pour annoncer d'une part, la chute du gouvernement de Berlusconi dont il ne dévoile rien et d'autre part, l'arrivée de nouvelles élections.

Les images télévisuelles insérées dans *Aprile* viennent nourrir les propos de Moretti tout en s'inscrivant au sein du récit privé. Le cinéaste met en scène la droite et la gauche sans pour autant diriger la pensée du spectateur. Il se contente de montrer leur action.

Dans une autre séquence d'*Aprile*, Moretti dévoile comment, parfois, le spectateur attend une réaction de la part des politiques pour défendre leur droit de citoyen. Alors, il utilise dans la séquence intitulée « *Je suis prêt, je suis presque prêt* », un extrait du fameux talk-show « *Porta a Porta* » où sont invités Berlusconi, Bossi et D'Alema, juste avant les élections de 1996. Rien que le titre de cette émission contient, en elle-même, une définition spatiale et familiale. La télévision, telle une porte, pénètre l'intimité des familles. Elle devient ainsi un jeu de miroir entre la société italienne dont elle diffuse les images et celle qui la réceptionne à demeure, à travers le petit écran. Le cinéaste en a déjà fait la démonstration, lors de la toute première séquence d'*Aprile*, le soir du 28 mars 1994, avec les résultats des élections. Ce talk-show y fait donc écho.

³⁰² Thierry LECLERE (Propos recueillis par), *Nanni Moretti réveille l'Italie*, Signes du temps, Télérama n°2753, du 16 octobre 2002, p. 16.

Dans un premier temps, Moretti-acteur est filmé face à l'écran de télévision comme un spectateur aussi muet que D'Alema. Il assiste à sa déconfiture lorsque Berlusconi se permet d'évoquer la justice alors qu'il fait l'objet de nombreux procès et qu'il traite de communistes tous les juges enquêtant sur lui. D'Alema n'ayant pas réagi en amont, il se fait piéger sur la question de la Justice par son adversaire.

En réaction, le cinéaste se montre cachant ses yeux avec ses mains parce qu'il ne veut pas voir une telle ignominie. Il ne souhaite pas être le témoin d'un tel débat. Il met donc volontairement en scène cette séquence qui reflète, à travers sa personne, la réaction d'une partie de ses concitoyens. Son « je-conscience » à travers ce montage entre images télévisées et fiction sert à alerter les Italiens.

Dans un second temps, ce « je » que représente Moretti-acteur proteste. Le réalisateur effectue alors un plan sur Berlusconi, sur les deux autres invités pour revenir sur le personnage qu'il interprète sommant D'Alema de réagir. Il lui vocifère : « D'Alema, dit quelque chose de gauche, même quelque chose qui n'est pas de gauche, quelque chose de civisme, D'Alema dit une chose, dit quelque chose, réagit³⁰³ ! ... » Si Thierry Jousse remarque que : « La gauche ne trouve plus sa langue à elle pour s'exprimer³⁰⁴ », le cinéaste, lui, se contente de montrer l'inaction de la gauche qui ne s'oppose pas aux agissements et aux attaques en direct de Berlusconi. C'est sans nul doute ce silence qui l'horripile.

À la séquence suivante, alors qu'il conduit de nuit, il revient sur le débat politique télévisé. Il constate qu'« à force de rassurer, on va se prendre une battue le jour des élections³⁰⁵. » En effet, la gauche n'a pas un projet précis. L'Olivier³⁰⁶ n'a pas encore l'envergure d'un grand parti politique permettant une véritable alternance démocratique.

Le silence de D'Alema est à rapprocher finalement de celui du théologien de *Palombella rossa* pour qui « Chaque silence est un but³⁰⁷. » Ce dont nous ne pouvons pas parler, il vaut mieux le taire. Cela signifierait que le silence de D'Alema, immergé dans la véritable arène politique, ne serait qu'une tactique pour remporter les élections.

Le cri de Moretti-acteur, en contrechamp de l'image neutre de D'Alema en train de gagner grâce à son habileté à se rendre justement télévisuel tout en atténuant ses propres particularités au point de devenir semblables aux autres, est à mettre en parallèle avec la série de gifles données à la journaliste dans *Palombella rossa*. Les images, au même titre que les mots,

³⁰³ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « D'Alema di una cosa di sinistra, di una cosa anche non di sinistra, di civiltà, D'Alema di una cosa, di qualcosa, reagisci !... ».

³⁰⁴ Thierry JOUSSE, *Docteur Nanni et Mister Moretti*, Les Cahiers du cinéma n°524, mai 1998, p.70.

³⁰⁵ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « A forza di rassicurare, ci arriva una bastonada il giorno delle elezioni. »

³⁰⁶ L'Olivier ou l'Ulivo, créé en 1995 est l'alliance entre le PDS et le PPI qui renforce ainsi le Centre.

³⁰⁷ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « Ogni silenzio è un goal. »

deviennent vulgaires, intolérables et mensongères au regard, par leur vide même, aussi bien que par la représentation pleine et insoutenable qu'elles renvoient. En réaction, Moretti-acteur finit par détourner son regard face à l'innommable.

Toutefois, ses conclusions se révéleront hâtives parce que la gauche italienne a su tirer profit de la défaite du gouvernement berlusconien en lui opposant une figure symbolique de l'État moderne à travers Romano Prodi, ancien manager d'une entreprise du secteur public. Cet homme symbolise Bologne l'intellectuelle, en contradiction avec Milan, la financière représentée par Berlusconi. Contre la surexposition médiatique de Berlusconi, Prodi a fait une campagne électorale de sous-exposition médiatique, réhabilitant les formes traditionnelles de la politique comme les contacts humains de terrain dont il a tiré profit.

La coalition de l'Olivier représente le mieux le centre-gauche italien à cette période. Même si la gauche a mis deux ans à réfléchir sur la nature de ses alliances pour gagner les élections de 1996, elle a réussi à édifier un parti crédible. La preuve en est dans l'intitulé : « *C'est un réveil...* » où Moretti se filme regardant la chaîne TG1, le soir du 21 avril 1996. Un gros plan sur son visage qu'il cache est effectué ensuite. Puis, il ramène ses mains dans ses cheveux, étonné. La gauche a remporté la victoire. Pour la première fois depuis la Seconde Guerre mondiale, elle accède au pouvoir.

Le réalisateur filme ensuite son personnage sur son scooter se faisant doubler par des véhicules laissant dépasser des drapeaux rouges. La bande son est emplie de bruit de klaxons. Mais, si ces personnes célèbrent la victoire de la gauche, Moretti célèbre surtout celle d'un homme devenu père.

À travers ces images, le cinéaste qui reprend à son avantage la victoire, enregistre surtout la réaction des Italiens appréciant l'Olivier plutôt en tant que mouvement plutôt qu'en tant que parti. Cette victoire apporte avec elle une seconde alternance, depuis l'opération « Mains propres ».

Parallèlement, le réalisateur a intitulé son film, *Aprile* parce que ce mois correspond au printemps et donc au renouveau. Il fait aussi allusion à l'espoir d'une métamorphose qui s'apparente, finalement, à la victoire de la gauche aux élections de 1996. Cette victoire rejoint le soleil de carton rouge dans *Palombella rossa*. L'espoir qu'il représentait, devient, à présent, la réalité.

Romano Prodi devient président du Conseil. En une journée, il forme son gouvernement, preuve que des tractations avaient eu lieu en amont des élections. Ce gouvernement comprend neuf ministres du PDS et des centristes. Mais, il n'a pas une majorité à la Chambre des députés ce qui le contraint à rechercher des alliances tantôt vers la Ligue du Nord, tantôt vers les communistes du PRC.

Néanmoins, ce gouvernement fut le premier cabinet ministériel à avoir dépassé deux ans d'existence ce qui est plutôt rare en Italie. Cette stabilité gouvernementale s'est ressentie sur la population. La force de l'Olivier a résidé davantage dans le foisonnement des échanges entre des partis de culture différente, illustration du progrès dont le pays avait besoin à cette période.

En tant que président du Conseil, Prodi a montré que l'Olivier vivait « pour la » politique et non pas « pour de » la politique. Pietro Scoppola a dit : « La coalition de centre-gauche de l'Olivier est comme suspendue à ses propres rêves, à mi-chemin entre les formes des partis du passé et une forme de « "parti du futur"³⁰⁸. »

La chute du gouvernement Prodi, suite à une motion de censure déposée le 9 octobre 1998, marque un tournant durant la législature où le centre-gauche fut au pouvoir. Le gouvernement D'Alema et le second gouvernement Amato qui lui succède en mai 2000, n'ont pas connu la même légitimité aux yeux d'une bonne partie de l'opinion publique qui les jugeait comme le résultat de combinaisons parlementaires rappelant trop les pratiques de la Première République.

Dès 1994, le processus de bipolarisation de la vie politique est entamé. L'Italie qui n'avait connu que la Démocratie Chrétienne au pouvoir jusqu'à l'opération « Mains propres », s'habitue désormais à un bipartisme de coalitions avec une alternance au pouvoir à l'image des autres démocraties d'Europe occidentale.

Moretti reviendra sur l'emploi de la télévision et sur son impact sur le simple citoyen devenu avant tout un électeur potentiel, à travers *Il Caimano*. Pour l'heure, nous allons voir comment il s'en sert pour informer ses concitoyens sur la difficulté à maintenir l'Unité nationale à travers la séquence intitulée, « *Nous, peuples de la Padanie...* ». Il débute cette séquence en se filmant chez lui en train de rapprocher le poste de télévision de Pietro assis sur un canapé. En voix off, il explique que, dans quelques jours, la déclaration d'indépendance de la Padanie aura lieu à Venise dans un grand final, après trois jours de navigation sur le Pô.

En plaçant son fils dans cette séquence, le cinéaste implique sa génération et la sienne à cet événement qu'il pressent comme important pour l'avenir de l'Italie du fait qu'il remet en cause son unité. En effet, la Ligue prône le séparatisme. Alors, il décide d'y aller.

Quand le réalisateur se rend sur place, il le fait par curiosité pour pouvoir dire : « j'ai vu de mes propres yeux la déclaration d'indépendance de la Padanie. Je n'ai pas découvert ce moment historique à travers le filtre de la télévision ou de la presse ». En assistant en direct à cet épisode de l'histoire italienne, il l'a immortalisé dans sa fiction, *Aprile*.

³⁰⁸ Paolo RAFFONE, *L'Italie en marche chronique et témoignages*, Bruxelles, Le Monde Poche, 1998, p. 174.

Moretti reprend l'insertion d'images télévisuelles dans *Il Caimano*, pour simplement montrer une fois encore l'étrangeté de la droite à travers la figure de son représentant, Berlusconi.

B] L'insertion d'images télévisuelles dans *Il Caimano*

Dans *Il Caimano*, Moretti intègre des images télévisuelles pour montrer comment l'équipe de Teresa se concentre sur sa création filmique en se documentant sur Berlusconi. Il fait donc passer son choix de réalisateur à travers le personnage de Teresa qui devient ainsi bel et bien son alter ego. Ce procédé lui permet de présenter le véritable visage de Berlusconi.

Dans une première séquence, il dévoile la conduite de Berlusconi lors de l'ouverture de la présidence italienne³⁰⁹ au Parlement européen³¹⁰. Ce politicien a proposé au député socialiste allemand, Martin Schulz³¹¹, de jouer le rôle de « *Kapo* » dans un film sur les camps de concentration. Si pour Berlusconi, il s'agissait d'une réflexion ironique, pour les Allemands, le nazisme n'est pas un sujet de plaisanterie. Le gouvernement allemand ainsi que divers groupes parlementaires européens ont demandé des excuses de la part du nouveau président du Conseil européen. Si « *Sua Emittenza* »³¹² estime que toute personne qui s'attaque à lui, attaque forcément son statut et à travers lui, l'Italie, de son côté, Martin Schulz affirme que cette blague visait l'ensemble des eurodéputés. Cet incident a donc divisé les représentants de l'Union européenne.

Cette soi-disant plaisanterie confirme que le président du Conseil européen est un homme pour le moins inquiétant, voire dangereux pour sa nation en entachant sa propre image ce que révèle Moretti en diffusant ces images au sein de son long-métrage. Il dévoile ainsi à l'ensemble de la communauté européenne l'inculture de Berlusconi et surtout sa méconnaissance du Parti social-démocrate d'Allemagne³¹³. Il se montre donc au monde entier comme n'ayant pas été préparé à sa nouvelle charge.

Le cinéaste se sert de la réaction de deux femmes, Teresa et Marisa (Luisa De Santis) pour montrer l'impact de cet incident. À travers Teresa qui n'a pas la même conception de

³⁰⁹ Le 1^{er} Juillet 2003, Berlusconi est devenu président du Conseil européen pour une durée de six mois conformément au droit européen.

³¹⁰ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 12, p. 34.

³¹¹ Martin Schulz (1955-), député européen de 1994 à 2017. Il est élu en 2012 et en 2014 président du Parlement européen. Il quitte ce poste en 2017 et il démissionne de la présidence fédérale du SPD en février 2018.

³¹² « *Sua Emittenza* » surnom donné à Berlusconi.

³¹³ Le Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD) est le plus vieux parti politique allemand, fondé en 1875 sous le nom de SAP, renommé SPD en 1890. Sous Hitler, ce parti est interdit et ses membres sont persécutés et envoyés dans les camps de concentration dès 1933. En 1972, ce parti retrouve son lustre avec la nomination de Willy Brandt à la chancellerie, puis de Helmut Schmidt jusqu'en 1982. Ensuite, le parti passe dans l'opposition.

l'ironie que Berlusconi, il évoque la jeunesse italienne. À travers Marisa, il représente l'électorat de cet homme politique. Il dévoile alors sa désillusion suite à cette attaque de Berlusconi contre Schulz. Elle semble se rendre compte qu'elle a été dupée tout comme Bonomo. Sa réaction renvoie à celle de nombreux italiens ou tout du moins à ceux qui comprennent enfin qui est cet homme. Néanmoins, Moretti montre que des personnes comme Teresa sont pleinement conscientes du problème Berlusconi et des conséquences de ses actes sur la gouvernance du pays. Ainsi, la figure de l'Italie à l'étranger n'est plus à ce niveau une question de conflit d'intérêts, mais de représentation et de valeurs démocratiques.

Le réalisateur va encore plus loin lorsqu'il introduit une deuxième séquence qui provoque à nouveau une incartade au sein du Parlement européen. Marisa devant le poste de télévision détourne la tête vers Bonomo impassible. Le cinéaste dévoile cette fois ce qui les émeut en cadrant les images diffusées sur le petit écran. Berlusconi reproche aux membres du Parlement européen de n'avoir jamais allumé un poste de télévision italienne et de vouloir lui ôter la parole alors qu'il est le président du Conseil européen. Il leur conseille de venir en Italie en tant que touriste. À la fin de son allocution, il les compare à des touristes de la démocratie pendant que Moretti cadre l'hémicycle muet, anéanti.

En faisant irruption dans l'espace télévisuel, Berlusconi en a modifié l'esprit. En effet, il est l'unique président du Conseil européen à posséder six chaînes de télévision dont trois nationales. Personne en Italie ni en Europe ne soulève la problématique du conflit d'intérêts alors que ce politicien s'est servi de ses télévisions pour créer une force politique. Thierry Jousse définit ce procédé de « télécratie³¹⁴ ».

Berlusconi tentera d'imposer son modèle télévisuel au reste de l'Union européenne en achetant des télévisions en Allemagne, en Espagne. Il essaiera aussi de conquérir le marché télévisuel russe.

À partir des images qu'elle diffuse, la télévision est avant tout un espace de rencontre et de partage du fait qu'elle crée des liens entre les individus comme le montre Moretti, dans *Caro diario*, quand Gerardo souhaite connaître à l'avance la suite des épisodes du feuilleton intitulé *Amour, Gloire et beauté*. En restituant des images télévisées pour nourrir son propre propos à travers sa fiction, *Il Caimano*, il apporte un autre regard sur les agissements de cet homme politique et sur l'impact de la télévision sur le téléspectateur. Il retourne ainsi contre Berlusconi les effets de la télévision en démystifiant sa puissance médiatique à travers le jeu de l'écran télévisuel-cinématographique.

³¹⁴ Thierry JOUSSE, *Moretti ou Berlusconi, op. cit.*, p. 62-63.

Berlusconi commet d'autres impairs auprès de l'institution européenne dont le réalisateur ne dévoile qu'une infime partie dans son film. Lors d'une photo officielle rassemblant les ministres des Affaires étrangères au sein de l'Union européenne, il fait les cornes à Joseph Piqué, représentant de l'Espagne. Il dénigre la cuisine finlandaise pour que l'organisation alimentaire de l'Union européenne n'est pas son siège en Finlande. Il ôte sa chaussure devant l'ensemble de la presse afin de prouver qu'il ne porte pas de talons, lors d'un sommet européen. Il considère le Premier ministre danois, Rasmussen comme étant le plus beau des chefs de gouvernement européen. D'ailleurs, il en avisera sa femme qui le trompe avec quelqu'un de beaucoup moins beau. Il crée un autre incident en faisant les cornes au chef de la diplomatie portugaise lors d'un Conseil européen des ministres.

Les dérapages gestuels ou verbaux de Berlusconi agacent à tel point que, le 26 mars 2004, au Conseil européen de Bruxelles, alors qu'il est assis, une main lui attribue trois petites tapes sur sa tête inclinée. Cette main appartient au luxembourgeois, Claude Juncker.

En mai 2014, suite à la déclaration de Martin Schulz, candidat à la présidence de la Commission européenne, « *Sua Emittenza* » déclare que : « pour les Allemands, les camps de concentration n'ont jamais existé. Ceux de Katyn (camp soviétique où furent massacrés des milliers de Polonais, ndlr) oui, mais les (camps) allemands non³¹⁵. » Il commet ainsi un nouvel impair vis-à-vis du peuple allemand. Comme ses intérêts personnels priment sur toute action politique, il considère l'Union européenne comme un frein à son hégémonie. Il porte aussi atteinte à son image et par voie de conséquence, à sa crédibilité en s'autocensurant auprès de cette institution.

À travers ses frasques, le politicien cherche avant tout à masquer l'avancée de ses pions sur la scène internationale. Il met sournoisement en place un système politique où la personnalisation du pouvoir est, de plus en plus, absolue et où les contre-pouvoirs sont affaiblis, voire rendus inexistantes.

En janvier 2002, lors de son arrivée à la tête du ministère des Affaires étrangères, il annonce la couleur. Le rôle des diplomates consiste à vendre en assurant l'exportation des entreprises italiennes vers le pays où ils exercent. En conséquence, la diplomatie berlusconienne est avant tout faite pour les besoins des entreprises. Les diplomates deviennent donc des représentants de commerce qui ont pour mission d'accroître le taux des exportations des produits italiens, vers l'international.

L'intérim de Berlusconi aux Affaires étrangères fut un enjeu stratégique pour exporter son modèle de régime. Cette stratégie a fonctionné puisque Nicolas Sarkozy s'en est largement inspiré pour conduire la politique de la France durant son mandat présidentiel (2007-2012).

³¹⁵ Journal l'Express du 26 avril 2014 ou http://www.lexpress.fr/actualite/monde/berlusconi-affirme-que-pour-les-allemands-les-camps-de-concentration-n-ont-jamais-existe_1511757.html, consulté le 7 janvier 2015.

Berlusconi est devenu l'ami des grands de ce monde de Bush à Poutine, en passant par Blair. Malheureusement, ses dérapages ne sont pas limités à l'Europe, ils prennent des proportions beaucoup plus graves auprès des représentants étatiques du reste du monde. Sabina Guzzanti³¹⁶, dans *Draquila : l'Italia che trema*³¹⁷ (2010), le montre téléphonant tandis que Merkel l'attend. L'assistance en rit tellement la scène est grotesque.

Dans une troisième séquence, Moretti filme l'écran de télévision identifiable à sa mauvaise définition de l'image, montrant Berlusconi aux prises avec la justice au Tribunal de Milan³¹⁸. L'homme politique déclare ouvertement avoir acheté personnellement et avec attention des cadeaux aux épouses des plus hauts dirigeants, lors de réception les soirs de réveillons dans sa demeure. Il se vante de s'être soucié à ce qu'au fil du temps, elles soient en possession d'une parure complète de bijoux. En révélant ces informations, il fait les gestes, au fur et à mesure qu'il cite les boucles d'oreilles, les colliers, etc. pour appuyer son propos. À travers Teresa, Moretti révèle les agissements de cet homme politique. Il dénonce non seulement le conflit d'intérêts, déjà soulevé par le journaliste français dans *Caro diario*, mais également, l'homme qui paralyse l'Italie avec ses problèmes personnels.

Le choix de Moretti de mêler des images documentaires à son propre récit filmique, témoigne de la complexité à laquelle son pays fait face. Comment distinguer le vrai du faux ? Comment savoir où se cache la réalité et jusqu'où le mensonge tenaille les entrailles de la scène politique ? Seule, Teresa qui symbolise la jeunesse italienne et donc la génération montante, rend compte à travers son scénario, *Il Caimano*³¹⁹, de la réalité de cette situation qu'elle dénonce ouvertement allant jusqu'à condamner le politicien.

Ainsi, le film de Teresa inclus dans celui de Moretti montre à travers les images télévisuelles la réalité italienne. D'ailleurs, Sturovsky (Jerzy Stuhr) qualifie ce pays d'« Italie d'opérette³²⁰ ».

³¹⁶ Sabina Guzzanti (1963), actrice, enquêtrice, réalisatrice italienne, fille du journaliste, animateur de télévision, homme politique (Parti libéral italien) Paolo Guzzanti (1940) et ancien sénateur berlusconien devenu centriste après les scandales sexuels ayant éclaboussé Berlusconi.

³¹⁷ *Draquila : l'Italia che trema* (*Draquila : l'Italie qui tremble*) documentaire de 90 mins de Sabina Guzzanti suite au séisme qui a sévi à L'Aquila, le 6 avril 2009.

³¹⁸ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 13, p. 35.

³¹⁹ Surnom attribué à Berlusconi dans *La Repubblica* par le journaliste Franco Cordero. Une étude détaillée de ce surnom sera faite dans la partie consacrée au tournage du film dans le film.

³²⁰ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Il Caimano* : « Italietta berlusconiana ».

SYNTHESE DE LA PARTIE II

Longtemps Moretti a accordé une place privilégiée à son père au sein de ses fictions. Après son décès survenu en 1991, il a introduit davantage ses proches dans sa création filmique. C'est surtout par sincérité vis-à-vis du spectateur qu'il a utilisé : Silvia, Nuria, Agata et Pietro dans *Aprile* pour jouer leur propre rôle à la scène. En évoquant son histoire personnelle à travers le « je », il lui a été inconcevable d'utiliser des acteurs professionnels pour évoquer sa vie privée. Ainsi, il reste au plus près de la réalité.

Certes, ce cinéaste apprécie de travailler avec des non-professionnels. Cette attitude rejoint la pensée des réalisateurs du néoréalisme qui tentaient de filmer au plus près la réalité du moment.

Comme Moretti se complaît à faire figurer dans ses films des acteurs professionnels ou non, il fait également appel à ses amis ou à des personnalités du cinéma pour le rassurer lors du tournage. Il utilise parfois le même acteur ou la même actrice dans plusieurs de ses fictions. Il lui arrive même de leur faire interpréter tout comme lui, leur propre rôle à l'écran. Il brouille ainsi les codes de la représentation puisque l'acteur devient le reflet de lui-même à l'écran à travers un « autoportrait déguisé ».

De plus, sa connaissance du métier d'acteur lui permet de penser à un interprète lors même de la création d'une de ses œuvres. Ainsi, en choisissant, Margherita Buy pour *Mia madre*, il a nourri davantage le scénario de ce film.

Parfois, l'utilisation de différentes personnalités du cinéma comme dans *Il Caimano*, renforce l'engagement du film en l'inscrivant dans la réalité du moment.

Moretti sait également représenter le réel à travers l'utilisation qu'il fait au sein de son œuvre de différents supports comme les titres de presse, les événements survenant dans son pays ou les images télévisuelles. Il juxtapose par exemple le récit par la presse de l'assassinat de Pasolini à son propre récit à travers les images qu'il livre au spectateur à l'écran. Tel Pasolini, Moretti souhaite apporter son point de vue, son regard, son témoignage sur les événements survenant dans son pays touchant sa sensibilité artistique.

Pour y parvenir, ce réalisateur insère dans *Aprile*, un documentaire qui témoigne des événements bouleversant l'Italie entre le 28 mars 1994 et le mois d'août 1997. Il brosse un portrait du nouveau visage que prend son pays à travers : la manifestation du 25 avril 1994, la campagne électorale de 1996, la question de l'émigration et les revendications de la Ligue du Nord. Il dévoile comment ces faits remettent en cause l'unité italienne et plongent son pays dans la peur de l'autre ravivant à l'occasion des idées populistes, sans pour autant livrer au

spectateur son point de vue personnel puisqu'il ne fait que montrer une réalité en toute subjectivité.

Ce réalisateur se nourrit de la réalité de son temps pour construire ses œuvres cinématographiques. Il dresse un état des lieux de son pays à travers la fragmentation de son tissu social, ses enjeux économiques et politiques qui fragilisent la place de l'individu au sein du collectif et ses déviances médiatiques devenues un nouvel enjeu du politique. À travers son art, il devient le témoin de son époque en enregistrant certains événements qui agitent la société italienne et qui, aujourd'hui, retracent un pan de l'histoire italienne.

Moretti utilise dans *Aprile* et dans *Il Caimano* le support des images télévisuelles pour nourrir son propos. Ainsi, dans *Il Caimano*, il finit par démontrer, à travers le scénario de la jeune réalisatrice, l'impact de la politique berlusconienne sur son pays trente ans plus tard. Pour y parvenir, il se sert des images télévisuelles pour contrer le pouvoir médiatique instauré par Berlusconi qualifiée de « télécratie » par Thierry Jousse. Selon le point de vue scientifique, nous percevons une réalité en fonction de nos conditions de perception. Cette réalité est donc différente selon chaque individu même si elle s'inscrit dans une réalité collective. Le problème, aujourd'hui, consiste à savoir où se situe le réel, suite aux manipulations médiatiques.

Aussi, à travers son cinéma et grâce à l'utilisation de sa caméra, Moretti tente de combattre le détournement de la vérité par les médias. Comme ceux-ci ont faussé notre réalité au monde, ce réalisateur se pose en témoin des faits lorsqu'il plante sa caméra dans le sable à Brindisi, sur les toits de Milan ou au milieu de meetings lors de la campagne électorale de 1996. Ces images sont devenues au fil du temps une référence historique du fait que ce cinéaste a su retourner entre autres l'arme télévisuelle contre elle-même à travers le filtre de sa caméra. Il démontre ainsi qu'une autre réalité est possible grâce au cinéma.

Mais, Moretti construit également sa démarche de cinéaste en partant de sa vision de la création. Aussi, il se complaît à dévoiler, de plus en plus, à travers des films comme *Aprile*, *Il Caimano* ou *Mia madre*, l'envers du décor c'est-à-dire les mécanismes de la création que nous allons abordés dans la III^{ème} partie de cette thèse.

PARTIE III
DE LA CRÉATION À LA FICTION

En créant ses films, Moretti soulève la question du rapport avec le public. En effet, il les réalise selon son point de vue personnel et non pas comme son public voudrait qu'ils soient. Il décide donc de mener celui-ci où il veut. Dans *Palombella rossa*, par exemple, il choisit de l'installer dans le périmètre d'une piscine et dans un espace-temps circonscrit correspondant à la durée d'un match de water-polo.

En utilisant dans ses films un langage s'intéressant au visuel et au sonore, le réalisateur tend vers l'invention d'un nouveau style de cinéma : « simple, fluide, sans contraintes³²¹. »

Son cinéma se nourrit et se construit de références transmises au public à travers des images qui prennent la forme d'extraits de long métrage ou d'émissions télévisées. Parfois, le cinéaste intègre également dans ses fictions des prises directes de documentaires ou de vidéos. Il a forgé ainsi une œuvre très personnelle, née de la combinaison de tous ces différents supports. Par exemple dans *Aprile*, il se complaît à décliner toutes les facettes de la citation filmique.

Le cinéaste élabore ses réalisations à partir de l'utilisation de citations filmiques (chapitre 6) ou d'une mise en abyme sur le tournage du film dans le film (chapitre 7).

À ce jour, *Mia madre* (chapitre 8) reste son œuvre la plus aboutie puisqu'il réussit à y réunir l'autobiographie, la réalité et la fiction.

³²¹ <http://www.humanité.presse.fr/journal> - Zoom hommage à Moretti, consulté le 1^{er} mars 1999.

Chapitre 6 : Les citations filmiques

Le cinéma est avant tout une histoire de filiations. Ces filiations ne sont pas si fréquentes, elles sont même plutôt rares. À travers ses œuvres, Moretti se pose en digne héritier de ses pairs du cinéma en rendant hommage par exemple à Pier Paolo Pasolini dans *Caro diario*.

Le cinéaste égrène au sein de ses réalisations des références cinématographiques en citant par exemple *Flashdance* (1980) de A. Lyne³²² ou bien en faisant des allusions à la programmation dans les salles³²³.

Toutefois, le réalisateur dépasse ce cadre en utilisant la citation filmique dans *Palombella rossa*, *Caro diario*, *Aprile* et *Il Caimano*. Il insère également dans ses créations filmiques des images issues d'archives télévisuelles.

Moretti accorde une dimension particulière à l'introduction dans ses fictions d'images issues soit de films, soit d'archives.

I] Les images issues de films

Dans certaines de ses réalisations, Moretti fait référence à d'autres réalisateurs en insérant des extraits de leurs films dans ses propres fictions. Ces extraits parfaitement dissociés de la fiction « morettienne » fonctionnent comme citation, à valeur d'image souvenir qu'un public averti sera capable d'identifier en tant que référence.

Le réalisateur ne se contente pas d'enrichir ses fictions de citations filmiques d'autres cinéastes, il s'autocite également ou bien parfois, il crée pour la circonstance de faux-films. Par le procédé de la citation, il confère un second souffle à une œuvre antérieure sur laquelle il s'appuie pour étayer une réflexion ou pour tenter de lui donner une nouvelle dimension. Notre réflexion portera ensuite sur l'effet de la citation filmique sur sa propre création et sur le sens ajouté à la narration ou à la réflexion.

³²² Moretti fait allusion à ce film dans *Caro diario*.

³²³ Moretti évoque la programmation dans les salles dans *Caro diario*, *Aprile* ou *Il Caimano*.

A] Les différentes formes de citation filmique dans les fictions de Moretti

Moretti introduit trois formes de citations filmiques au sein de ses fictions : l'autocitation, le faux-film et la citation filmique au sens littéral du terme.

1°) L'autocitation

Pour construire ses fictions, Moretti a parfois recours à l'autocitation. Il l'utilise tout particulièrement dans *Palombella rossa* en insérant sous forme de flash-back des extraits de son premier court-métrage, *La sconfitta*, tourné en Super 8³²⁴.

Les images de ce court-métrage surgissent dans *Palombella rossa* pour évoquer le passé de Michele. Elles font écho au nombreux « Tu te souviens³²⁵ » lancés par les personnes qui l'abordent dans le périmètre de la piscine. Elles le renvoient à sa jeunesse de militant avant qu'il ne devienne un député du PCI.

Dans la réalité, il s'agit bien de l'insertion d'un film dans un second. Moretti nous renvoie ainsi au film *Intervista* de Fellini dont nous avons parlé en amont. Il utilise ici le même procédé en faisant que la seconde instance de narration se substitue à la première pour un temps. En changeant de niveau discursif, il joue sur la double temporalité de l'histoire et de la narration. Le récit n'est donc plus linéaire. À travers l'amnésie de Michele, le réalisateur passe du présent figuré par le match, au passé grâce au flash back par le biais de citations filmiques.

En faisant appel à ce procédé, il donne un second souffle à une œuvre issue d'une première paternité. Dans *Caro diario*, il poursuit le travail autour de la citation filmique.

2°) Le faux film

Dans *Caro diario*, Moretti présente un nouvel aperçu de la citation filmique à travers la création pour la circonstance d'un faux film³²⁶. Pour l'introduire dans sa fiction, il transforme l'espace d'un instant son personnage installé dans une salle de cinéma en spectateur.

Ce procédé permet à Moretti-réalisateur de montrer les réactions de Moretti-acteur face aux propos tenus par l'un des personnages du film diffusé en salle. Après avoir évoqué ses erreurs de jeunesse, celui-ci affirme : « Nous sommes vieux, aigris, malhonnêtes dans notre travail.

³²⁴ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 1, p. 32.

³²⁵ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « Ti ricordi ».

³²⁶ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 3, p. 32.

Nous hurlions des choses violentes et horribles dans nos manifestations et maintenant, vois comme nous avons tous enlaidis³²⁷ ! » Au plan suivant, juché sur sa Vespa, Moretti-acteur exprime son mécontentement, face à ces propos indignes : « Vous, vous hurliez des choses horribles et violentes et vous, vous avez enlaidis³²⁸. » Il semble être le seul à protester contre sa génération dans laquelle il ne se reconnaît plus parce que, lui, il n'a pas failli à ses idées et encore moins à ses engagements.

Le réalisateur reprendra ce procédé dans *Il Caimano* à travers les mésaventures du personnage d'Aïdra. D'ailleurs, ce film débute sur la fin d'une de ses histoires. Ensuite, il se servira de Bonomo pour raconter un autre épisode de ses aventures afin d'endormir ses enfants.

En bon cinéphilie, Moretti introduit dans ses œuvres des extraits de films d'autres cinéastes. Nous sommes alors dans la citation filmique au sens littéral du terme.

3°) La citation filmique

La citation filmique permet à Moretti soit de souligner ses propos, soit de lui accorder une autre dimension. Il s'en sert particulièrement dans *Palombella rossa*, *Caro Diario* et *Il Caimano*. L'exemple le plus significatif se trouve sans doute dans l'emploi d'extraits du *Docteur Jivago*³²⁹ au sein de *Palombella rossa*.

a) L'insertion d'extraits du *Docteur Jivago* dans *Palombella rossa*

Le Docteur Jivago est un roman autobiographique³³⁰ racontant la fin du tsarisme, l'arrivée d'un renouveau politique à travers les conséquences de la Révolution d'Octobre³³¹

³²⁷ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Caro diario* : « Siamo invecchiati, siamo inaciditi, siamo disonesti nel nostro lavoro. Gridavamo cose orrende, violentissime, nei nostri cortei, e ora guarda come siamo tutti imbruttiti ! »

³²⁸ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Caro diario* : « Voi, gridavate cose orrende e violentissime, e voi siete imbruttiti. »

³²⁹ *Le Docteur Jivago* (1965) de David Lean adaptation cinématographique du chef d'œuvre de Boris Pasternak d'une durée de 3h12.

³³⁰ *Le Docteur Jivago* de Boris Pasternak (1890-1960) est un roman en grande partie autobiographique, achevé en 1955. Il décrit les doutes et les désillusions du médecin et grand poète, Jivago, tant dans sa vie personnelle que face au régime politique. L'histoire commence à Moscou peu avant la Première Guerre mondiale, en août 1914. Elle s'arrêtera à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, en septembre 1939. Sous les apparences d'une grande fresque historique des « années terribles de la Russie », ce récit contestataire est également un roman d'amour et une fable symbolique.

En 1965, David Lean (1908-1991) adapte ce roman au cinéma. Il débute son film dans les années 1950. Un barrage électrique sert de décor. Le général Ievgrad Jivago (Alec Guinness) est à la recherche d'une jeune fille qu'il pense être la fille de son frère, Youri Jivago (Omar Sharif) et de Lara Antipova (Julie Christie). Le film a reçu cinq oscars (meilleure adaptation, meilleure lumière, meilleurs costumes, meilleurs décors et meilleure musique). Notons au passage que le rôle de Youri enfant est interprété par le fils d'Omar Sharif, Tarek El-Sharif.

³³¹ La Révolution de 1917 s'effectue en deux temps. La disette conduit à des manifestations en mars à Petrograd. L'émeute populaire soutenue par la propagande révolutionnaire est rejointe par les troupes de la garnison. Le tsar,

(7-8 novembre 1917). Mais, c'est aussi une histoire d'amour entre Jivago (Omar Sharif) et Lara (Julie Christie).

Moretti se sert de l'adaptation cinématographique de cette œuvre par David Lean, dans son film *Palombella rossa*. La diffusion du *Docteur Jivago* s'étire tout le temps du match contenu dans sa fiction alors qu'il n'en utilise que quatre extraits dans sa propre fiction.

Dans le premier extrait, Lara s'entend dire par Victor Ippolitovitch Komarovski (Rod Steiger) qu'il existe deux sortes d'hommes : « ce jeune est une espèce rare, noble et pure³³². » Il conclut par le fait que ce genre d'homme provoque de manière générale, l'accablement et le malheur, autour de lui, tout comme le PCI. Puis, Komarovski s'en prend personnellement à Lara. Elle s'empêche d'entendre ses propos en se bouchant les oreilles de ses mains. La caméra quitte l'écran télévisé pour dévoiler deux téléspectateurs, le barman (Mario Monaci Toschi) et Michele qui de concert fixent, imperturbables, l'écran de télévision. S'ils n'approuvent pas le qualificatif utilisé par Komarovski, ils sont hypnotisés par le petit écran. Le plan s'élargit sur le bar et le spectateur les aperçoit, les oreilles bouchées tandis que sur l'écran télévisé, Komarovski dit à Lara : « C'est clair que toi, tu n'es pas de l'espèce la plus pure³³³. » Elle le gifle et il lui retourne sa gifle. En contrechamp, Michele indigné l'injurie à son tour. Derrière lui, sa fille, Valentina (Asia Argento) a la même réaction.

Cette scène dévoile les limites verbales à ne pas franchir. Le son de la télévision apporte ces paroles si dures qu'il est préférable de ne pas les entendre afin d'éviter leur violence. La journaliste (Mariella Valentini) de *Palombella rossa* en interviewant Michele, réitère l'expérience de la transgression par les mots, mais aussi par l'utilisation d'anglicismes. De la même manière que dans l'extrait du film référent évoqué juste avant, une gifle clôture cet échange.

Moretti introduit un second extrait du film de David Lean à travers un travelling avant cadrant l'image de Jivago sur l'écran de télévision du bar. Il s'agit d'une scène d'adieu. Lara et Youri sont filmés, champ contre champ, le regard fixe. En contrepoint, Michele, cadré en gros plan, a le même regard face à l'écran de télévision. Il dresse le poing gauche en l'air, sur la musique du film de David Lean. Se superpose presque le visage de Youri à celui de Michele,

Nicolas II, abdique le 15 mars. Un gouvernement provisoire est constitué, s'y succède Lvov puis Kerensky lequel proclame la République russe le 14 septembre. Le 7 novembre, Lénine et Trotski appellent leurs troupes au soulèvement armé contre le gouvernement de Kerensky. Les bolcheviks prennent le pouvoir et donnent naissance à la Russie soviétique. En 1919, Lénine fonde l'internationale communiste créant ainsi la scission avec le parti socialiste. Le mouvement communiste est né. (Nota bene : les dates énoncées correspondent au calendrier grégorien et non pas au calendrier julien).

³³² Traduction proposée du dialogue extrait du film *Docteur Jivago* contenu dans *Palombella rossa* : « Quel giovane è del tipo rare, nobile e depuro. »

³³³ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Docteur Jivago* contenu dans *Palombella rossa* : « Ed è chiaro che tu non sei del tipo più puro. »

les yeux rivés sur Lara de dos. En contrechamp, sont cadrés, Michele, toujours le poing dressé et le barman tournant le dos à la télévision. Cette séquence fait écho au quatrième extrait contenant les retrouvailles ratées des deux héros.

Le troisième extrait du *Docteur Jivago* est introduit suite à la superposition du son de la télévision à la bande musicale du film « morettien ». Le réalisateur filme Michele faisant des allers-retours devant les parasols du bar avant de se tourner dans sa direction. En contrechamp, il cadre Youri répondant à Lara qu'un seul jour aurait suffi à changer leur vie. Celle-ci aurait aimé fonder une famille avec lui. En contrechamp, Michele regarde maintenant le film diffusé sur le petit écran. Lara questionne Youri sur sa préférence en matière d'enfant. Celui-ci préfère ne pas y penser de peur de devenir fou. Lara refuse de ne pas rêver à ce qu'aurait été leur vie ensemble. Elle y pensera toujours. En contrechamp, Michele tourne le dos à la télévision pour repartir les bras croisés tandis que le barman a toujours les yeux rivés sur le petit écran.

Le quatrième extrait du *Docteur Jivago* correspond à la fin du film de David Lean. Les plans sur le visage de Lara et de Jivago se succèdent. Lara regarde en contrechamp, Jivago qui lui a donné sa balalaïka. La troïka emporte sa bien-aimée tandis que le plan revient sur Michele le poing fermé devant sa bouche. Le plan repart sur la troïka s'en allant dans la neige sur la musique du film de David Lean. Ensuite, la caméra dévoile Youri faisant un ultime signe d'adieu. Moretti passe de cette image à celle de la foule agglutinée autour de l'écran de télévision.

Puis, le frère de Jivago apparaît à l'écran en compagnie d'une jeune fille qui se trouve être sa nièce. Elle lui demande si son père a revu sa mère. Au plan suivant, Jivago dans la rue salue et remercie son frère avant de monter dans un tramway. Le plan revient subitement sur le barman qui se tient la tête des deux mains avant de s'enfuir, suivi par la caméra de Moretti. S'enchaîne un mouvement continu sur les pas d'une jeune femme sur un trottoir que le tramway suit. C'est le travelling latéral de la caméra de David Lean qui donne cette impression. Celle de Moretti passe du regard de Jivago qui a reconnu Lara à sa silhouette puis à Valentina, Michele et une partie des autres spectateurs.

Youri cherche à capter l'attention de Lara en cognant sur la vitre du tramway. N'y parvenant pas, il s'en prend au conducteur et à ses passagers parce qu'il veut absolument descendre. Finalement, il s'extirpe du tramway pour rejoindre Lara. Mais, pris d'un malaise il s'effondre sur le sol.

L'insertion d'extraits du *Docteur Jivago* dans l'œuvre « morettienne » renforce l'image du monde communiste auquel le réalisateur s'attaque à travers son double, Michele, devenu subitement amnésique. Cette question fera l'objet d'une étude plus détaillée dans la partie consacrée à la diffusion du cinéma à travers le petit écran.

Ensuite, Moretti fait de son personnage soit un spectateur soit un téléspectateur à travers l'utilisation de deux extraits de films dans *Caro diario*.

b) L'insertion d'extraits d'*Henry, pioggia di sangue* et d'*Anna* dans *Caro diario*

Dans *Caro diario*, Moretti introduit une séquence où son personnage regarde au cinéma *Henry, pioggia di sangue* de McNaughton et à la télévision *Anna* de Lattuada.

Le cinéaste se réfère au film de McNaughton à travers deux extraits projetés en salle en alternant les plans à l'écran et ceux dans la salle du cinéma Fiamma. La position du public « morettien » fusionne avec celle de Moretti-acteur.

Le premier extrait montre deux individus frappant violemment un homme³³⁴. Ensuite, Moretti réalise un plan dans la salle. En détournant le regard, Moretti-spectateur marque sa désapprobation et son affectation. Puis, un des agresseurs fracasse le crâne de sa victime avec un téléviseur. Aussitôt, le sang recouvre cet objet. En dévoilant la réaction du spectateur incarné ici par Moretti-acteur, le cinéaste décuple l'effet dramatique produit par la violence de la situation. Le retour caméra sur son personnage le montre masquant ses yeux tout en se tapotant le front. Le réalisateur joue ainsi sur l'effet miroir.

Le second extrait montre un jeune homme circulant en voiture la nuit. Il quitte son véhicule pour se diriger vers les deux agresseurs du premier extrait. Alors qu'il souhaite les aider un des deux individus lui tire dessus avec un revolver à plusieurs reprises. Le plan suivant met en scène Michele bouleversé sortant du cinéma poursuivi par les rires de l'assassin. Pour reprendre ses esprits, il doit s'asseoir sur le banc situé en face du cinéma.

Ensuite, le réalisateur poursuit la citation filmique dans le chapitre II de *Caro diario* à travers la diffusion d'un extrait du film, *Anna*³³⁵ de Lattuada à la télévision d'un bar à Lipari.

L'écran de la chaîne télévisée, RAI due, diffuse l'image, d'une religieuse en prières qui, sur un air musical, se métamorphose en une ballerine. Par écran interposé, Moretti vient de croiser la sublime Silvana Mangano, dansant un mambo dans le film, *Anna*. Le réalisateur joue, ici, sur la magie de l'image et du cinéma retransmis à la télévision tandis que Moretti-téléspectateur assiste à cette métamorphose.

³³⁴ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 4, p. 32.

³³⁵ Ce film en noir et blanc raconte l'histoire d'Anna, une religieuse qui se rend au chevet de son frère victime d'un accident de voiture. Elle se remémore alors son ancienne vie de chanteuse dans une boîte de nuit. Ce film qui a été une des révélations du cinéma italien des années 50, a également contribué à révéler l'actrice italienne, Silvana Mangano (1930-1989), alors âgée de 21 ans.

Dans le film de Lattuada, le passage de la nonne à la danseuse s'effectue grâce à un flash-back. Dans *Caro diario*, Moretti l'inscrit comme une transition, comme un glissement d'une image à l'autre d'un même personnage jamais semblable à lui-même.

Moretti-acteur attiré par les pas de danse exécutés par l'actrice se met à esquisser quelques pas tout en fredonnant. Cette séquence répond à son désir, exprimé dans le premier chapitre de *Caro diario*, de savoir danser comme Jennifer Beals. En montrant ses aptitudes à la danse, il se moque de lui-même. Il ira jusqu'à anticiper les gestes de l'actrice prouvant ainsi qu'il a dû voir ce long-métrage plusieurs fois.

Puis, le cinéaste revient sur la diffusion du cinéma à la télévision à travers des extraits du film, *La Città incantata*, dans *Il Caimano*.

c) L'insertion d'extraits de *La Città incantata* dans *Il Caimano*

Toujours par le biais du petit écran, Moretti introduit dans son film, *Il Caimano*, un seul extrait de *La Città incantata*³³⁶ du réalisateur Hayo Miyazaki. Dans cette séquence dame Yubaba refuse de donner un emploi à la petite Chihiro.

Grâce à ses pouvoirs, cette vilaine sorcière fait trembler l'intégralité de la pièce où elle se trouve et éparpille tous les papiers déposés sur son bureau³³⁷ avant de disparaître en s'envolant. Ce personnage terrifiant n'intimide pas pour autant la petite Chihiro.

B] L'usage de la citation filmique par Moretti

La citation filmique dans *Palombella rossa*, *Caro diario*, *Aprile* et *Il Caimano* sert de prétexte à Moretti pour évoquer le problème de la diffusion du cinéma en salle ou à travers le petit écran.

1°) La diffusion du cinéma en salle

Dans *Bianca*, *Caro diario* et dans *Aprile*, Moretti fait référence au cinéma américain à travers des acteurs comme Jerry Lewis, Marylin Monroe ou Al Pacino ou des films comme *Flashdance* ou *Strange days*.

³³⁶ *Le Voyage de Chihiro* dont le titre italien est *La Città incantata*, est un film d'animation réalisé en 2001 par Hayo Miyazaki (1941) réalisateur, dessinateur japonais, producteur de films et cofondateur du studio Ghibli avec Isao Takahata. Ce film est sorti en France le 20 avril 2002.

³³⁷ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 11, p. 34.

Le réalisateur poursuit son désir d'évoquer le cinéma dans sa propre fiction, en construisant une partie de *Caro diario* et d'*Aprile* autour de sa diffusion en salle. Il se représente alors en tant que spectateur dans une salle regardant un film créé pour la circonstance ou un vrai film. Dans ce dédoublement de la fonction, il interagit sur tous les niveaux de la création du film, de l'extérieur en étant derrière la caméra, mais aussi de l'intérieur en étant face à l'objectif.

a) La signification de l'utilisation d'un faux film dans *Caro diario*

Dans le premier chapitre de *Caro diario*, Moretti se complaît à se montrer lui-même spectateur d'un film qui est en réalité le sien. Il le produit pour pouvoir déclarer ouvertement : « Moi, je criais des choses justes et maintenant, je suis un splendide quadragénaire³³⁸ ! »

Pour parvenir à cette construction filmique, le cinéaste utilise la caméra fixe. Il nous ramène ainsi à ses premières réalisations. Son emploi permet de transmettre l'essentiel de la mise en scène en rappelant au spectateur qu'il est face à une reconstruction de la réalité.

Moretti se filme alors passant d'un tunnel obscur où il circule en Vespa à l'obscurité d'une salle de cinéma. Sa voix off se substitue à la bande son d'un film italien. Dans un premier temps, il installe par ce raccord sonore de sa propre voix off, une seconde voix off. Celle-ci s'introduit dans le film que Moretti-acteur regarde, installé dans une des salles de cinéma restant ouverte l'été à Rome. Dans un deuxième temps, il y introduit par le jeu du cadrage son propre spectateur. Il relie ainsi deux salles de cinéma qui finissent par se superposer. La première correspond à l'espace où il a pris place en tant qu'acteur-spectateur à Rome, la deuxième réelle où est projeté *Caro diario*. Il réalise alors une sorte d'illusion à travers le reflet de ces deux salles. De la sorte, il passe des rues ensoleillées de Rome à la salle de cinéma, non pas seul comme il se plaît à le montrer, mais accompagné de son propre spectateur par le truchement d'un effet miroir. C'est le cinéma dans le cinéma.

En s'affichant dans son propre film en tant que cinéaste-spectateur, Moretti habite entièrement l'espace cinématographique. En s'exposant en tant qu' « *io sullo lo schermo* » face à sa caméra, il pose son regard d'auteur sur lui-même afin de questionner le cheminement de sa propre création artistique.

Le réalisateur profite aussi de cette situation élaborée volontairement par ses soins pour dresser un bilan de la production cinématographique dans son pays. Il constate que les films

³³⁸ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Caro diario* : « Io gridavo cose giuste ed ora sono uno splendido quarantenne ! »

italiens se ressemblent tous : un salon avec quatre ou cinq amis pleurant sur leur condition post soixante-huitarde.

Moretti évoque également la part attribuée à chaque spectateur, y compris à lui-même, à critiquer un long-métrage. Son regard devient celui de tout spectateur sur une œuvre cinématographique tant au niveau du vécu que de son ressenti. Le cinéma étant avant tout un outil de communication, il ne laisse pas indifférent puisqu'il fait passer un message au spectateur à travers l'émotion, l'image, le récit, la voix, ...

Le cinéaste est parfaitement conscient de l'arme redoutable dont il dispose pour atteindre ses contemporains. C'est sans nul doute la raison pour laquelle son personnage passe de l'obscurité du tunnel à celle de la salle de cinéma affirmant ainsi métaphoriquement, qu'il est à même d'apporter ses lumières dans ce domaine.

En donnant son avis sur le film qu'il regarde, Moretti-acteur agit tel un spectateur sauf qu'ici, il le fait avec beaucoup d'ironie. En effet, il critique son propre film en tentant d'instaurer un dialogue entre ce qui se déroule à l'écran et entre ce que le film suscite en lui.

Moretti ne se fond pas dans la masse parce qu'il analyse, déstructure, cherche à comprendre le monde dans lequel il évolue. Il assume en toute légitimité sa réaction grâce à son métier de cinéaste qui lui permet d'une part, d'éduquer son public et d'autre part, de s'interroger sur ce qu'est devenue la gauche dont les idéaux sont malheureusement, aujourd'hui, bafoués.

Le réalisateur tourne cet extrait dans l'unique but de se prendre au jeu d'un cinéma ennuyeux reflétant une génération qui hurlait, il y a vingt ans et qui, aujourd'hui, est passée de la violence au cynisme en s'embourgeoisant. Il ne ressemble pas à sa génération qui est passée de la révolte adolescente à la complaisance face à l'Italie du moment. Lui, il s'insurge contre la classe moyenne, contre son pessimisme et son égocentrisme.

En une fraction de seconde, le cinéaste dénonce les pires vices du cinéma italien des années 1990, tout en ravivant la figure opposée contenue dans le groupe d'amis de Michele, dans *Ecce Bombo*. En agissant de la sorte, il témoigne d'un style de films qui ne prend pas de risque, contrairement à ceux qu'il réalise et produit d'habitude.

Ensuite, Moretti porte un regard distancié envers la production cinématographique américaine à travers les extraits d'*Henry, pioggia di sangue* toujours dans *Caro diario*.

b) La signification de l'utilisation d'extraits d'*Henry, pioggia di sangue* dans *Caro diario*

Après avoir vivement critiqué le cinéma italien à partir d'un faux film créé pour la circonstance dans le chapitre I de *Caro diario*, le réalisateur revient sur la programmation des

salles l'été à Rome. Cette fois, il évoque le cinéma américain à partir de deux extraits du film *Henry, pioggia di sangue* de John McNaughton dans sa propre fiction.

Le cinéaste consacre une séquence au film de McNaughton. Il la débute en cadrant l'affiche d'*Henry, pioggia di sangue* surplombant le cinéma, Fiamma. La caméra descend en plongée révélant la silhouette de Moretti-acteur la regardant. Cette affiche trône au-dessus du cinéma telle une menace sur lui. Il apparaît minuscule au pied du cinéma en train d'ôter son casque et ses lunettes avant de pénétrer dans le cinéma.

L'immense affiche symbolise l'imposante production américaine face à la silhouette du réalisateur italien Moretti taillé à l'échelle humaine. De ce plan naît la réflexion suivante : si ces grosses productions américaines inondent le marché mondial, elles sont parfois de qualité médiocre. Moretti-acteur en témoigne en devenant spectateur d'*Henry, pioggia di sangue* pour la circonstance. Le cinéma italien, indépendant de surcroît, incarné par Moretti-producteur-réalisateur ne dispose pas des mêmes moyens financiers que son homologue américain. Or, l'été en Italie, la critique en fait l'éloge.

Le cinéaste tolère difficilement la violence au cinéma. En intégrant dans son propre film celui de John McNaughton construit sur une répétition de meurtres, Moretti éclipse volontairement les scènes les plus violentes en choisissant uniquement celles qu'il juge supportables.

Après avoir vu ce film, Moretti-acteur se souvient en avoir lu une critique élogieuse. Alors, Moretti-réalisateur construit une séquence où il se filme harcelant le fameux critique (Carlo Mazzacurati).

Les extraits du film de John McNaughton soulèvent deux réflexions autour de la citation filmique. La première concerne le spectateur. Pourquoi l'été à Rome, sont programmés des productions médiocres ? Pourquoi subir passivement ce choix forcé et ne pas être plus exigeant ? Ce questionnement est directement posé à l'écran par Moretti-spectateur. Subtilement, dans *Aprile*, le réalisateur reviendra sur la violence au cinéma. Il se filmera à nouveau de manière à permettre au spectateur « morettien » de percevoir uniquement ses émotions sans pour autant divulguer les images du film *Strange days* de Kathryn Bigelow qu'il visionne.

La deuxième réflexion porte sur la toute-puissance de la critique sur le public. Le réalisateur dénonce ses disfonctionnements, à travers la sensibilité cinéphile et critique de Moretti-acteur-spectateur, mise à jour dans sa perception physique des films, *Henry, pioggia di sangue* ou *Strange days*.

Ensuite, Moretti poursuit sa réflexion sur la diffusion du cinéma à travers le petit écran.

2°) La diffusion du cinéma à travers le petit écran

Pour poursuivre sa réflexion sur la diffusion du cinéma, le réalisateur se sert du petit écran pour intégrer des extraits du *Docteur Jivago*, d'*Anna* et de *La Città incantata* du réalisateur Hayo Miyazaki (2001) à ses propres fictions. Cette fois, les personnages de ses fictions se transforment en téléspectateurs.

a) La signification de l'utilisation d'extraits du *Docteur Jivago* dans *Palombella rossa*

Nous avons vu précédemment que Moretti introduit quatre extraits du *Docteur Jivago* dans *Palombella rossa*. Interrogeons-nous sur les raisons qui ont motivé ce choix.

D'emblée, le cinéaste nous livre la vision du barman sur le long-métrage de David Lean. Selon lui, ce film est terrible parce que dès qu'il le regarde, il ne peut pas s'empêcher de souffrir. En trois plans, ce personnage passe du téléspectateur passif à celui de téléspectateur actif du regardant. Au premier plan, il regarde la télévision. Au second, il dit : « Prévenez-moi quand ce sera la scène du tram que je parte, je ne peux pas la supporter³³⁹. » Au troisième plan, même si personne ne l'avertit, conscient de ne pas pouvoir modifier le cours du récit, il quitte le bar en courant, horrifié rien qu'à l'idée de revoir la scène finale. Ces trois plans sont entrecoupés par des extraits du *Docteur Jivago*.

À travers l'utilisation de cette œuvre à connotation politique, Moretti livre au spectateur « morettien » un aperçu du communisme. Il nous rappelle surtout que le communisme a longtemps représenté dans les esprits un certain idéal, démenti dès le début par Pasternak. Or, ni dans le roman ni dans l'adaptation cinématographique, le rêve n'atteint son objectif d'où la réaction du barman dans sa propre fiction.

Par ailleurs, nous pouvons établir une correspondance entre les schémas relationnels des personnages. Cette fiction révèle comment Lara, son mari, Pavel Antipov³⁴⁰ et Jivago voient leur vie prendre un nouveau tournant à la suite de la Révolution d'Octobre.

Dans sa fiction, Pasternak raconte, en partie, le destin de Pavel Antipov. Il dévoile comment ce personnage se métamorphose au contact de la Révolution en choisissant volontairement de servir ses idéaux sous l'identité du commissaire Strelnikov. Ses convictions révolutionnaires le conduiront à sa perte. Lara, elle, personnifie la jeunesse, la vie, le sentiment

³³⁹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « Avertitemi quando c'è la scena dal tram perchè io prendo e me ne vado, non posso resistere. »

³⁴⁰ Le rôle de Pavel Antipov est interprété par Tom Courtenay dans le film de David Lean.

de la beauté, de l'éternelle nouveauté du monde qui s'exprime par tout le tissu poétique du roman dont Jivago est l'interprète et le serviteur. Elle représente à la fois : le trouble et la paix, le lien et la rupture, le danger et le refuge, la mort et la vie. Elle incarne la jeune Union Soviétique, révoltée devant les injustices du vieux monde tsariste, en ruine.

L'image de cette héroïne est aussi associée à la haute justification morale de la Révolution russe et à son enracinement vital alors que Jivago représente à la fois la figure de l'ancienne Russie et du poète sensible au malheur des hommes, particulièrement attaché à la condition féminine. À l'époque où la Révolution triomphe, la résistance de celui-ci à sa cause paraît presque honteuse, voire irrationnelle. De la même manière, la volonté de Michele de vouloir modifier le PCI, semble dérisoire aux yeux de tous les personnages croisés dans le périmètre de la piscine. Contrairement à Pavel Antipov, Jivago répond au mal par l'amour et par la création dont l'expression la plus haute se résume au sacrifice de soi.

Cependant, l'amour entre Lara et Jivago porte en lui les réponses et les ripostes faites à ceux qui ont dévasté l'authenticité de la Russie tsariste, en l'infectant de mensonges et de fausses paroles. Dans l'œuvre « morettienne », nous voyons les journalistes déformer la réalité par leurs propos et par ricochet modifier le visage de l'Italie.

Les destinées de Jivago et de Michele se font écho. Si pour Jivago son univers se désagrège au contact des idéaux révolutionnaires, pour Michele, leur destruction est due à une déformation du langage de la part du monde médiatique. Alors que la discorde s'installe dans les pays « satellites » de l'URSS³⁴¹, Michele estime que le PCI se doit de prendre une décision vis-à-vis du communisme soviétique, symbolisé par le film de David Lean.

De tous les trajets effectués par Jivago, le plus important est celui le ramenant à Moscou. Il l'effectue seul, à pied, en automne à travers une Russie dévastée par la guerre civile. Sa marche est comparable à un voyage initiatique à rebours. Pasternak en fera la description suivante :

« Le docteur avait l'impression de voir les champs dans la fièvre et le délire d'une grave maladie, et les forêts dans la béatitude sereine d'une convalescence. La forêt, semblait-il, était habitée par Dieu, tandis que dans les champs serpentait le sourire moqueur du démon³⁴². »

Jivago perçoit, petit à petit, la perversité des effets de la Révolution russe dans l'émergence d'un pouvoir construit sur les mensonges et les crimes. Cette prise de conscience est à rapprocher de celle de Michele dans *Palombella rossa*. Au même titre que le héros de

³⁴¹ Les pays satellites formés de la Pologne, la Roumanie, la Tchécoslovaquie, la Hongrie, la Bulgarie, la RDA, la Yougoslavie et l'Albanie sont placés sous la domination soviétique.

³⁴² Boris PASTERNAK, *Écrits autobiographiques - Le docteur Jivago*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Quarto, 2005, p. 719.

Pasternak, celui de Moretti effectuée, lui aussi, un voyage à rebours pour retrouver sa mémoire et pour pouvoir reconstruire son identité.

Ce voyage lui permet de faire la connaissance de Simone (Mario Patanè). Ce personnage représente le monde catholique. L'amour du prochain jusqu'au sacrifice de sa propre vie sont des valeurs inscrites également dans le récit de Pasternak. Dans le récit « morettien », il devient une métaphore de la Démocratie Chrétienne.

Ainsi, il apparaît que Michele et Jivago ont en commun la recherche de la vérité au prix du sacrifice et de la souffrance. Ils sont tous les deux assaillis de doutes et de désillusions face à un parti politique qu'ils seront les seuls à remettre en question.

En outre, ces deux personnages sont entourés par l'élément « eau ». Dans la fiction de David Lean, l'élément liquide incarne l'épopée tragique du film, dans celle de Moretti, il devient une unité d'espace, mais également un catalyseur, un libérateur, une renaissance.

À l'exception des deux accidents de véhicule, toutes les actions dans *Palombella rossa* sont concentrées dans un espace unique : la piscine. Michele, amnésique amorce le long chemin du retour à la mémoire dès sa première immersion dans le bassin où se déroule le match de water-polo. Dans l'œuvre de Pasternak, larmes, orages, tempêtes rythment le récit et annoncent une série d'épreuves et de catastrophes. Si Jivago est d'abord un observateur, il devient très vite, comme Michele, un témoin de son époque.

La signification du troisième extrait du *Docteur Jivago* dans l'œuvre « morettienne » est en lien avec le rêve. Si Jivago s'abandonne à la fatalité de la vie, Lara continue de rêver comme en témoigne cet extrait. Son rêve éveillé fait place au rêve diurne. Ici, les rêves finissent par se mêler et s'entrecroiser. La part du rêve du lendemain se superpose aux rêves de remémoration de Michele. Si ce lendemain issu du roman de Pasternak reste à construire pour Michele, pour Lara son désir de créer une famille demeurera à l'état latent car l'auteur de ce récit en a décidé autrement.

Au sens figuré, le songe équivaut au changement de la réalité. Il peut se définir comme le projet sans fondement ou comme l'idée chimérique. Tout rêve est une réalisation irréaliste qui aspire à sa réalisation. En préfigurant les sociétés futures, l'utopie donne accès à une organisation gouvernementale contribuant au bonheur de chacun comme le décrit Thomas More³⁴³ dans le pays fabuleux d'*Utopie*. Au sens figuré l'utopie devient la construction d'un grand projet séduisant, mais restant purement illusoire.

L'homme rêve toujours d'un monde meilleur lequel a été à la base du mouvement communiste. À travers l'utilisation du *Docteur Jivago* dans sa propre œuvre filmique, Moretti

³⁴³ Thomas More ou Thomas Morus (1478-1535) chanoine, juriste, historien, philosophe, humaniste, théologien et homme politique anglais. Il a été béatifié par l'Église catholique en 1885.

dénonce la perte de cette utopie. Néanmoins, s'il est impossible de modifier le cours de l'histoire déjà écrite, il n'est pas impossible de changer celle en cours. Si la fiction demeure une fiction, la réalité, elle, permet d'envisager la conquête du monde en en façonnant une nouvelle vision.

Le réalisateur enchaîne alors avec le quatrième extrait du *Docteur Jivago* chargé d'émotions. Sa diffusion suspend momentanément le match de water-polo. Cet événement extérieur à la compétition détourne l'attention des joueurs et des spectateurs pour s'immobiliser devant la rencontre ratée entre Jivago et Lara. Tous sont suspendus aux lèvres des deux héros : Jivago et Lara. Ce temps reste figé afin de donner l'illusion de transformer le monde, même celui des fictions. La réalité du match de water-polo est oubliée au profit de la fiction grâce à une mise en abyme du film dans le film. Ainsi, Michele qui se prépare à tirer pour la troisième fois le penalty, délaisse le ballon et sort du cadre. Le plan s'élargit pour le suivre et tout le monde semble se diriger vers le même endroit. Il sort du bassin en nageant tandis que la caméra quitte progressivement le plan d'eau pour rejoindre la voix de Jivago. Un nouveau plan montre les spectateurs s'agglutinant devant l'écran de télévision du bar³⁴⁴. L'exploit sportif est donc bel et bien éclipsé par la force du cinéma.

Comme si tous étaient subitement soumis à une hypnose collective, les spectateurs, les joueurs, les coaches, mais aussi l'arbitre se sont dirigés dans un mouvement de ralenti et en silence, vers l'écran de télévision, attirés par la bande sonore signalant les dernières minutes du film de David Lean tant redoutées par le barman. Une communauté se forme autour de ce premier long-métrage qui semble suspendre le cours du film de Moretti. C'est donc un moment intense de communion entre les joueurs et le public du match, momentanément interrompu. Ce public, nouvellement formé, autour du petit écran, semble vivre aussi intensément cette fin du *Docteur Jivago* que le match de water-polo. Ces deux actions concomitantes, vécues en direct, se font écho.

Soudain, Michele hurle de douleur quand il revoit la scène des retrouvailles ratées entre les deux héros. Certes, il a déjà vu le film tout comme le barman. Or, nous savons que c'est Moretti qui se cache derrière ce cinéphile sinon il n'aurait pas inséré ce film dans le sien. Cette fois, il souhaiterait tout comme les personnages de sa fiction modifier la fin rien qu'une fois, une seule. Le cours des événements ne pourrait-il pas changer ? Chacun essaie d'en modifier en vain les dernières minutes puisqu'il s'agit d'une œuvre filmique.

Pourtant, Michele va s'en mêler en réagissant davantage aux événements du film qu'aux enjeux du match. Il s'écrie : « C'est elle, c'est elle³⁴⁵ ? » parce qu'il est le premier à identifier Lara

³⁴⁴ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 2, p. 32.

³⁴⁵ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « È lei, è lei ? »

marchant sur le trottoir. Mais, Youri ne la voit pas, de même qu'il n'entend pas la voix de Michele qui l'avertit du passage de Lara. Le tramway part. À travers un plan en plongée, le public commente l'action en cours comme s'il pouvait, comme vient de tenter de le faire Michele, influencer sur elle en bon supporter sportif. D'une seule voix, Michele et le public s'adressent en vain à Youri : « Il l'a vue³⁴⁶ ! », « Retourne-toi³⁴⁷ ! », « Frappe, frappe, frappe³⁴⁸ ! » Comme si ces paroles avaient une influence sur le héros du film de David Lean, Moretti s'arrange pour faire coller son intention de réalisateur à la vision de Jivago. Ce dernier aperçoit finalement Lara et il cherche alors à capter son attention.

Quand le dos de Lara apparaît à l'écran, tout près du regard de Jivago tentant d'ouvrir la vitre, le réalisateur de *Palombella rossa* retourne sa caméra face à Michele. Le personnage qu'il interprète, crie : « Retourne-toi ! » Ces mots font écho au « Tu te souviens³⁴⁹ ! » de son vieil ami, donnant lieu à une nouvelle forme de remémoration. Michele encourage Jivago à poursuivre sa bien-aimée comme le ferait un supporter dans une tribune pour stimuler un joueur de l'équipe.

Les plans alternent entre l'écran télévisuel et les téléspectateurs. Comme ils désirent tous modifier le cours de ce triste récit, ils crient : « Non ». Mais, si celui-ci était modifié, ce film serait-il aussi poignant ? Quant à ce « non » crié d'une seule voix par les spectateurs ne pourrait-il pas signifier qu'ils veulent, non seulement changer le cours du récit de Jivago, mais également celui de l'histoire, de leur histoire, c'est-à-dire celle de l'Italie ?

Malheureusement, le spectateur quel qu'il soit ne peut pas modifier ce qui a été déjà accompli, pas même dans un long-métrage, sous peine de réécrire l'histoire et d'en faire un autre film ou un autre roman. Michele, s'identifiant entièrement au drame vécu par Jivago et Lara, crie de douleur. Mais, le spectateur « morettien » et le téléspectateur de *Palombella rossa* puisqu'ils ont déjà vu le film de David Lean, savent que Lara ne se retournera pas quand Jivago, courant derrière elle, s'effondrera sur la chaussée, terrassé par une crise cardiaque. La mort de Jivago est une déception pour le public qui souhaiterait tant qu'il puisse reprendre le cours de sa vie avec celle qu'il a toujours aimée pour être enfin heureux. Juste une fois, une seule fois, la fin du *Docteur Jivago* ne pourrait-elle pas être modifiée ? Michele semble alors dire sur un mode incantatoire et suppliant : « Le monde ne pourrait-il pas s'ordonner selon mon propre désir ? »

Le récit filmique étant figé, le film de Moretti ne peut pas le changer. Il se filme impuissant parce que ce qui est inscrit sur la pellicule ne peut plus être modifié contrairement

³⁴⁶ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « L'ha vista ! »

³⁴⁷ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « Volgiati ! »

³⁴⁸ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « Bussa, bussa, bussa ! »

³⁴⁹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « Ti ricordi ! »

à la réalité. Le rêve de transformer la fin du *Docteur Jivago* n'est pas réalisable, même pour un autre réalisateur. Même au cinéma, il n'est pas toujours possible de changer le cours d'un récit. La magie s'arrête quand l'histoire touche à sa fin.

Durant cette séquence intervient une double abolition des frontières. La première est en lien avec la compétition. Les deux équipes mettent fin au conflit qui les oppose pendant quelques instants grâce au pouvoir fédérateur du cinéma. Moretti joue sur son regard et celui de sa caméra grâce aux plans de face et de dos sur les spectateurs du film de David Lean et sur ceux de son propre film. Ainsi le spectateur « morettien » devient le voyeur à la fois du film de David Lean diffusé à la télévision et en même temps, il pénètre l'univers de Moretti, en devenant à son tour spectateur du *Docteur Jivago*.

La deuxième abolition des frontières est en lien avec le temps. Si les compétitions sportives sont transmises en direct à la télévision, le cinéma, lui, appartient déjà au passé de l'action. Celle contenue dans un film a déjà été tournée et gravée pour toujours sur la pellicule avant sa projection, ce que semble omettre tout le public réuni, ici, autour du bar. Le sport permet, lui, d'envisager n'importe quelle tentative pour gagner sur un temps prédéterminé jusqu'au coup de sifflet final. Au cinéma, cette tentative déjà jouée est inscrite à jamais.

Cette fresque romanesque allant de la fin du tsarisme au stalinisme captive les foules. Moretti en relève les contradictions pour obliger le parti de Michele à agir. Le modèle communiste soviétique vu à travers le film de David Lean ne conduit pas les gens à la félicité. Il faut donc comprendre ce qui ne va pas. Pourtant, cet instant magique de fédération des êtres autour de ce récit russe témoigne de la possibilité d'adhérer à une même cause pour accéder au bonheur.

Ici, la conscience collective fonctionne. Par cette communion des sentiments, elle croît même être en mesure de transformer le monde, en tentant de modifier la fin du récit des deux héros russes. Cela étant impossible, la désillusion s'empare de la foule. Chacun reprend son chemin vers la piscine ou les tribunes pour assister au penalty. De Michele dépend l'issue heureuse du match et symboliquement, celle de son parti. À son tour en perdant le match, il se retrouve dans la même situation que Jivago, anéanti par l'émotion d'avoir raté Lara. Ces deux scènes d'échec se répondent. En emboitant ces deux films l'un dans l'autre, Moretti démontre qu'il est impossible de modifier le premier récit et le cours des événements.

L'utilisation du *Docteur Jivago* dans sa fiction permet donc au réalisateur d'éclairer le spectateur sur la fonction politique du cinéma. À travers le regard de Michele, Lara symbolise l'image d'un possible renouveau au sein de la jeune Italie face au monde communiste. Ses idées l'orientent davantage vers un avenir à bâtir que vers les vicissitudes de la Révolution russe. L'espoir de modifier l'Histoire de l'Italie pour accéder à une vie meilleure semble encore

possible comme le montre le soleil en carton rouge à la fin de *Palombella rossa* et dont nous reparlerons plus avant.

Toutefois, à travers l'extrait du film, *Anna* inclus dans *Caro diario*, le cinéaste revient sur le rôle culturel que jouait autrefois la télévision.

b) La signification de l'utilisation d'extraits d'*Anna* dans *Caro diario*

En introduisant un extrait du film, *Anna* dans *Caro diario*, Moretti se réapproprie un moment l'espace télévisuel tout en faisant allusion à l'histoire cinématographique italienne.

Pour parvenir à cet effet, le cinéaste filme son personnage entrant dans un bar pour passer une commande. Son attention est attirée vers un événement que le spectateur « morettien » ne voit pas à l'écran. La caméra du réalisateur en effectuant une légère plongée donne une certaine profondeur à la salle. Ce mouvement de caméra permet alors au spectateur « morettien » d'observer ce que Moretti-acteur regarde. Sa position le place à nouveau en tant que voyeur d'une situation à venir.

Attiré par un son off à peine perceptible, le regard de Moretti-acteur se dirige vers l'origine du bruit. La bande son de la télévision se substitue alors à celle de *Caro diario*. Moretti-réalisateur introduit ainsi, un hors champ, produisant par la même occasion une forte impression de réalité parce qu'il se retrouve au cœur du dispositif³⁵⁰.

Après s'être déplacé, Moretti-acteur se retrouve à son tour hors champ. Son image est relayée par celle de l'écran télévisuel. Elle devient à travers ce jeu du grand et du petit écran le regard du téléspectateur incarné par Moretti et également celui du public « morettien ».

Cette séquence devient pour le réalisateur un lieu de reconnaissance parce qu'elle sollicite sa mémoire cinématographique. À travers elle, il veut montrer que le petit écran est là aussi pour rendre hommage au cinéma. Ainsi, Moretti-téléspectateur se projette dans la peau du spectateur du film, *Anna*, enthousiaste et impliqué par ce jeu d'aller-retour d'écrans, le cinéaste transmet un message physique et visuel, célébrant sur le petit écran les classiques, valeurs sûres, du grand écran. Cette télévision suscite des réactions, des émotions chez son personnage qui n'est plus dans une consommation télévisuelle passive.

Le passage de son personnage de l'intérieur à l'extérieur du bar se fait sur la bande son du mambo du film de Lattuada. Moretti introduit ainsi un raccord sonore. Le plan correspondant à ce raccord renvoie le spectateur « morettien » à Gerardo assis à la terrasse du bar. Le champ s'élargit par un imperceptible mouvement de caméra, faisant apparaître Moretti-acteur. Ce

³⁵⁰ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 5, p. 33.

mouvement de caméra accentue la distance existant entre les deux amis au sujet de la télévision. Cette distance sera complètement inversée, à la fin de la séquence d'Alicudi quand Gerardo s'enfuira de cette île en faisant l'éloge de la télévision laquelle est devenue indispensable à sa vie quotidienne.

D'ailleurs, Moretti tente d'expliquer à Gerardo qu'il regardait non pas la « télévision », mais un film très étrange avec Silvana Mangano. Pour lui, s'il s'attarde devant la télévision, c'est uniquement pour y voir du cinéma. C'est un sujet qu'il ne peut pas aborder avec Gerardo puisqu'il ne la regarde plus depuis au moins trente ans. En effet, celui-ci est en total accord avec la théorie de Hans Magnus Enzensberger³⁵¹. La télévision qui devrait être un moyen de communiquer, ne permet pas dans cette scène d'établir une conversation. Comme elle représente un savoir qui ne peut pas être partagé, elle devient un obstacle entre eux.

En outre, la communication ne s'établit pas ici entre deux personnes, mais entre un individu et un objet du quotidien, le téléviseur. Toutefois, cette forme de communication ne respecte pas le principe de réciprocité puisqu'elle sert uniquement à diffuser des images. Une fois de plus, Moretti constate le manque de communication entre les êtres. Alors, il construit une séquence de dialogue entre son personnage et la télévision personnifiée pour la circonstance. Le rapport que le cinéaste installe entre lui et le téléviseur est physique et instinctif. Le film ne dit pas qu'il est possible de communiquer avec une télévision, mais qu'elle est capable, de temps en temps, de susciter de profondes émotions, des réactions, des envies de danser ou de chanter.

Ensuite, avec son ironie habituelle, le réalisateur va démonter tous les préjugés émis par son ami, lors de cette séquence, au fil de leur périple dans les îles Éoliennes. Si Moretti-acteur s'oppose à une certaine forme de télévision qui hypnotise et aliène, son ami, Gerardo, sera pris en otage par cette télévision chronophage. Le cinéaste le filmera à Stromboli³⁵² s'enquérant du contenu des prochains épisodes du feuilleton, *The Bold and the Beautiful*³⁵³, auprès de touristes américains.

Arrivé à Alicudi, Gerardo apprend au spectateur « morettien » qu'il a regardé le match de football Honduras-Belgique avec son ami. Une fois de plus, à travers cette séquence, Moretti réitère son point de vue sur la télévision à travers son personnage qui y regarde soit un vieux film, soit une compétition sportive. Il en fait une consommation diamétralement opposée à celle de son ami.

³⁵¹ Hans Magnus Enzensberger (1929) est un grand critique des illusions de la « communication ».

³⁵² Dans son film, *Stromboli* (1950) Roberto Rossellini filmait la beauté sauvage de l'île.

³⁵³ *The Bold and the Beautiful* (littéralement *Audacieux et beaux*) connu sous le nom de *Amour, Gloire et Beauté* en France, feuilleton télévisé américain de William Joseph Bell et Lee Philipp Bell diffusé le 23 mars 1987 sur le réseau CBS, comprenant 32 saisons (soit 7916 épisodes).

Au cours de leur voyage dans les îles Éoliennes, Gerardo s'est métamorphosé en téléspectateur fanatique de séries américaines ou brésiliennes. Il ira jusqu'à renier la théorie de Hans Magnus Enzensberger. Le cinéaste, en faisant de ce personnage une victime du fléau télévisé, a en fait tenté de : « [...] raconter l'histoire des intellectuels qui, ces dernières années en Italie, ont refusé d'abord totalement la télévision, pour ensuite ne plus pouvoir s'en passer, accrochés au petit écran comme à une drogue dure³⁵⁴. »

En quelques jours, Moretti retrace à travers Gerardo le parcours effectués ou non par de nombreux intellectuels, entre les années 1970 et les années 1980. Ils sont passés du rejet total de la télévision à sa plus complète adoption.

Le cinéaste abordera à nouveau cette thématique dans *Aprile* et *Il Caimano*, avec un autre point de vue, dans le contexte politique très médiatisé mis en place par Silvio Berlusconi.

Le réalisateur fera une nouvelle fois appel à la citation filmique dans son film, *Il Caimano*.

c) La signification de l'utilisation d'extraits de *La Città incantata* dans *Il Caimano*

Dans *Il Caimano*, Moretti utilise un unique extrait du film *La Città incantata* pour diverses raisons. Le film de Miyazaki est à la fois un conte, avec tous les ressorts du merveilleux, cher à l'enfance et une fable cruelle présentant les humains en animaux serviles.

L'histoire de cette fillette n'est pas sans rappeler celle d'*Alice aux pays des merveilles* (*Alice's Adventures in Wonderland*) de Lewis Carroll³⁵⁵, parue le 26 novembre 1865. À l'origine, ce livre destiné aux adultes raconte l'histoire d'une exploratrice curieuse confrontée au paradoxe, à l'absurde et au bizarre. Ce récit fut réécrit pour les enfants, accompagné d'une suite, *De l'autre côté du miroir*.

Dans l'univers du film d'animation de Miyazaki, Chihiro, petite fille âgée de 10 ans, évolue dans une ville peuplée de fantômes, de spectres et d'ombres, après une promenade sylvestre, effectuée en compagnie de ses parents, en quête d'une nouvelle demeure en banlieue. Au cours de cette balade, la famille emprunte un tunnel qui les conduit en terrain inconnu. Ils arrivent dans une cité où se trouvent des échoppes. Ils y font une halte. Tenailés par la faim, les parents de la fillette s'empiffrent de nourriture. Chihiro refuse d'y goûter. Soudain, ses parents se métamorphosent en deux énormes cochons.

Dans cette cité, les intrus, surtout humains, sont transformés en animaux pour être servis en repas aux divinités hantant les lieux. Pour sauver sa vie et celle de ses parents, Chihiro doit

³⁵⁴ Danièle HEYMANN, *op. cit.*, p. VI.

³⁵⁵ Lewis Carroll, né Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) écrivain, mathématicien et photographe anglais.

travailler dans l'établissement des thermes tenu par dame Yubaba, la sorcière aux multiples pouvoirs dont celui d'effacer votre identité.

La stratégie médiatique de Berlusconi conduit aussi ses concitoyens, asservis par les programmes diffusés par ses télévisions et sa propagande politique, à une forme de perte d'identité et de l'individualité. Dans un tel contexte, nous pouvons nous demander si la représentation de dame Yubaba est utilisée par Moretti comme métaphore de l'image du « *Caimano* » ou bien comme une vision contemporaine et indépendante de l'image féminine ? Dans son film, les femmes mettent en péril le devenir des hommes. Si Aïdra tue son fiancé et le critique gastronomique, Teresa, elle, s'en prend au « *Caimano* ».

Dans l'univers merveilleux de Miyazaki, le spectre, cette figure « sans visage » au masque de kabuki, sème la terreur en un éclair et est capable de faire jaillir des pépites d'or avant de sombrer dans la mélancolie. Les excès et les contrastes de ce personnage sont une allégorie d'un pays en crise, celui de Miyazaki, mais aussi de celui de Moretti.

Les enfants des deux histoires achevées endossent la responsabilité d'inventer le lendemain de leur pays réel ou imaginaire. Ils incarnent la génération future qui, un jour, prendra en main les rênes de la nation. Ils symbolisent à la fois l'avenir et le futur à construire dans sa dimension politique, sociale ou économique. Marcel Rufo a émis l'hypothèse suivante : « [...] le père est toujours une mosaïque d'images mêlant réel et imaginaire³⁵⁶. » Cependant, cette mosaïque d'images réelles et imaginaires : « [...] n'est jamais complète et chacun passe sa vie à en chercher la pièce manquante, celle qui viendrait parfaire le tableau³⁵⁷. »

Cette hypothèse nous ramène symboliquement à la pièce plate jaune de Lego qu'Andrea, aidé de son frère Giacomo, cherche vainement tout au long du film de Moretti. Cette pièce manquante tant convoitée ne permet pas de finaliser la construction de son vaisseau spatial. Grâce à cette métaphore, le cinéaste nous invite à sortir de l'espace narratif pour nous projeter dans une dimension plus planétaire. Il teste notre capacité à nous emparer de ces indicateurs qui parsèment son film, à les lire, à les analyser. La pièce manquante symbolise celle qui pourrait changer la configuration du monde et, plus particulièrement, celle de l'Italie. Les nombreuses pièces de Lego jonchant le sol de l'appartement pourraient également représenter l'état de désolation et de détérioration de la péninsule. Le réalisateur se sert donc d'une métaphore pour dénoncer l'incohérence politique du régime berlusconien.

Miyazaki et Moretti, en dénonçant la situation de leur pays, nous donnent les clés pour sortir de cette situation. Pour le cinéaste japonais, Chihiro en se confrontant au merveilleux, à l'imaginaire, réussira à délivrer ses parents. Dans le récit « morettien », Andrea, à défaut de

³⁵⁶ Marcel RUFO, *op. cit.*, p. 21.

³⁵⁷ *Ibid.*

trouver la pièce manquante, détruira son vaisseau spatial. Il n'ira pas au bout de son rêve contrairement à la fillette japonaise. Moretti nous démontre que la réalisation de nos ambitions est en lien non seulement avec notre imaginaire, mais également avec notre déterminisme.

Le cinéaste nous livre une ultime confiance en exprimant son attachement au film de Miyazaki par les mots de son personnage Bonomo en se parlant à lui-même : « C'est un beau film³⁵⁸ ! » Il reprend cette façon de communiquer indirectement une appréciation au public via une tierce personne qu'il avait déjà utilisée dans la séquence télévisée avec Silvana Mangano.

Dans ses films, Moretti utilise aussi bien l'autocitation, le faux film ou la citation au sens littéral du terme. Ce procédé lui permet de nourrir ses réalisations et d'enrichir leur narration. Toutes ces références, à l'intérieur de ses films sont subtilement choisies par un cinéaste profondément cinéphile, spécifiquement dans *Caro diario*.

Le cinéaste, ouvert et curieux construit ainsi son espace cinématographique en allant explorer l'univers des autres, dans sa palette la plus éclectique. D'ailleurs, son œuvre très personnelle est très éloignée des films italiens ou américains que Moretti-acteur visionne.

Le réalisateur montre également comment la télévision sert de relais au cinéma. Il évoque le rôle éducateur qu'elle devrait tenir en diffusant des films comme *Docteur Jivago*, *Anna* ou *La Città incantata*. Il en donne le bon mode d'emploi quand il se filme téléspectateur tout particulièrement dans *Caro diario*. En revanche, il se sert du personnage de Gerardo pour dénoncer les situations consuméristes, non avisées et passives de la télévision.

Le réalisateur poursuit sa démarche en introduisant également dans ses fictions des images issues d'archives.

II] les images issues d'archives

Vingt-cinq ans après *La messa è finita*, Moretti s'intéresse à nouveau à l'Église à travers son long-métrage, *Habemus papam* dont le tournage a débuté fin janvier 2009. Après un tournage long et difficile, le cinéaste est récompensé par le Ruban d'argent du meilleur réalisateur et du meilleur sujet en 2011. Projeté en avant-première au cinéma Quattro Fontane, à Rome, le 14 avril 2011, ce film retrace l'histoire de la crise du pouvoir montrée à travers la nomination d'un nouveau pape et les rites ecclésiastiques.

Le réalisateur débute ce film en s'attachant aux rituels de l'institution ecclésiastique. Les toutes premières images dévoilent l'imposant cérémonial autour de l'enterrement du pape, Jean-

³⁵⁸ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Il Caimano* : « È un bel film ! »

Paul II³⁵⁹, survenu le 8 avril 2005. Ce pape, élu le 16 octobre 1978, meurt à 84 ans, après vingt-six ans cinq mois et dix-huit jours de règne pontifical. Le 2 avril 2005, les cloches de la basilique Saint-Pierre de Rome retentirent pour annoncer son décès. Sa dernière apparition publique eut lieu le 30 mars 2005, peu après le dimanche de Pâques où il n'avait pas pu prononcer sa bénédiction, *urbi et orbi*, se contentant d'un simple signe de croix pour bénir l'assemblée des fidèles massés sur la place Saint-Pierre. Il a été béatifié le 1^{er} avril 2011.

Après la mort du pape, les cardinaux célèbrent les rites funéraires pendant neuf jours consécutifs (Les Novendiales), selon le PAC. V de la Constitution apostolique, *Romano pontifici eligendo*³⁶⁰, articles 27 à 32. Jean-Paul II avait souhaité une messe de la divine miséricorde qui fut donnée, le 3 avril 2005. Afin que les fidèles lui rendent un dernier hommage, son corps fut exposé à la basilique Saint-Pierre du 5 au 7 avril comme le rituel l'impose et comme en témoigne Moretti au début de son film.

La célébration religieuse pour l'enterrement de Jean-Paul II a eu lieu sur le parvis de la basilique Saint-Pierre³⁶¹ comme le révèle le cinéaste dans *Habemus papam*. Elle fut présidée par le cardinal Joseph Ratzinger³⁶², futur Benoît XVI et fut retransmise dans le monde entier. Pas moins de 137 chaînes couvrant 81 pays la diffusèrent. Les fidèles massés sur la place Saint-Pierre étaient venus rendre un dernier hommage au défunt pape avant son inhumation dans la crypte de la basilique.

Le réalisateur a inséré dans son œuvre de véritables images d'archives de l'événement en contrepoint de son récit narratif fictionnel. Il a utilisé des images tournées par la RAI lors des funérailles de Jean-Paul II. Il mêle au sein de son long-métrage des images réelles prises sur le vif à des images créées pour le besoin de son récit filmique. Il n'a donc pas tout filmé en temps réel.

C'est au montage que Moretti ajuste la linéarité, la cohérence de ces deux sources d'images assemblées. Cet imposant cérémonial n'est pas sans rappeler les images documentaires contenues dans *Aprile*. Le cinéaste utilise sa caméra pour insérer les moments importants de l'histoire de son pays dans son œuvre cinématographique.

Dans ce film, le réalisateur nous présente l'ensemble de la cérémonie des funérailles. Celle-ci débute par une procession jusqu'à la basilique, suivie d'une messe puis, de la descente du cercueil dans la crypte de la basilique avant de se terminer par l'inhumation. D'emblée, elle

³⁵⁹ Karol Józef Wojtyła (1920-2005), ordonné prêtre en 1946, succède à Jean-Paul I^{er} sous le nom de Jean-Paul II le 16 octobre 1978, canonisé le 27 avril 2014 et béatifié le 1^{er} mai 2011 par le pape Benoît XVI.

³⁶⁰ www.vatican.va, consulté le 28/12/2016.

³⁶¹ Voir à ce sujet en annexe les illustrations des films de Nanni Moretti, la figure 15, p. 35.

³⁶² Joseph Ratzinger (1927-), ordonné prêtre en 1951, succède après deux jours de Conclave à Jean-Paul II, sous le nom de Benoît XVI, le 19 avril 2005. Il renonce, à 85 ans, à son pontificat le 28 avril 2013, après sept années d'exercice.

prend une dimension théâtrale parce que tout rituel par nature est déjà une mise en scène. La solennité de l'événement impose une retransmission afin de préserver son historicité.

Le spectateur « morettien » perçoit le bruit de la foule et de la caméra dont les mouvements semblent balayer la place et survoler l'édifice du Vatican. Progressivement la musique se substitue au bruit de la caméra. Seules les hélices d'un hélicoptère, durant un moment, viennent troubler le ciel et la bande son musicale. À l'écran, l'image d'une statue de dos impose sa stature.

Par un mouvement circulaire, la caméra plonge sur la foule anodine massée sur la place Saint-Pierre, venue rendre un dernier hommage au défunt pape. Une autre foule apparaît bientôt à l'écran, dans la basilique, celle des représentants de l'Église priant. Ensuite, Moretti expose le corps de Karol Wojtyła. C'est sur le générique, sous la forme d'une bande sonore musicale que le cinéaste dévoile les funérailles de Jean-Paul II : l'autel, la croix du Christ, l'entrée de la basilique. La sortie du cercueil épuré, en bois clair, maintenu par de nombreuses personnes en habit de cérémonie sont de véritables images d'archives recueillies par le cinéaste.

Le vent qui gonfle les vêtements escorte le passage du cercueil. Cette image semble figurer le souffle de l'Esprit Saint. Les cardinaux descendent les marches avec leurs habits flottant au vent tout comme les drapeaux des nations présentes sur la place. La foule et les cardinaux apparaissent, tous se recueillent et prient.

Le prologue sur lequel s'inscrit le générique du film, renvoie à l'épilogue du récit où Melville renonce à sa charge papale endeuillant, une nouvelle fois, les fidèles réunis à nouveau sur la place Saint-Pierre. Dans ce prologue constitué d'une partie historique réelle, le pape est décédé. Dans l'épilogue composé de la partie fictionnelle, son successeur refuse l'exercice de la charge. Ces deux parties annoncent la mort d'une succession à travers une contemplation silencieuse du désastre. Le réalisateur se complaît à en révéler toute la complexité à travers la narration fictionnelle.

Mais, le réalisateur s'intéresse également à montrer les coulisses d'un tournage. Ce procédé lui permet de dévoiler son autoportrait et une partie de son autobiographie à travers sa profession.

Chapitre 7 : Le tournage du film dans le film

Le film autoportraitiste imbrique le film visionné à celui qui est créé. L'autoportraitiste revendique ainsi son désir de porter un regard différent sur lui-même et sur son environnement. Il questionne alors son engagement et sa propre création artistique en remettant en cause sa place au centre de son propos. Par exemple, dans *Intervista* (1987), l'énonciation autoportraitiste est identifiable grâce à l'autocitation fellinienne. Fellini y reprend la scène où Marcello Mastroianni et Anita Ekberg s'immergent dans la fontaine de Trévi. Moretti, lui, s'y réfère à travers l'émergence d'un film ou les coulisses de son tournage. Progressivement avec les films, *Aprile, Il Caimano* et *Mia madre*, le cinéaste s'expose en portant à l'écran sans concession, toutes les réalités cachées du métier.

Nous analyserons dans ce chapitre comment Moretti se sert de son expérience professionnelle d'autodidacte pour évoquer son métier de réalisateur avant de nous révéler les dispositifs du tournage.

I] Moretti, un réalisateur autodidacte, cinéphile

Fellini et Moretti sont des autodidactes : ni l'un ni l'autre n'ont fait une école de cinéma pour devenir réalisateur. Fellini a été script avant de devenir l'assistant-scénariste de Rossellini pour le film *Roma, città aperta* (1945). Il s'est formé en parallèle aux côtés de Pietro Germi³⁶³ et d'Alberto Lattuada³⁶⁴.

Moretti qui a conçu seul, du tournage au montage, ses deux premiers courts-métrages, *La sconfitta* et *Pâté de bourgeois* (1973), tournés en Super 8, a suivi un parcours différent. Sa formation a consisté à visionner de nombreux films afin de pouvoir effectuer ses choix de réalisation. Il a d'ailleurs déclaré :

« [...] dans le passé, j'ai vu non seulement beaucoup de films mais aussi beaucoup de mauvais films et on apprend aussi de ceux-là. [...] On apprend dans le sens que c'est important surtout pour un jeune réalisateur qui débute de savoir ce que l'on ne veut pas, savoir le genre de jeu qui ne te plaît pas, le genre de montage qui ne te plaît pas, le genre de lumière, de photographie qui ne te plaît pas, une utilisation de la musique qui ne te plaît pas, etc, etc.³⁶⁵. »

³⁶³ Pour le film, *In nome della legge* (*Au nom de la loi*, 1948).

³⁶⁴ Pour le film, *Senza pietà* (*Sans pitié*, 1948).

³⁶⁵ Jean-Philippe TESSÉ, *op. cit.*, Partie 1, traduction proposée de : « [...] in passato, ho visto non solo tanti bei film ma anche tanti brutti film e s'impara anche da quelli. [...] S'impara nel senso che è importante soprattutto per un regista che comincia sapere quello che non si vuole, sapere il tipo di recitazione che non ti piace, sapere il

Selon Moretti, pour acquérir des connaissances cinématographiques, il n'est pas indispensable de ne regarder que de beaux longs-métrages comme *La Femme d'à côté* (1981) de François Truffaut. Ce film qui l'a particulièrement bouleversé, a remis en question sa façon de faire du cinéma. Il s'est ensuite attaché à donner plus de dimension à ses personnages. Il affirme qu'il est salutaire d'en voir également de mauvais du fait qu'ils sont la représentation de ce qu'il convient de ne pas reproduire comme en témoigne Jean Gili :

« Dans [ses] premiers films ; il y avait beaucoup d'allusions au cinéma comme négation de ce [qu'il avait] vu et [qu'il ne voulait] pas qu'il y ait dans [ses] films. Ainsi, par réaction [il tournait] avec la caméra fixe parce [qu'il ne voulait] pas de ces mouvements de caméra faits au hasard, juste pour faire voir que l'on sait tourner en bougeant la caméra ; ou bien, [il choisissait] des plans longs pour refuser un montage aux effets faciles, [il utilisait] la musique en contraste par rapport à la scène, [il faisait] jouer les acteurs de manière différente. Tout cela dans une attitude de négation par rapport à tout ce [qu'il] n'aime pas³⁶⁶. »

Les propos que le réalisateur a tenu à Jean-Philippe Tessé, confirment ceux de Jean Gili :

« [...] " mon travail de spectateur " a influencé mon travail de réalisateur. Mes goûts, mes émotions de spectateur ont influencé mes choix de réalisateur. Par opposition parfois, tout ce qui ne me plaisait pas, je cherchais à ne pas le mettre dans mes films : une certaine façon de jouer, une certaine façon d'utiliser le montage, la musique, la caméra³⁶⁷. »

Comme Moretti ne veut pas se laisser envahir par la médiocrité filmique, il se montre à l'écran fuyant les films lui faisant horreur. Par exemple, dans *Caro Diario*, il se filme dépité à la sortie de *Henry, pioggia di sangue*. Dans *Aprile*, il s'excuse et demande pardon à son futur enfant à qui il a montré un mauvais film, *Strange days*, alors qu'il n'est pas encore né. Il démontre à travers ces séquences d'une part, l'influence d'un film sur le spectateur et d'autre part, la responsabilité du réalisateur sur son œuvre. Selon lui, ce moyen de communication doit être utilisé à bon escient, avec précision et parcimonie. Il considère que le cinéma consiste avant tout à partager des émotions ensemble et à conserver la mémoire de la vie.

Dans la seconde partie de *Entretien avec Nanni Moretti*, par Jean-Philippe Tessé, enregistré durant le Festival de Cannes 2008, le cinéaste a déclaré à ce propos : « [...] il y a dans la caméra fixe soit l'essentialité de la mise en scène, soit le fait de rappeler au spectateur qu'il n'assiste pas la réalité mais à un point de vue de la réalité, une reconstruction de la réalité, à un artifice³⁶⁸. »

Selon le point de vue de Moretti, la caméra fixe favorise le montage en évitant les découpages champ-contrechamp. Il a déclaré au sujet de son utilisation dans *Ecce Bombo* : « [...],

tipo di montaggio che non ti piace, il tipo di luce, di fotografia che non ti piace, un uso della musica che non ti piace eccetera, eccetera. »

³⁶⁶ Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 58.

³⁶⁷ Jean-Philippe TESSÉ, *op. cit.*, Partie 1, traduction proposée de « [...] il mio " lavoro di spettatore " ha influenzato il mio lavoro di regista. I miei gusti, le mie emozioni di spettatore hanno influenzato le mie scelte di regista. Alle volte a contrasto, tutto ciò che non mi piaceva, io cercavo di non metterlo nei miei film : un certo modo di recitare, un certo modo di usare il montaggio, la musica, la macchina da presa. »

³⁶⁸ Jean-Philippe TESSÉ, *op. cit.*, Partie 2, traduction proposée de : « [...] c'è nella macchina fissa sia l'essentialità della misa in scena sia però per ricordare allo spettatore che non sta assistendo alla realtà ma a un punto di vista sulla realtà, una ricostruzione della realtà, ad un artificio. »

au contraire, avec ma caméra fixe, j'essayais d'être très théâtral, de rappeler au spectateur que de toute façon c'était un film qu'il était en train de regarder³⁶⁹. »

Ce réalisateur évoque souvent sa façon de percevoir et de réaliser ses films à travers des œuvres comme *Aprile*, *Il Caimano* ou *Mia madre*. Il ne se reconnaît pas pour autant un style particulier, même s'il affirme :

« [...] dans *Bianca*, je continue à construire mon personnage et à m'amuser à jouer, film après film, les mêmes tics, les mêmes névroses, les mêmes obsessions au-delà du fait que naturellement dans mes scénarios s'insinuent des choses qui font partie de ma vie, [...], comme les appels téléphoniques, ... bien avant, les téléphones portables³⁷⁰ ! »

Il raconte même à Jean-Philippe Tessé comment il introduit dans ses réalisations des traces autobiographiques :

« D'un côté donc, je m'amuse à construire mon personnage et de l'autre, tout naturellement, entrent parce qu'ils font partie de ma vie, dans les scénarios de mes films : les coups de fil, une certaine irascibilité, une certaine attention au langage, une certaine attention aux chaussures, une passion pour les desserts, les repas de famille, le sport, le ballon à l'extérieur de la maison et la petite balle avec laquelle je joue dans ma chambre, à la maison³⁷¹. »

Il lui dévoile même comment il construit ses récits :

« [...] il y a d'abord des bribes de scénario, des dialogues, des scènes que je veux mettre dans mon prochain film et ensuite le sujet. Parfois plus, parfois moins, c'est une façon de travailler naturellement plus compliquée, plus fatigante, un peu plus sauvage et moins professionnelle. Néanmoins, il y a parfois dans mes carnets, dans mes notes, des scènes que je voudrais inclure dans mon prochain scénario. [...] parfois, il est arrivé qu'avant même le sujet ou l'histoire, j'ai des scènes et je me dis que cette scène doit de toute façon être³⁷². »

Au-delà de ces déclarations, le cinéaste introduit dans son œuvre une certaine part d'ironie. Il s'en sert comme d'un catalyseur pour épurer les sujets abordés dans ses films. La distanciation et l'ironie sont les deux ingrédients indispensables à la réussite d'une comédie

³⁶⁹ Susanna NICCHIARELLI, *op. cit.*, traduction proposée de : « Ma anzi io con la macchina da presa fissa cercavo di essere molto teatrale, di ricordare allo spettatore che comunque quello era un film quello che stava vedendo. »

³⁷⁰ Jean-Philippe TESSÉ, *op. cit.*, Partie 1, traduction proposée de : « [...] in *Bianca*, continuo a costruire questo personaggio e a divertirmi a portare, film dopo film, un po' di stessi ticchi, stesse nevrosi, stesse ossessioni al di là puoì del fatto che naturalmente nelle mie sceneggiature entrano delle cose che fanno parte della mia vita, [...], le telefonate, molto prima dei telefoni cellulari [...] ».

³⁷¹ Jean-Philippe TESSÉ, *op. cit.*, Partie 1, traduction proposée de : « E quindi, da una parte mi diverto a costruire il mio personaggio dall'altra, proprio naturalmente, entrano perchè fanno parte della mia vita nelle sceneggiature dei miei film : le telefonate, una certa mia rissosità, una certa attenzione per il linguaggio, una certa attenzione per le scarpe, una passione per i dolci, i pranzi in famiglia, lo sport, il pallone fuori casa e la palletta piccola con cui giocare in casa nella propria stanza. »

³⁷² *Ibid.*, Partie 1, traduction proposée de : « « [...] ci sono, prima dei pezzi di sceneggiatura, dialoghi, scene che voglio che ci sia nel mio prossimo film e poi il soggetto. A volte di più, a volte di meno questo sarebbe un modo di lavorare naturalmente più complicato, faticoso, un po' più selvaggio meno professionale. Però de volte, ci sono nei miei quaderni, nei miei appunti delle scene che vorrei ci fossero nella mia prossima sceneggiatura. [...] delle volte è capitato che, ancora prima proprio del soggetto, della storia io avessi delle scene e mi dicessi questa scena comunque ci deve essere. »

autobiographique. Quand le personnage interprété par Moretti est ironique ou agit de façon ironique, c'est le réalisateur qui se moque de lui-même et de ses travers.

Si l'autobiographie est trop proche de la réalité, elle a tendance à devenir ridicule. Le réalisateur a toujours revendiqué son droit d'être avant tout lui-même. Aussi, à travers ses films, c'est surtout de lui-même qu'il se moque, surtout lorsqu'il avoue sa passion pour la danse, le sport, les chaussures ou encore les gâteaux. Sur le ton de l'ironie, il en profite pour montrer à son spectateur qu'il est, surtout, un homme comme les autres avec ses qualités, ses défauts, ses obsessions et ses névroses avant d'être celui qu'il interprète à l'écran.

Moretti est indépendant dans sa façon de penser, de filmer et de monter ses fictions. Il apprécie le cinéma comportant peu de plans. Aussi, son exigence le pousse à effectuer de nombreuses prises d'un même plan surtout s'il y figure en tant qu'acteur. Pour vérifier si le cadre lui convient en tant que réalisateur, il se fait remplacer à l'endroit où il joue par quelqu'un. Multiplier les prises lui permet aussi d'avoir un choix plus large au montage et de satisfaire son souci du détail et son perfectionnisme.

Si le réalisateur choisit de rester au plus près de la réalité dans ses films, c'est parce qu'il : « [...] aime que ce soit vrai³⁷³. » Sa sincérité vis-à-vis du public le contraint à mettre du réel au sein de ses œuvres pour y apporter effectivement une dimension authentique. Ainsi, dans *La messa è finita*, pour tourner la séquence de la dispute dans la fontaine, il calcule avec soin la position de la caméra, les déplacements des protagonistes, la matière et les dimensions de cette fontaine, 1m84 de largeur afin d'éviter les accidents. Il prend également en considération le caractère très physique de cette scène et par conséquent éprouvante pour les acteurs. Il est conscient des risques qu'il prend en tournant une scène de dispute dans un espace si restreint, mais il ne renonce pas car sa priorité reste la vérité. C'est sans doute cette exigence qui rend cette dispute si violente. Il affirme :

« [...] quand il y a des scènes de baiser, d'amour ou de sexe et des scènes de violence ou de sport, en somme elles doivent être vraies. Non pas tournées au hasard. Non pas tournées de façon décontractées, banales ou approximatives. Tournées selon le style si quelqu'un en a un. Mais avec la vérité au-dedans³⁷⁴. »

Dans *Ecce Bombo*, la séquence où Vito (Paolo Zaccagnini) crie soudainement : « *Ecce Bombo !* » s'inscrit dans la même veine de retranscrire la réalité du moment. Le personnage, ici, saisit une chaise, dans la pièce où sont réunis ses amis et il la brise de la main tandis que Michele crie : « Non » en se retournant. L'acteur raconte comment il a joué cette séquence :

³⁷³ Jean-Philippe TESSÉ, *op. cit.*, Partie 2, traduction proposée de : « A me piace che ci sia verità. »

³⁷⁴ *Ibid.*, Partie 2, traduction proposée de : « [...] quando ci sono scene di bacio o d'amore o sesso e scene di violenza o di sporto in somma deve essere. Non girate casualmente. Non girate di maniera casuale, banale o approssimative. Girate secondo lo stile se uno c'è l'ha. Pero con verità dentro. »

« Pour la prise de la chaise, dans la maison, dans la chambre où on faisait l'autoconscience... je crois que j'ai cassé 10 ou 12 chaises. À la fin, j'avais la main ... que j'ai dit : " Les gars, si nous continuons à aller de l'avant comme ça, après on arrête le film parce que j'aurai la main plâtrée. " Une chose amusante pour remédier à tout ça de manière très artisanale, il y avait un baquet, de ceux qu'on utilisait à cette époque, en faïence, plein de glaçons. Dès que je cassais une chaise, comme les grands batteurs de rock, je mettais les mains dedans parce que j'avais une douleur terrifiante³⁷⁵. »

Il apparaît donc essentiel à Moretti de s'attacher énormément au moindre détail pour restituer la véracité d'une scène parce que son intention consiste à faire le cinéma qui lui plaît comme il l'affirme dans *Aprile* en voix off tandis que le spectateur découvre son image de dos sur sa Vespa juste avant qu'il se dirige vers les studios pour tourner sa comédie musicale.

Ses expériences de réalisateur nourrissent au fil du temps ses fictions puisque Moretti s'efforce de façon constante à se rapprocher le plus près possible de la réalité tout en s'inspirant de celle-ci. Nous allons donc étudier essentiellement à partir d'*Aprile*, *Il Caimano* et *Mia madre* comment il évoque sa profession à travers un tournage.

III] La représentation de Moretti-réalisateur dans *Aprile*, *Il Caimano* et *Mia madre*

À partir d'*Aprile*, Moretti lève de plus en plus le voile sur son métier de « réalisateur à l'écran ». Il dresse ainsi son autoportrait à travers l'exercice de sa profession. À la fois devant et derrière la caméra, il met en scène son propre dispositif de tournage en portant à l'écran l'exercice combiné de ces deux pratiques.

Cette double casquette lui permet de se poser en observateur de son propre cinéma, à l'intérieur de son film, exigeant une réflexion intellectuelle, une concentration de tous les instants et une présence physique permanente.

Le réalisateur est confronté à des choix liés à la création à la diffusion de l'œuvre : la narration, les repérages, les décors, les acteurs, l'interprétation, la réalisation ...

Le cinéaste révèle une partie de l'envers du décor à son spectateur en évoquant : le travail de préproduction, les doutes, les incertitudes et les angoisses liées à la réalisation, les inconvénients liés à l'attribution du rôle principal et le tournage du film dans le film.

³⁷⁵ Susanna NICCHIARELLI, *I notturni maestri cantori (Ecce Bombo)*, Italie, Film Festival Locarno 2008, Rétrospective Nanni Moretti, complément au DVD *Ecce Bombo*, 22.0 mins, traduction proposée de : « Per il ciak della sedia, dentro la casa, nella stanza dove facciamo l'autocoscienza... credo che ho rotto 10 ou 12 sedie. Alla fine, avevo la mano... che ho detto : "Ragazzi se andiamo avanti così puoi dopo fermiamo il film perché vengo a mano ingessata." Una cosa divertente che per rimanere a tutto questo in maniera molto artigianale, c'era una tinozza di quelli che andavano una volta, di maiolica piena di ghiaccio. Io appena spaccavo la sedia, come i grandi battitori di rock, mettevo le mani dentro perché avevo un male terrificante. »

A] Le travail de préproduction à travers les repérages et les décors

Les repérages et les décors sont effectués en amont du tournage. Moretti accorde beaucoup d'importance aux lieux de tournage, identifiés comme tels par le public dans les séquences de film dans le film.

Par exemple, dans *Aprile*, pour les besoins de sa comédie musicale, le cinéaste promène le spectateur sur des lieux de tournage en extérieur ou en intérieur. Dans *Il Caimano*, Teresa le conduit dans les studios à travers les décors de son film qui sont également ceux du film « morettien ». Moretti-réalisateur dévoile toute la construction des décors devant servir au film de la jeune réalisatrice. Par exemple, sa caméra réalise un plan sur une jeune femme peignant une paroi tout en dansant sur la musique de *Ya Rayah* de Rachid Taha-Khaled-Faudel. Puis, elle se dirige sur deux hommes passant avec une échelle. Elle dévoile ensuite deux autres hommes formant un corps de ballet tandis que sur un côté de l'écran apparaît une paroi sur laquelle est écrite : « *La Loi est égale pour tous*³⁷⁶ ».

Le spectateur « morettien » aperçoit ensuite une sculpture d'un génie au doigt levé vers le ciel, un canapé recouvert d'un film plastique puis, un homme dansant tout en peignant avec un rouleau. La caméra pivote à nouveau en direction d'une chambre. Devant le lit, Bonomo et ses deux enfants dansent. En face d'eux, Teresa se contente de battre la mesure. Dans une danse improvisée, les peintres, entrevus grâce à la caméra de Moretti, s'affairent sur les décors du film à venir.

Ainsi, le film « morettien » permet au spectateur de devenir un observateur du film de Teresa en devenir. Cette séquence est à rapprocher de celle contenue dans *Mia madre* quand l'acteur Barry Huggins (John Turturro) improvise à son tour une danse sur le plateau de tournage et où toute l'équipe du film le regarde. Moretti place ainsi le spectateur en position d'observateur en lui faisant découvrir l'envers du décor. Il filme ce qui habituellement est invisible à l'intérieur d'une fiction. La danse porte en elle la transe mystique. Celle exécutée par Barry est emplie d'autodérision ce qui fait sourire Margherita. Elle reflète l'état d'esprit dans lequel peut-être un acteur après une séance de travail.

Dans *Il Caimano*, Moretti continue de montrer l'avancée des décors du Parlement et du mausolée en marbre où sera enterré le « *Caimano* » après sa mort. À travers ce mausolée, le cinéaste dévoile l'obsession et la dévotion du « *Cavaliere* » pour son propre corps³⁷⁷.

³⁷⁶ Traduction proposée de l'inscription sur la paroi dans le film *Il Caimano* : « *La Legge è uguale per tutti* ».

³⁷⁷ Voir à ce sujet de livre de Marco BELPOLITI, *Le corps du chef*, Paris, Editions Lignes, 2010.

Les petites lampes vertes et rouges, disséminées dans le décor de la Chambre des députés, évoquent les tricheries auxquelles ces derniers se livrent lors du vote d'un texte législatif. À travers un plan large, Moretti filme l'intégralité des décors sur un même et unique plateau, dévoilant ainsi leurs véritables dimensions.

Dans *Mia madre*, Margherita entraîne son équipe de l'intérieur des studios vers l'extérieur à travers les repérages ou le tournage dans la rue. Elle se retrouve par exemple la nuit, devant le ministère du travail en compagnie du décorateur et de son assistant. Celui-ci lui explique qu'il faut obtenir une autorisation pour pouvoir filmer uniquement entre 14h et 18h. Ils en profitent pour faire le point sur les tournages à venir. La scène de la cantine n'étant pas terminée, la cinéaste souhaite conserver ce décor. Puis, elle quitte son équipe pour continuer seule les repérages piazza Zama et Mancini. Elle part en voiture en direction de ces lieux.

En se projetant dans l'activité de son alter ego féminin, le réalisateur se moque de lui. Il met ainsi à jour une pratique qui pourrait être la sienne.

Moretti se complaît à démystifier le processus de création en dressant son autoportrait de cinéaste confrontée aux doutes, aux incertitudes et aux angoisses de la réalisation.

B] Les doutes, les incertitudes et les angoisses liés à la réalisation

Dans son spectacle intitulé, *Concerto Nanni Moretti*, le réalisateur soulignait sa difficulté à réaliser *Habemus papam* dont il racontait le tournage à sa mère hospitalisée, tout comme le fera plus tard, Margherita dans sa fiction, *Mia madre*. Une fois de plus, il se sert de ses expériences de vie pour enrichir son œuvre.

Effectivement, le cinéaste retranscrit dans *Aprile* ou *Mia madre*, l'angoisse qui l'assaille en tant que réalisateur lors du tournage d'un film. En révélant les tensions psychologiques et physiques qui l'envahissent durant cette période, il dévoile ses propres réactions de cinéaste. Celles-ci viennent finalement s'inscrire dans ses fictions en tant que traces autobiographiques.

Moretti est continuellement à la recherche de nouvelles formes de cinéma pour enrichir, diversifier sa narration. Il cherche toujours à se dépasser en innovant à l'intérieur de sa propre création filmique. Il lui arrive, par exemple, de semer des indices d'une fiction à l'autre afin de créer une continuité d'une œuvre à l'autre comme si, finalement, chacun de ses films n'était en réalité qu'une seule et unique fiction comme l'a remarqué Paolo Taviani :

« Pour moi, les films de Nanni sont un unique film divisé en beaucoup de chapitres et ils ont le même personnage principal, la même vedette. Qui est ce personnage principal ? Un fou. Nanni dirait : " un fou magnifique ". Moral, moraliste, autonome à tel point qu'il sert à contenir les débordements de l'énorme " je " qu'il y a toujours dans ses personnages, qui va dans

tellement de directions, qui va à la recherche de réponses, à la recherche de lambeaux de vérité. Et disant qu'en voyant ses films, la vérité il la cherche, il la cherche et parfois il la trouve³⁷⁸. »

À travers *Aprile*, divisé en tableaux notifiés par des intitulés rappelant ceux du cinéma muet, Moretti expose ses doutes et ses angoisses face à la réalisation d'un film « musical » sur un pâtissier trotskiste dans les années 50 et un documentaire sur l'Italie. D'emblée, il se retrouve à devoir créer deux œuvres bien différentes. Ces deux films deviennent un prétexte pour faire apparaître au sein de sa fiction, *Aprile*, son ressenti. Maintenant qu'il s'apprête à devenir un père biologique comment exercera-t-il son métier de réalisateur tout en s'occupant de son futur enfant ?

Le cinéaste choisit le parti de se montrer comme un réalisateur ayant des difficultés à donner vie à son film musical ou son documentaire. En se plaçant lui et le public en témoin de cette situation, il se filme en train de réaliser les diverses étapes nécessaires à la création de ses deux œuvres.

Dans l'intitulé « *un an et demi après* », il s'attèle à son nouveau projet de film dont le sujet est l'histoire d'un pâtissier trotskiste dans les années 50. Ce film musical, inclus dans *Aprile*, prouve qu'il existe bien une continuité à travers ses œuvres puisque cette idée saugrenue était née dans *Caro diario* quand il feignait un repérage pour un prochain tournage dans l'unique but de s'introduire par pur plaisir, dans un appartement en compagnie de Silvia Nono, via *Dandolo*.

Caro diario sert de boutade à Moretti pour raconter son envie naissante de réaliser ce film qu'il finira par inclure dans *Aprile*. Il prouve, une fois de plus, qu'il tisse des liens d'une œuvre cinématographique à l'autre. Ce projet, constitué de scènes dansées, nous ramène à la séquence du bal improvisé contenu dans le chapitre I de *Caro diario*.

Ensuite, le cinéaste dévoile au spectateur comment il réalise de façon burlesque cette idée saugrenue d'un « musical » sur un pâtissier trotskiste. Par exemple, dans la séquence intitulée « *le premier jour de tournage*³⁷⁹ », Moretti se complaît à se montrer en action, de façon fictive, en tant que réalisateur tournant les premières scènes de sa comédie musicale, passant alors du simple projet à sa réalisation. Il témoigne alors des doutes qui l'accablent et des difficultés à figer sur la pellicule ses idées même si la veille il avait préparé méticuleusement tous les plans.

Le lieu du tournage, à viale di *Porta Ardeatina*, situé entre ruines et végétation témoigne de la position du cinéaste hésitant à mener à terme son projet. Soit celui-ci sera voué à la ruine

³⁷⁸ Susanna NICCHIARELLI, *I notturni maestri cantori (Ecce Bombo)*, op. cit., traduction proposée de : « Per me, i film di Nanni sono un unico film diviso in tanti capitoli e ci hanno lo stesso protagonista, lo stesso mattatore. Chi è questo protagonista ? È un folle. Nanni direbbe : " uno splendido folle ". Morale, moralista, autonomico tanto che serve a contenere il debordare di questo " io " enorme che c'è sempre nei suoi personaggi che va in tante direzione, va alla ricerca di risposte, alla ricerca di un brindollo di verità. E diciamo che vedendo i suoi film, la verità la cerca, la cerca ed a volte la trova. »

³⁷⁹ Traduction proposée du bandeau extrait du film *Aprile* : « *Il primo giorno di riprese* ».

comme le montre les vestiges du décor, soit il éclora. En effet, la référence au renouveau à travers la végétation de ce lieu crée ainsi un lien avec le titre de son film, *Aprile*. À cet instant, il ne se sent pas prêt à tourner ce genre de film, sans doute parce qu'il est préoccupé par l'arrivée de son futur enfant. Il charge donc son assistant, Angelo, de renvoyer aussi bien les figurants en tenue d'époque que l'équipe technique et les acteurs. Aussitôt, celui-ci s'exécute. Il se dirige vers Orlando pour lui annoncer la décision du cinéaste parce que son métier, à lui, c'est bien de devoir subir les humeurs des uns et des autres sur un plateau de tournage et de surcroît d'avoir remède à tous les maux.

À travers les plans que Moretti réalise de cette situation, il dévoile non seulement toute la difficulté à concrétiser un projet, mais également, l'impact qu'il produit sur l'équipe technique, les figurants et l'acteur principal. Celui-ci ne comprend pas la situation. C'est la première fois pour lui qu'un film se termine le premier jour de son tournage.

Effectivement, un tournage peut s'arrêter brutalement pour des raisons diverses : manque de financement, accident ou décès d'un acteur ou panne d'inspiration artistique de la part du cinéaste. À travers *Aprile*, le cinéaste évoque toutes ces difficultés, la peur de se tromper et de décevoir. Il reviendra sur ces points dans *Il Caimano* à travers le personnage de la jeune réalisatrice et dans *Mia madre* à travers le personnage de Margherita.

Dans *Il Caimano*, Moretti se sert du personnage de Teresa Mantero pour évoquer les doutes, les angoisses et les incertitudes qui envahissent un cinéaste en période de création. Chaque nouvelle réalisation est pour lui un nouveau défi, rien n'étant jamais acquis dans le milieu cinématographique. C'est bien ce dont il témoigne dans une des premières séquences du « *Caimano* » quand le critique Beppe Savonese évoque le désastre subi par Franco Caspio après la réalisation du film, *Cataratte*. Ce réalisateur est dans l'oubli depuis 25 ans puisque la jonction entre ce long-métrage et le public n'a pas eu lieu. Cette rencontre fait ou défait la réputation d'un film, de son auteur, de ses acteurs, etc. Ainsi, le point de vue du critique ne fait pas à lui seul la notoriété d'un film. Parfois, celui-ci n'arrive pas à anticiper l'engouement du public pour certains longs-métrages.

Moretti évoque ainsi la part de responsabilité qu'à chaque spectateur sur une œuvre cinématographique. Comme le cinéma est avant tout un moyen d'expression à part entière, il délivre forcément au spectateur un message qui ne peut pas le laisser indifférent. C'est sans doute la raison pour laquelle, le réalisateur a déclaré à Flavio De Bernardinis :

« Le public se pose des questions, c'est normal, mais je veux l'habituer à mon genre de questionnement, et non pas le contraire. Je veux l'obliger à ma façon de faire du cinéma. Je sais parfaitement que mes films irritent une partie du public, qui les trouve ennuyeux, difficiles.

Je sais bien que mes films ne sont pas " populaires ", mais ils sont vraiment les films que je veux réaliser³⁸⁰. »

Une fois que l'œuvre est diffusée auprès du public, il se l'approprie sans forcément avoir intégré les intentions du cinéaste. L'œuvre devient alors une autre histoire parce qu'elle est réinventée par le spectateur.

Dans *Mia madre*, le réalisateur démontre comment la conférence de presse pour la promotion du film de Margherita marque la rupture entre sa réalité et la vie réelle. Un journaliste lui demande : « Dans un moment si délicat pour notre société, pensez-vous que votre film réussira à parler à la conscience du pays³⁸¹ ? » Elle lui répond : « Mais, aujourd'hui, c'est le public qui nous demande un engagement différent, un cinéma qui ne soit pas seulement du divertissement, mais qui soit surtout capable d'avoir une incidence sur notre réalité³⁸². » Moretti semble prendre plaisir à travers son alter ego à tenter de donner un sens à la réalité en lui faisant dire en voix off : « Tout le monde pense que je suis capable de comprendre ce qui se passe, d'interpréter la réalité, mais je ne comprends plus rien³⁸³ ! » Faut-il voir, ici, à travers les doutes professionnels et privés assaillant Margherita, le reflet de la pensée de Moretti à la fois sur son métier, sur sa situation familiale et sur la réalité du monde ? Le réalisateur livrerait-il finalement un message plus personnel sur son rapport au cinéma et au monde qui, après toutes ces années, semblerait lui échapper ? D'ailleurs, il termine cette séquence sur son alter ego continuant de parler, le spectateur « morettien » n'entend lui que ses pensées en voix off à la place des propos tenus au cours de la conférence de presse.

Le cinéaste élabore *Mia madre* autour de la mort. Il utilise deux niveaux de narration qui se font écho ici. Il juxtapose la précarité du travail, avec en toile de fond l'agonie du monde ouvrier et des luttes sociales, à la mort annoncée d'Ada. Un élément réel, la mort de la mère qui a servi à l'écriture de cette fiction, devient le moyen pour le réalisateur d'exprimer la mort de la réalité dans la fiction à travers les difficultés de tournage auxquelles s'expose Margherita.

Le réalisateur s'interroge sur les besoins de retranscrire la réalité d'un monde au bord du gouffre au sein d'un tournage. Quel sens cela peut-il avoir aujourd'hui ? Face à la télé réalité, le cinéma joue-t-il encore son rôle ? Moretti annoncerait-il à travers son film, la mort de la réalité

³⁸⁰ Flavio DE BERNARDINIS, *op. cit.*, p. 7, traduction proposée de : « Il pubblico si pone delle domande, è normale, ma voglio abituarlo al mio tipo di domande, e non al contrario. Voglio obbligarlo al mio modo di fare il cinema. So benissimo che i miei film irritano una parte del pubblico, che li trova noiosi, difficili. So bene che i miei film non sono " popolari ", ma sono proprio i film che io intendo realizzare. »

³⁸¹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « In un momento così delicato per la nostra società, lei pensa che il suo film riuscirà a parlare alla coscienza del paese ? »

³⁸² Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Ma oggi proprio, è il pubblico che ci chiede un impegno diverso, un cinema che non sia soltanto intrattenimento ma che sia soprattutto in grado di incidere la nostra realtà. »

³⁸³ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Tutti pensano che io sia capace di capire quello che succede di interpretare la realtà, ma io non capisco più niente ! »

dans la fiction, même s'il se sert de sa propre réalité pour engendrer ce film ? Ne montre-t-il pas du reste comment le tournage du film de Margherita soumis aux artifices, aux exigences de la production ou à un acteur capricieux empêchent l'accès à la vérité. Le réalisateur navigue à travers sa propre fiction pour contraindre le spectateur « morettien » à essayer de dénouer les fils qu'il tisse entre le montage alterné de la réalisation du film de Margherita et les derniers jours d'Ada.

Moretti laisse croître le désarroi de Margherita qui finit par perdre pied en ne sachant plus comment affronter sa propre réalité. Il la montre en plein tournage la nuit. Un membre de son équipe vient lui parler à l'oreille. Le spectateur « morettien » n'entend pas ce qu'il lui dit. Un nouveau plan est effectué sur eux. Il lui demande si elle veut y aller. Elle décide de poursuivre son travail en disant : « Action³⁸⁴ ». Elle réalise un plan estimant qu'il est bien, elle quitte le tournage.

Le cinéaste nous a donc dévoilé comment les angoisses, les incertitudes et les doutes peuvent s'emparer du réalisateur lors du tournage d'un film. Il dévoile au public comment il fait preuve de créativité et d'imagination pour se représenter à l'écran. En créant des liens humoristiques entre réalité personnelle et fictionnelle, son omniprésence devant et derrière la caméra devient sa signature de cinéaste.

Moretti évoque également un autre problème de taille : les inconvénients liés à l'attribution du rôle principal.

C] Les inconvénients liés à l'attribution du rôle principal

Moretti s'emploie à montrer au spectateur combien le casting est une étape déterminante, souvent complexe dans la construction d'un film. Par exemple, dans les premières images d'*Aprile*, il revient sur l'importance du métier d'acteur à travers des photographies en noir et blanc ou en couleur qu'il éparpille sur son bureau jusqu'au moment où apparaît celle de Silvio Orlando. Celui-ci se retrouve face à lui à la séquence suivante. Si le cinéaste l'a convoqué c'est parce qu'il souhaite reprendre son projet de film « musical » pour lequel il lui avait déjà fait une proposition neuf ans auparavant. L'acteur s'en souvient très bien puisqu'à l'époque, il avait dû décliner la proposition d'un autre réalisateur, pour figurer dans celui de Moretti. Cette séquence met particulièrement l'accent sur le caractère aléatoire d'un film dont l'existence peut être remise en question dès la phase préparatoire.

³⁸⁴ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Azione ».

Orlando, en professionnel, est partant pour ce projet qu'il estime viable. Toutefois, s'il croit que le réalisateur est enfin prêt, il en subira la désillusion dès le premier jour de tournage. N'arrivant pas à réaliser les plans préparés la veille, Moretti le suspend. Son assistant, Angelo, rappelle les règles de la profession à l'acteur. Mais, celui-ci tient à ce rôle d'autant plus qu'il a refusé une tournée de sept mois avec Salvatores.

Cette mise en situation témoigne de la difficulté à réaliser une œuvre filmique en tant que réalisateur. Elle révèle également la place de l'acteur dans la réalisation d'un long-métrage. Moretti se complaît à faire jouer à Silvio Orlando son propre rôle à l'écran. Cette séquence fait écho à celle où dans *Il Caimano*, Moretti-acteur jouant à son tour son propre rôle, refuse le rôle principal du long-métrage de Teresa. Le cinéaste tisse à nouveau un lien d'un film à l'autre.

Toujours dans cette œuvre, Moretti n'utilisera pas moins de trois acteurs pour interpréter le rôle-titre. Le premier sera Elio de Capitani. Il apparaît dans toutes les séquences où Bonomo lit le scénario de Teresa. Le second à l'interpréter sera Michele Placido à travers le personnage de Marco Pulici. Le troisième sera Moretti en personne.

Attribuer plusieurs visages au « *Caimano* », c'est une manière de révéler les différentes facettes de cet homme pour œuvrer en politique. Moretti dénonce aussi les aberrations d'un système politique livré aux mains d'un unique individu. Celui-ci transgresse les règles mêmes de la démocratie, en tirant profit de sa position pour édicter des lois servant, uniquement, son intérêt personnel au détriment du bien commun. Or, le fondement de toute démocratie est basé sur ce principe. Par-dessus tout, le « *Caimano* » bafoue la justice et la liberté de la presse.

Par cette pluri distribution, le réalisateur soulève plusieurs problématiques. La première, d'ordre social, historico-politique fait référence à l'homme d'affaires entraîné dans la course au pouvoir, directement associé au personnage de Hyngel, interprété par Charlie Chaplin, dans *Le Dictateur*³⁸⁵ (1940). D'emblée, Moretti avertit ainsi le spectateur qu'il ne faut pas s'arrêter à la forme. Quels que soient, le visage, la stature, le gestuel, l'éloquence, le fond reste le même, et porte les germes d'une dictature³⁸⁶. À sa manière, le cinéaste alerte le public du danger potentiel de développer en chacun de nous un « Berlusconi » en puissance. En dénonçant les actions commises par le « *Caimano* », Moretti, comme Chaplin, se donne pour mission d'ouvrir les yeux de ses concitoyens sur une situation politique despotique. En portant à l'écran sa vision construite sur des événements factuels du quotidien, il a l'ambition d'éclairer son public.

³⁸⁵ *Le Dictateur* ou *The Great Dictator* (1940) sort en France le 4 avril 1945.

³⁸⁶ À travers le théâtre, Bertolt Brecht évoque la réalité se déroulant devant nous à travers la montée du nazisme. Il émet ensuite l'hypothèse que nous pouvons changer l'histoire. Sa pièce *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, 1941) est une satire de l'ascension d'Adolf Hitler.

La seconde problématique révèle la difficulté à interpréter certains personnages. Cette problématique met en lumière la difficile tâche de direction d'acteur. Dans *Il Caimano*, Moretti se moque de sa propre distribution d'acteurs à travers le personnage de Marco Pulici (Michele Placido). Lorsque celui-ci évoque Gian Maria Volontè³⁸⁷ dans le film d'Elio Petri, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*³⁸⁸ (1970), il se réfère ici à sa performance d'acteur dans le rôle du « *Dottore* ». Ce personnage est un policier qui a tué sa maîtresse. Étant en charge de l'enquête, il montrera à quel point la société est corrompue. Devenant un citoyen au-dessus de tout soupçon, il ne pourra pas être inculpé pour homicide. Moretti reprend le thème développé par Pietri, la vie politique gangrénée par la corruption. Cependant, il installe au cours du processus filmique une image de l'acteur en contrepoint de celle qu'il affiche à la ville.

Le choix de l'acteur ne suffit pas à la réussite d'un film. Sur le tournage du film sur Christophe Colomb de Caspio, avec Pulici, Moretti expose la difficulté à composer avec un acteur au caractère bien trempé. Cet acteur fait preuve de désinvolture et de grossièreté devant les recommandations de Caspio, en l'ignorant ouvertement et en continuant sa communication téléphonique avec sa petite amie, et cela au sus du public « morettien ».

Moretti évoque également les caprices de la star notamment face à la coiffeuse. Il la congédie prétextant qu'elle le dérange pendant sa concentration alors qu'il est toujours au téléphone. Ce n'est qu'au moment où Caspio lance le tournage qu'il finit par ranger son portable pour prendre place et jouer. Mais, il s'arrête brusquement car il a un trou de mémoire. Caspio arrête le tournage tandis que Pulici s'excuse auprès de lui. Il souhaite recommencer et le cinéaste accepte. Moretti pointe le manque de concentration de l'acteur, aléa récurrent que le réalisateur doit gérer.

Dans *Mia madre*, le cinéaste revient sur les exubérances des acteurs à travers le personnage de Barry Huggins (John Turturro) qui ne cesse de plaisanter sur le plateau de tournage. Il réclame à l'accessoiriste qui est gêné du vrai champagne pour jouer une scène avant de lui dire qu'il plaisante. Il se vante d'avoir travaillé avec Stanley Kubrick³⁸⁹. Il s'en prend au coiffeur comme Pulici dans *Il Caimano*.

Le réalisateur se complaît à montrer Barry très à l'aise sur un plateau. Progressivement, il finit par le mettre dans l'embarras. Dans les coulisses du tournage, l'acteur est un personnage haut en couleur qui affiche en apparence une belle assurance par son exubérance, et en dépit de

³⁸⁷ Gian Maria Volontè (1933-1994) acteur italien.

³⁸⁸ Titre français : *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon*. Ce film a reçu en 1970, le Grand Prix, le prix du Jury, et celui de la mise en scène au Festival de Cannes et en 1971, l'Oscar du meilleur film étranger.

³⁸⁹ Stanley Kubrick (1928-1999) réalisateur, photographe et scénariste américain. Cinq films ont marqué sa carrière : *Docteur Folamour* (1964), *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968), *Orange mécanique* (1971), *Shining* (1980), *Eyes wide shut* (1999).

sa maladresse. En revanche, très vite, la médiocrité de l'acteur est mise à jour. Sur le plateau, il fait figure de piètre comédien. Il devient capricieux, désinvolte, voire enfantin.

Avant chaque tournage, Margherita s'emploie à rappeler à Barry le contexte, les intentions et les émotions de la scène dans laquelle il doit jouer. Moretti porte à l'écran tous les éléments constitutifs du tournage : la caméra, le perchman, la réalisatrice face aux acteurs. Puis, en zoomant sur cet acteur, la caméra se substitue à celle de la cinéaste et focalise l'attention du public sur ses trous de mémoire et ses élocutions difficiles. La réalisatrice pense qu'il n'y arrive pas parce qu'il a du mal à prononcer l'italien. Par exemple, dans la séquence où il est en voiture, elle est persuadée qu'il modifie les paroles parce que son équipe n'a pas réussi à lui apprendre quatre répliques en italien.

Dans la scène où Barry entre dans le restaurant d'entreprise, Margherita attend la réplique qu'il doit donner à la serveuse. Elle l'encourage tandis que l'élargissement du champ de la caméra de Moretti dévoile la serveuse lui soufflant son texte. Comme Barry reste silencieux, elle continue de lui répéter son texte. La cinéaste interrompt alors le tournage tandis qu'il s'excuse. Le tournage reprend, mais l'acteur a des trous de mémoire. Livia (Beatrice Mancini) arrive discrètement sur le plateau. Sa mère lui fait signe. Barry reprend la scène, encouragé par la réalisatrice en contrechamp. En vain, elle coupe la scène.

Dans un nouveau plan, Moretti montre Livia près de sa mère effondrée, incapable de continuer la prise. Un plan large permet au spectateur « morettien » d'apercevoir les figurants. Le tournage reprend. Barry, dans un nouveau plan, ne réussit toujours pas à dire son texte malgré les encouragements de chacun et il ne veut plus que Margherita l'interrompe. Contrainte, elle le coupe dans sa réplique. Énervé, il estime que le dialogue est mauvais comme tout le reste du film. Il est furieux contre lui parce qu'il ne se souvient d'aucune réplique, raison pour laquelle Kubrick l'a licencié. La réalisatrice s'emporte alors contre lui parce qu'il ne se souvient « d'aucune réplique³⁹⁰ » et elle finit par l'insulter à son tour. Il lui avoue que c'est son dernier film. Elle quitte le plateau, accompagnée de sa fille. L'acteur hurle : « Faites-moi entrer dans la vie réelle, je veux la Réalité³⁹¹ ! » avant de jeter un plateau à terre. Ainsi, si le réel est convoité, il n'est pas atteint.

Dans une autre séquence, l'acteur ayant réussi sa scène, souhaite la recommencer en étant plus méchant. Margherita satisfaite, n'est pas d'accord. Il insiste parce qu'il sait qu'il peut faire mieux. Elle l'ignore en sortant du champ de la caméra suivie par son équipe. Dans une autre

³⁹⁰ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « [Non ti ricordi] una sola battuta. »

³⁹¹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Fatemi rientrare nella vita reale, voglio la Realtà ! »

scène, la caméra, intrusive, pénètre l'intimité de Barry en le surprenant seul, en train de répéter son texte, la nuit.

Par ces situations de tournage, Moretti décortique les relations parfois tendues entre le réalisateur et l'acteur qui, ici, est particulièrement déficient. Barry manifeste en réalité de vrais signes pathologiques et met en péril l'existence même du film.

Très sensible au métier de directeur d'acteurs, Moretti accorde une place très importante à cette composante essentielle de son travail de réalisateur au sein de ses œuvres. Sa propre expérience d'acteur lui apporte cette connaissance, cette intuition qui lui permet d'être au plus près de ses interprètes, en les soutenant, en les accompagnant, en comprenant leurs angoisses et leurs questionnements. C'est ce que fera son alter ego dans *Mia madre*.

En effet, Margherita dira à une actrice : « Tu dois rester un peu à côté, tu comprends. Je voulais voir l'actrice. À côté du personnage, je voudrais voir aussi l'actrice qui l'interprète³⁹². » Elle reviendra sur cette position que doit avoir l'acteur, dans la séquence où Barry conduit un véhicule. Elle lui demande : « [...] d'interpréter le personnage tout en restant à côté de lui³⁹³. » Visiblement, l'acteur ne comprend pas ce qu'elle attend de lui. Giovanni, au cours d'un dîner en présence de Barry, demandera à sa sœur le sens de cette phrase : « l'acteur doit rester à côté du personnage ? Qu'est-ce que ça veut dire³⁹⁴ ? » Elle avouera qu'elle-même ne sait pas ce que cela signifie. Elle n'est même pas certaine que les acteurs en aient compris le sens. Son frère se moque d'elle en disant : « Ne jamais contredire la réalisatrice. Elle a toujours raison³⁹⁵ ! »

Dans cette séquence, Moretti se moque de la fatuité du réalisateur dans l'intellectualisation de sa pratique, donc de lui-même, cinéaste art et essai, en ayant en ligne de mire Margherita qui incarne la profession, mais aussi en se projetant dans la peau de ce frère qu'il interprète, présenté comme ignorant les arcanes du métier et auteur de cette question presque kafkaïenne pour le néophyte.

D'ailleurs, le réalisateur n'hésite pas à montrer aux acteurs avec lesquels il travaille sa vision d'une scène en allant jusqu'à l'interpréter lui-même parfois. Il formule à travers cette phrase son désir de cinéaste dont Margherita se fait l'interprète dans sa fiction, *Mia madre*. Il sait ce qu'il attend d'un acteur, mais surtout ce qu'il ne veut pas qu'il joue et dans quel état

³⁹² Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Devi stare un pochino a lato, capito. Io volevo vedere l'attrice. Accanto al personaggio vorrei vedere anche l'attrice che l'interpreta. »

³⁹³ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « [...] interpretare il personaggio ma che tu devi anche stare accanto al personaggio. »

³⁹⁴ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « L'attore deve stare accanto al personaggio. Che vuole dire ? »

³⁹⁵ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Non contraddire mai la regista. Lei ha sempre ragione ! »

d'esprit il doit interpréter une scène. Les recommandations de son alter ego restitue et authentifie cette démarche de direction d'acteurs.

Pourtant, à l'intérieur de cette phrase énigmatique, le cinéaste donne toute la mesure du métier d'acteur, à savoir, entrer pleinement dans son rôle avec le plus de réalisme possible en gardant son authenticité, sa personnalité. En effet, l'interprète en même temps qu'il joue et qu'il se voit jouer, ne doit pas se perdre ou se fondre totalement dans son personnage en allant trop loin dans l'interprétation au risque de disparaître, voire de s'évaporer. Moretti apprécie cette distanciation entre le personnage et l'interprète. L'acteur doit être naturel et ne pas surjouer. Ce savant dosage chasse l'artificiel superflu et permet de ne retenir que les émotions vraies.

Contrairement à Margherita qui ne sait pas expliquer ce qu'elle entend par « l'acteur doit rester à côté du personnage », le réalisateur en a donné sa version à Stéphane Delorme en lui déclarant :

« Je n'aime pas les performances des acteurs qui s'identifient tellement au personnage qu'ils disparaissent comme acteurs et comme personnes. Voilà, ce genre de performance, qui a toujours beaucoup de succès auprès du public et des critiques, ne me plaît pas tellement. J'espère faire comprendre aux acteurs le genre d'interprétation qui ne me plaît pas, et dès que je vois qu'ils prennent cette direction, trop mimétique, trop « dedans », je les arrête³⁹⁶. »

Après cette incursion dans la sphère de l'acteur, Moretti sonde l'univers caché des plateaux, invitant le public à découvrir ses rouages dans *Aprile*, *Il Caimano* et *Mia madre*.

D] Le tournage du film dans le film

L'idée du film à travers le film permet à son auteur de porter un regard différent sur lui-même et sur son environnement. Moretti, en se plaçant derrière et devant l'objectif sous sa véritable identité, remet en cause son statut de cinéaste. Pour y parvenir, il utilise le subterfuge du tournage d'un film dans son propre film pour se raconter en tant que réalisateur devant et derrière la caméra.

Par exemple, au début d'*Aprile*, Moretti-acteur est filmé par Moretti-réalisateur qui doute de sa capacité à tourner une comédie musicale. Pourtant, il conclut *Aprile*, sur le tournage de celle-ci. Il inclut donc bel et bien ce film « musical » dans sa propre fiction.

Cette ultime séquence rejoint celle où Moretti-acteur jette les coupures de presse depuis sa Vespa dans les rues de la cité romaine, comme si ce geste libérateur l'autorisait à se laisser envahir à nouveau par la joie de la création. Cette joie qui l'inonde, lui donne l'énergie

³⁹⁶ Stéphane DELORME et Emiliano MORREALE, *Un sentiment d'inadéquation. Entretien avec Nanni Moretti* (du 7 octobre 2015), Traduction de Emiliano MORREALE et Juliette CANON, Les Cahiers du cinéma n°716, novembre 2015, p. 14.

nécessaire pour enfin réaliser le cinéma qui lui plaît en tant que spectateur, mais également et surtout, en tant que cinéaste. Se sentant enfin prêt, il s'agite et il court dans les studios en hurlant : « moteur, moteur, ...³⁹⁷ ».

Au plan suivant, Moretti-réalisateur filme son personnage tournant sa comédie musicale. Son rêve devient alors réalité même s'il lui aura fallu deux films pour faire émerger l'idée de ce pâtissier au sein d'une comédie musicale qu'il n'arrive pas à tourner selon les propos qu'il tient à Silvio Orlando quand il le recrute. Néanmoins, il en tourne une séquence à la toute fin d'*Aprile*. Le cinéaste utilise des couleurs vives aussi bien pour le décor que les costumes. Celles-ci rappellent les pellicules Ferraniacolor utilisées notamment par Pasolini.

Silvio Orlando interprète enfin le pâtissier trotskiste dégustant dans un saladier du bout de son index une préparation qu'il trouve à son goût. Il est tout de suite imité par les pâtissières qui le dépassent en dansant. Au plan suivant, un travelling est effectué sur l'ensemble des danseurs et sur les différentes sortes de gâteaux colorés, défilant sur un tapis roulant. Les secrets du laboratoire du pâtissier trotskiste sont dévoilés grâce à la caméra du cinéaste. Entre deux portes, le spectateur « morettien » découvre une paroi sur laquelle des gâteaux dessinés en trompe-l'œil font écho aux pancartes publicitaires immergées dans la piscine de *Palombella rossa*.

Si nous faisons appel à notre mémoire de spectateur, nous savons que Moretti sait réaliser une comédie musicale puisque, dans *Sogni d'Oro*, il en avait déjà réalisé une parodie sur le thème de Mai 68. Aussi, celle qu'il inclut dans *Aprile*, démontre bien qu'en fait, il l'y a insérée uniquement pour dévoiler les difficultés auxquelles un cinéaste est confronté lors de la création d'un long-métrage. Il a donc volontairement décidé de se mettre en scène pour les besoins de cette comédie musicale.

Cette fin d'*Aprile* prouve que la réalisation d'un film musical est bien réelle à l'écran. En fait, il n'en est rien. Dans la réalité, la comédie musicale n'aboutira pas puisque le cinéaste se limite au tournage de cette unique séquence contrairement au documentaire sur l'Italie. S'il déclare ne pas l'avoir effectué, il a tout de même gravé dans *Aprile* des pans de l'histoire italienne. Ainsi, Moretti se joue de la fiction, de la réalité et de l'autobiographie.

La conclusion de sa comédie musicale est assez inventive. Le ballet entre les danseuses et le pâtissier au sein du laboratoire brise la réalité mise en place dans ce long-métrage à travers la paternité de Moretti et la réalisation de son documentaire. La fiction gagne l'ensemble du plateau à travers la danse qui contamine progressivement l'équipe de tournage rendue visible grâce à un contrechamp. Le réalisateur dévoile ainsi au spectateur tout le dispositif pour un

³⁹⁷ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Aprile* : « motore, motore, ... ».

tournage³⁹⁸. Dans la réalité ce qu'il porte à l'écran, l'oblige en tant que cinéaste à mettre en miroir le même dispositif pour pouvoir enregistrer les images du premier dispositif.

Ici, comme à la fin de *Caro diario*, le réalisateur conclut son film en offrant à nouveau son regard au spectateur. En agissant ainsi, le regard du spectateur se reflète dans celui du cinéaste regardant la caméra qui le filme. Cette fin en lien avec Méduse témoigne de la réalisation de son « musical » à travers le premier clap même s'il ne prend vie qu'à l'ultime séquence d'*Aprile*. Ceci prouve effectivement sa réalisation même si elle reste contenue au sein d'un autre film intitulé, *Aprile*. Ce même procédé sera repris à la fin du *Caimano* où Moretti, en filmant Teresa en train de tourner son propre film, apporte la conclusion au sien tout en reprenant la main.

Le cinéaste affine sa conception du film, affirme un cinéma marginal et personnel en s'affranchissant toujours plus des codes du récit linéaire et fluide. Il met volontairement le public en difficulté en brouillant les pistes de lecture, et il lui offre en même temps un champ d'interprétation très large. *Il Caimano* est sans doute l'exemple le plus frappant. Le réalisateur prend manifestement beaucoup de plaisir à construire son récit filmique, comme autant de poupées russes emboîtées les unes dans les autres.

Dans ce long-métrage, sont insérés trois films construits de toutes pièces pour articuler l'intrigue principale, jouant sur tous les niveaux de lecture des multiples publics attribués à la petite et grande histoire. Nous appellerons « faux-films », ces artifices qui entrent dans le fonctionnement de la mise en scène « morettienne ». Le premier s'appelle *Cataratte* dans lequel apparaît le personnage d'Aïdra (Margherita Buy) ; le second s'intitule *Il ritorno dell'America di Cristoforo Colombo*³⁹⁹ que Franco Caspio (Giuliano Montaldo) essaie de réaliser ; le troisième, *Il Caimano* est le premier long-métrage que souhaite faire la jeune réalisatrice, Teresa Mantero (Jasmine Trinca). Les deux derniers long-métrages font l'objet de tournage dans la propre fiction de Moretti.

La fin de la projection de *Cataratte*⁴⁰⁰ sert d'ouverture au film, *Il Caimano* de Moretti qui est clôturé par le tournage du film de Teresa. Enchassé dans ces deux films, le film « morettien » intègre également celui de Franco Caspio.

La prise de connaissance de ces trois films s'inscrit dans une unité de lieu et de temps, la rétrospective du producteur, Bonomo, personnage affilié à chacun d'entre eux pour des raisons que nous allons découvrir tout au long de cette réflexion.

³⁹⁸ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 9, p. 34.

³⁹⁹ Titre français : *Le retour d'Amérique de Christophe Colombo*.

⁴⁰⁰ Titre français : *Cataractes*.

Cataratte est donc projeté dans le cadre de la rétrospective des films du producteur, Bonomo. Le spectateur « morettien » fait la connaissance du personnage Aïdra, interprétée par l'actrice fétiche de ce producteur, Paola, sa femme dans la vie.

Le début de *Cataratte* célèbre un mariage révolutionnaire sous la bénédiction de l'effigie de Mao. Le maître de cérémonie, d'obédience « marxiste-léniniste » revendique la nécessité de bâtir un vrai parti révolutionnaire capable de se dresser contre le groupe révisionniste du parti communiste et des syndicats qui ont trahi le peuple italien afin de se mettre à la solde de la bourgeoisie et du gouvernement. Moretti soulève, ici, tout le problème de la nouvelle gauche italienne. Sous Occhetto, le parti a été rénové. Il a d'ailleurs, réalisé un documentaire, *La cosa* (1990) à ce sujet dont nous avons déjà parlé en amont. Quant au syndicalisme, les luttes de masse ont définitivement cessé d'exister.

Dans *Cataratte*, Fabrizia, en réalité, Aïdra, tue son futur époux. Poursuivie par les policiers, elle se sauve en sautant par la fenêtre. Elle brise la vitre et l'image se fige sur son visage avec en fond le déroulement du générique de fin. Celui-ci informe le spectateur « morettien » qu'il assiste à la projection d'un film dont la scène finale est la défenestration de son héroïne. L'ovation faite à la fin de *Cataratte*, mesure l'effet produit par cette issue dramatique.

Dès le début de son film, Moretti installe son dispositif en « strates », en multipliant les niveaux de public. Le spectateur « morettien » regarde la projection de *Cataratte*, lui-même visionné par un public installé, cette fois dans une salle de cinéma en plein air. C'est le cinéma dans le cinéma. Moretti utilise déjà ce dispositif dans le chapitre I de *Caro diario* pendant la projection du film italien en salle. Il le reprend quand Bonomo endort ses enfants en leur racontant les aventures d'Aïdra. En effet, le spectateur « morettien » découvre à l'écran, le récit vivant du père.

La projection de *Cataratte* permet aussi de présenter Bonomo, personnage important servant un peu de fil d'Ariane à l'intrigue centrale. Il sera à la fois spectateur, victime et acteur. Chacune de ces fonctions qu'il occupe impacte le cours de l'histoire, mais aussi influe la nature des relations entre les différents personnages.

Cataratte prouve que le public perçoit parfois une œuvre artistique différemment de ce que son auteur a voulu exprimer en la réalisant. Moretti a fait lui-même cette expérience à travers l'amalgame que faisaient certains spectateurs entre son personnage, sa propre personne et le film produit. Effectivement, le public croit toujours que ce que dit un personnage et forcément ce qu'en pense son auteur d'autant plus si ce personnage est interprété par son réalisateur.

Dans *Bianca*, par exemple, Michele fait des aveux complets au commissaire (Roberto Vezzosi) qui mène l'enquête. Le cinéaste, à cette époque, se rendait souvent à la sortie des cinémas pour entendre les commentaires des spectateurs. Il a recueilli les témoignages suivants : « "Non, ce n'est pas vrai, ce n'est pas toi l'assassin, n'est-ce pas ? Tu as dit ces choses pour disculper ton voisin n'est-ce pas ?" ou "C'est lui, c'est Siro Siri, le véritable meurtrier⁴⁰¹ ? " » Moretti constate que : « [...], malgré cette longue séquence d'aveux au commissaire, ils n'arrivaient pas à croire que j'étais coupable⁴⁰². »

Pourtant, Michele pris de folie parce qu'il ne supporte pas la rupture du bonheur, devient un assassin, tel a été le choix du réalisateur pour ce personnage : « Et puis, le personnage prend sa voie même si certains spectateurs refusent de croire que mon personnage puisse être un assassin, il prend son chemin, le chemin d'une personne qui devient folle, qui devient un meurtrier, qui devient fou⁴⁰³. »

Moretti poursuit son propos sur les réactions du public face à ses œuvres :

« Je dis une chose très précise qui fut ensuite imprimée sur des tee-shirts. Je suis en Vespa et il y a un jeune homme qui est en voiture. [...] Une voiture très chère et je le regarde et je lui dis une chose précise qui est : " Tu sais à quoi je pense ? Que moi-même dans une société plus décente que celle-ci, je me trouverai toujours plus à l'aise et en accord " avec une minorité de personnes " qui n'a rien à voir avec une proclamation idéologique. C'est une histoire de justesse d'être à l'aise. Au contraire, tous les spectateurs se souviennent de cette phrase ainsi : " Je serai toujours du côté des minorités. " Le sens de cette phrase et les paroles est très éloigné⁴⁰⁴. »

Une fois l'œuvre transmise au public, il se l'approprie, sans forcément tenir compte du choix ou des intentions du cinéaste. La perception du public transforme l'histoire. Le cinéaste l'admet lui-même : « Quand tu termines ton film et tu l'envoies en salle, ce film appartient au public⁴⁰⁵. »

Les emplacements des « faux films », à l'intérieur de la fiction, *Il Caimano*, sont stratégiques et respecte une chronologie de la narration. Le premier introduit Bonomo dans sa fonction de producteur, le deuxième, *Il ritorno dell'America di Cristoforo Colombo* de Caspio, tout en plaçant Bonomo dans une situation inconfortable, éclaire sur le milieu peu scrupuleux

⁴⁰¹ Jean-Philippe TESSÉ, *op. cit.*, Partie 2, traduction proposée de : « Non, non è vero, non sei tu l'assassino, vero? Hai detto quelle cose per scagionare il tuo vicino di casa, non ? » ou « È lui, è Siro Siri, il vero omicida ? »

⁴⁰² *Ibid.*, Partie 2, traduction proposée de : « [...], non ostande questa lunga sequenza di confessione davanti al commissario, non potevano credere che fossi io. »

⁴⁰³ *Ibid.*, Partie 2, traduction proposée de : « E poi, il personaggio prende la sua strada anche se alcuni spettatori rifiutano di credere che il mio protagonista fosse un assassino e prende la sua strada, la strada di una persona che diventa folle, diventa un omicida, diventa un folle. »

⁴⁰⁴ *Ibid.*, Partie 2, traduction proposée de : « Io dico una cosa molto precisa che poi fu stampa anche su dei tee-shirts. Io sono in Vespa e c'è un ragazzo che sta in un'automobile. [...] Una macchina molto ricca e io lo guardo e gli dico una cosa precisa che è : " Sai cosa mi è venuto in mente ? Che io anche in una società più decente di questa mi troverò sempre al mio agio e d'accordo con una minoranza di persone. " che non c'entra niente con un proclama ideologico. È un fatto proprio di pelle di essere a proprio agio. Invece tutti gli spettatori si ricordano quella frase così : " Io starò sempre dalla parte delle minoranze. " Il senso di quella frase e le parole è tutt'altro. »

⁴⁰⁵ Jean-Philippe TESSÉ, *op. cit.*, Partie 2, traduction proposée de : « Quando tu licenzi il tuo film e lo mande nelle sale quel film è del pubblico [...] ».

et égocentrique du cinéma et permet à Moretti d'établir un lien avec le film en cours. Encore une fois, chaque film de ce réalisateur est une petite partie d'un tout.

Pour les besoins narratifs de son film, le cinéaste cible une séquence précise du tournage du long-métrage de Caspio qui a lieu la nuit, sur une plage. Colomb interprété par Pulici rend hommage au roi et à la reine d'Espagne après son retour d'Amérique. Le retour caméra sur Bonomo dévoile un spectateur médusé, sonné par ce qu'il vient de comprendre. Il prend conscience, par surprise, que Caspio lui a usurpé son scénario et que Pulici a renoncé au rôle principal sur le long-métrage de Teresa au profit du film de ce réalisateur. Par ces éléments filmiques stratégiquement sélectionnés pour le public, Moretti donne de l'épaisseur à la trame narrative tout en créant une forme de suspense.

Le troisième « faux film » est projeté à la fin du long métrage de Moretti. Mais, le public rencontre bien plus tôt la réalisatrice. Elle est présentée pendant la rétrospective consacrée à Bonomo. Teresa profite des circonstances et de la présence du producteur pour lui remettre son scénario. Son audace est à la hauteur de sa motivation. Elle s'est déplacée avec sa petite fille, Margherita (Martina Iero) qu'elle porte dans ses bras.

Bonomo prend le scénario dont il lit juste le titre : « *Il Caimano* ». Ce titre est aussi celui du long-métrage de Moretti-réalisateur. Dès cet instant, le long métrage de Teresa vient s'imbriquer dans le récit « morettien ».

La correspondance des deux titres laisse perplexes. Le terme « *Caimano* » renvoie au surnom que le journaliste, Franco Cordero⁴⁰⁶, a attribué à Berlusconi dans *La Repubblica*. Le chef du gouvernement ressemblerait à ce prédateur qui joue avec sa proie avant de l'anéantir et de l'engloutir. Sans livrer le contenu du scénario, Moretti propose une piste de lecture à partir de ce titre.

Bonomo s'engage donc à lire calmement ce scénario et il le fait de retour dans ses studios de production. Cette lecture est transposée à l'écran, tout en s'imbriquant dans l'œuvre « morettienne ». Le film de Teresa s'invite dans celui de Moretti. Est-ce dire que le réalisateur s'amuse à construire son récit filmique, comme autant de poupées russes emboîtées les unes dans les autres ?

L'histoire défile sur l'écran au fur et à mesure que Bonomo avance dans la lecture du scénario. Un homme d'affaires reçoit du ciel une immense valise contenant des billets. Le spectateur « morettien » est interrompu dans sa lecture visuelle de l'histoire par un plan raccord sur le visage du producteur qui poursuit, impassible, sa lecture avant d'abattre le texte sur sa poitrine, laissant ainsi apparaître le titre du film de Teresa. La caméra suspend volontairement

⁴⁰⁶ Franco Cordero (1928), a décrit Berlusconi comme une personne capable de sauter sur sa proie, de l'avalier et de la digérer.

l'histoire dans l'histoire sur une situation qui devrait éclairer, de façon presque explicite le lecteur sur la corrélation entre ce personnage à l'écran et Berlusconi. Moretti pointe ainsi encore plus du doigt l'incapacité de Bonomo à s'approprier cette sous lecture. Il ne détecte aucun des indices de Teresa permettant de faire le lien entre le personnage du « *Caimano* » et Berlusconi.

Déjà, le titre, *Cataratte* introduisait d'emblée les différentes strates de spectateur dans une vision opaque de la réalité du monde. Cette opacité surgit à nouveau dans l'attribution des deux titres. Cette vision opaque de la réalité recouvre, en fait, l'intégralité du récit du « *Caimano* » contenu dans le scénario de Teresa et dans le récit narratif du film de Moretti. Ainsi, l'opacité contenue dans le titre de *Cataratte* trouve sa légitimité dans l'œuvre « morettienne » qui se complaît à rendre ténébreux tous les récits portés à l'écran en tant que vrai ou faux film.

Bonomo ouvre enfin les yeux sur l'identité du personnage principal grâce à l'intervention de Teresa. Il a donc besoin d'entendre la réalité pour en prendre conscience tellement il a été manipulé par le « *Caimano* ». Il faut qu'une autre voix, celle de Teresa le réveille de sa léthargie.

Dans un autre plan, le producteur allume la lumière qui symboliquement enclenche le processus créatif. Il se redresse sur son lit, reprend le scénario, le feuillette, saisit le téléphone pour contacter la jeune réalisatrice. Le cinéaste le filme dans l'obscurité parce qu'il est sous l'emprise du discours politique berlusconien. Teresa va l'éclairer à travers son film. Elle lui avouera même un peu plus tard qu'elle lui a confié son scénario en désespoir de cause : il était le dernier sur sa liste.

Moretti aborde l'ascension de Berlusconi dans son film, *Il Caimano* lequel absorbe la lecture du scénario⁴⁰⁷ de Teresa qui couvre le même sujet sensible. Cet insert permet d'étayer la réflexion du cinéaste, de la multiplier, de la questionner. Par ces deux entrées, il focalise et renforce l'intérêt du public.

En prenant appui sur le scénario de Teresa, le réalisateur esquive subtilement le mode documentaire pour dresser le portrait de l'homme politique. Il reste dans la narration d'une fiction complexe soumise à de nombreuses interactions. C'est aussi une leçon de cinéma. Le réalisateur s'observe aussi dans sa pratique en donnant vie à une jeune réalisatrice qui incarne la génération qui n'a connu que Berlusconi au pouvoir. Il utilise donc habilement le scénario issu d'une tierce personne pour parler du politique sous une forme autobiographique. La jeunesse et la fraîcheur de Teresa lui permettent d'envisager la réalisation d'un film audacieux.

⁴⁰⁷ Le scénario de Teresa s'inscrit alors comme une trace écrite.

L'option du film dans le film évite aussi l'écueil de la caricature qui pourrait avoir l'effet inverse escompté, en le rendant sympathique.

En confiant son scénario à Bonomo, Teresa lui offre une chance inespérée de rebondir en produisant un film politique, différent de ces projets antérieurs. Toutefois, le spectateur « morettien » prend connaissance de peu d'éléments de la fiction de la jeune réalisatrice sinon sa volonté de dénoncer la manière dont le politicien est parvenu au pouvoir. La vie publique de cet homme n'a pourtant plus de secret pour personne tant il a été médiatisé.

Ensuite, le cinéaste soulève la question de la représentation du « *Caimano* » à l'écran. Quelle place lui accorder dans une œuvre cinématographique ? Avec son ironie habituelle, Moretti réinvente le cinéma politique fictionnel. Les séquences consacrées à l'homme politique sont partagées en trois parties. La première est restituée par la projection instantanée, sur l'écran de la lecture du scénario de Teresa, par son récit écrit ou oral. Elio de Capitani endosse alors le rôle. La seconde partie s'intéresse à la phase préparatoire de ce projet portée par Teresa la jeune réalisatrice. Michele Placido incarne l'homme politique via l'acteur Pulici, pendant les premières répétitions. La troisième partie rentre dans le vif du début du tournage. Moretti reprend la main en retrouvant la double casquette de réalisateur et d'acteur principal.

La construction du film en trois parties correspond à trois approches. Les images de la jeune réalisatrice dénoncent subtilement l'ascension d'un homme, le « *Caimano* » sous la forme d'une parodie d'autobiographie. Elle y aborde l'argent suspect lui ayant permis la construction d'un empire : Milano 2, la télévision, le football. Elle évoque son entrée en politique et sa force persuasive. Le regard de Teresa concentre les temps forts de la vie de Berlusconi. C'est le parti pris de Moretti d'attribuer à son alter ego ces images qui révèlent les événements que les médias affectionnent et qui nourrissent la popularité du politicien.

Pour être au plus près de la réalité, le cinéaste se sert habilement du scénario de Teresa pour reconstituer le parcours professionnel de Berlusconi. Celui-ci a débuté sa carrière en tant que chanteur sur les bateaux de croisière de l'armateur Costa d'où sa réputation de crooner. Dans les années soixante, il devient entrepreneur en effectuant une juteuse opération immobilière à Milan, sa ville natale. Il réinvestit aussitôt ses bénéfices dans les médias en créant Mediaset. Ensuite, il achète le club de football, Milan AC, alors en faillite. Toutes ces acquisitions vont lui conférer une certaine notoriété qui le conduira à la politique, en 1993. Tout ce qui a trait à ce récit est interprété à l'écran par l'acteur, Elio de Capitani. Il incarne ainsi l'homme d'affaires qui, au cours des ans, s'est forgé une image faisant l'apologie du corps. Il devient, à s'y méprendre, le parfait sosie du « *Caimano* » à l'écran d'autant plus qu'il est milanais comme Berlusconi. Il parle avec l'accent de sa ville natale renforçant la crédibilité de son interprétation. C'est probablement la raison qui a conduit Moretti à faire ce choix.

À côté de cet aspect sérieux du film, le cinéaste apporte une dimension plus divertissante en jouant sur l'ambiguïté du « *Caimano* » et les effets à retardement qui en découlent. Bonomo, le premier n'a pas compris que ces deux personnes ne font qu'une. Il est au volant de sa voiture quand Teresa lui révèle l'identité du personnage de son film. La surprise est si grande qu'il percute un véhicule. Comble du cynisme, ils ont un rendez-vous avec la RAI pour discuter du financement du long métrage.

Pourtant, dès son apparition à l'écran, Moretti-acteur déclare que tout le monde connaît l'identité de l'homme d'affaires devenu un politicien, sans pour autant le nommer. Il affirme que personne ne peut être dupé tant cet homme politique occupe tout l'espace public italien.

Dans le film de Laurent Marchi, *Une Histoire italienne*⁴⁰⁸, Moretti soutient un cinéma qui n'influence pas le public contrairement à Berlusconi qui, avec ses télévisions, en fait son fonds de commerce, sa manne financière. Il recherche une autre réalité qu'il sublime dans l'exercice de son art et ses effets de style, spécifiquement dans *Il Caimano*. En entretenant l'ambivalence, le flou autour du personnage principal, le cinéaste n'a pas un cinéma directif, autoritaire. Il engage plutôt le public à s'interroger et à découvrir sa réalité. L'opacité des titres et des récits participent à cette distanciation maintenue entre l'auteur et son intention.

Le cinéaste filme Teresa apprenant la réalité du métier de réalisatrice. Il dévoile le passage de l'abstraction du scénario à sa concrétisation à travers la réalisation. La jeune réalisatrice se retrouve alors confrontée à des choix par rapport au budget du film. Elle évoque au cours d'une séquence de travail son désir de voir des visages et non pas une masse. Pour y parvenir, elle a besoin de 900 figurants. Aussitôt, l'assistant calcule rapidement le coût des repas, des charges sociales et il atteint la somme de 100 000 €. Le technicien émet également son avis. Il est impossible de gérer autant de figurants sur un plateau. La réalité reprend ainsi le dessus. Teresa doit composer entre la vision qu'elle a de son œuvre et ce qu'elle est en droit de réaliser financièrement.

Ensuite, le décorateur soumet à la réalisatrice les croquis de la maison du « *Caimano* ». Elle souhaiterait un modèle de maison clinquant pour exhiber le mauvais goût du parvenu. L'assistant tranche. Le cinéma amplifie tout, construire la moitié des décors, du plan de travail suffira. Les doutes assaillent Teresa qui n'a réalisé que deux courts-métrages. Elle se rend compte de son manque d'expérience et de maturité maintenant qu'elle touche au but. Elle s'énerve parce qu'elle n'y arrive pas. Elle ne se sent pas capable de mener à bien son film. Bonomo l'encourage parce qu'il trouve son projet intéressant et personnel. Elle finit par

⁴⁰⁸ Laurent MARCHI, *op. cit.*

rejoindre le décorateur qui a trouvé une nouvelle idée pour la demeure de son personnage principal. Teresa exorcise les propres angoisses de Moretti.

Il Caimano débute sur l'échec de Caspio et de Bonomo et il se termine sur la réalisation du film de Teresa, heureuse de pouvoir enfin concrétiser son rêve grâce au soutien de son producteur. Elle apparaît de dos avec un hygiaphone. L'habilleuse et la maquilleuse s'affairent sur le chauffeur du « *Caimano* ». Cette scène fait écho à celle où Pulici se préparait à tourner sur la plage. Moretti filme son alter ego vu de face tenant à la main le script de son film.

La caméra visible à l'écran fait écho au plan où elle apparaissait à la fin d'*Aprile* et à celui que montrera Margherita lors du tournage de son film dans *Mia madre*. Cette manière de retourner la caméra vers le spectateur « morettien » sert à rappeler que le cinéma est avant tout un acte d'engagement politique. Le perchman figurant dans ce plan nous invite à prendre la parole.

Derrière Teresa viennent se placer Giacomo, Andrea et leur père. Trois triangles sont visibles sur l'écran. Le premier est formé par Teresa et Bonomo à sa base et Giacomo à son sommet ; le second par Bonomo et le perchman à sa base et Andrea au sommet ; le troisième avec Bonomo au sommet et ses fils à sa base. Les deux triangles avec Andrea ou Giacomo à leur sommet révèlent que le film réalisé par la cinéaste et produit par leur père a pour vocation d'informer les nouvelles générations sur l'ascension de Berlusconi et sa conquête du pouvoir afin de ne pas être rattrapé par la justice. Il les met en garde afin qu'ils soient conscients de la puissance de leur vote quand ils auront atteint la majorité. Andrea et Giacomo représentent la génération montante c'est-à-dire celle par qui le renouvellement de la classe politique arrive. Le triangle où Bonomo est au sommet signifie que le financement du film de Teresa lui permet de réintégrer le milieu du cinéma. Il témoigne aussi de sa place de père auprès de ses enfants.

Malgré le trac qui l'envahit, Teresa est enfin prête à tourner son film. Le plan montre l'équipe technique se préparant au tournage⁴⁰⁹. Bonomo l'encourage à prendre en main son long-métrage puisque désormais tous ses espoirs de producteur reposent sur elle. Elle lance : « Action⁴¹⁰ » tout comme le fera à plusieurs reprises Margherita dans *Mia madre*. Au moment précis où Teresa débute son film, Moretti reprend sa place en tant que réalisateur de sa propre œuvre cinématographique et en tant qu'acteur en interprétant le personnage du « *Caimano* ». Nous reviendrons sur ce point dans la partie consacrée à la condamnation du « *Caimano* ».

Moretti insère une nouvelle fois le tournage du film dans le film dans son long-métrage *Mia madre*⁴¹¹. D'ailleurs, il se complait à filmer face à lui tout le dispositif du tournage dans la

⁴⁰⁹ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 14, p. 35.

⁴¹⁰ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Azione ».

⁴¹¹ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 20, p. 36.

séquence où Barry arpente l'usine. Il dresse ainsi son autoportrait de réalisateur tout en se montrant en train d'accomplir son métier tout comme il l'avait fait auparavant dans *Aprile* et *Il Caimano*.

Mia madre débute par l'insertion du film de Margherita dans celui de Moretti. Il reprend cette idée qu'il avait déjà utilisée au début de sa fiction, *Il Caimano*, avec la projection du film *Cataratte*. Il s'agissait ici d'un « faux film » créé pour la circonstance afin d'introduire le personnage de Bonomo. Dans *Mia madre*, le procédé semble le même sauf que le film inséré est en cours de réalisation. Son sujet traite de la faillite d'une entreprise familiale portée successivement par trois générations. Les employés sont bien décidés à conserver leur emploi.

L'époque de ce film semble incertaine sachant que le militantisme a disparu depuis *Palombella rossa*. Il ne peut donc pas s'agir des années 2000. Les premières images du film de Margherita débutent par une manifestation. Une banderole résume la situation : « *non aux licenciements*⁴¹² ». Dans le déroulé du film « morettien », une autre banderole sera visible à l'hôpital sur laquelle seront écrits les mots suivants : « *Celui qui ne se bat pas a déjà perdu. Allez Mario*⁴¹³ ! » Elle fait écho au film de Margherita en montrant que la lutte, toujours possible, semble se répandre d'un lieu à un autre.

Des policiers tentent d'empêcher les manifestants d'escalader la grille de l'usine à l'aide de jets d'eau. Soudain, Margherita entre dans le champ de la caméra pour stopper le tournage. Elle apparaît active, donnant des ordres sur les plans à réaliser. Moretti s'amuse à montrer son alter ego qui tente de réaliser un film pour le moins incertain dont le sujet est cette fois l'occupation d'une usine par ses employés à une époque où plus personne ne croit aux actions syndicales ou à la lutte ouvrière.

D'ailleurs, à travers la caméra du cinéaste, la réalisatrice se retrouve face à des figurants qui n'ont pas le profil d'ouvriers. Les hommes ont les sourcils épilés et les femmes ont soit des ongles super longs, soit de faux cheveux. Bref, ces figurants ne conviennent aucunement à la cinéaste pour son film. Un membre de son équipe lui fait pourtant remarquer que : « ce sont de vrais visages, des visages normaux⁴¹⁴. » Elle lui rétorque : « C'est ta réalité⁴¹⁵. » Pour elle, ces visages ne reflètent pas la réalité de son film alors que les figurants ne sont qu'un échantillon de la population italienne contemporaine. Ils sont les dignes représentants du peuple italien. Moretti démontre avec ironie que la réalité dans laquelle Margherita fonde sa fiction, ne

⁴¹² Traduction proposée du texte sur la banderole lors de l'occupation de l'usine : « *No ai licenziamenti* ».

⁴¹³ Traduction proposée de l'inscription sur la banderole de l'hôpital issue du film *Mia madre* « *Chi non combatte ha già perso. Forza Mario !* »

⁴¹⁴ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « *Sono facce vere, facce che sono in giro.* »

⁴¹⁵ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « *Questa è la tua realtà.* »

correspond plus à celle du monde contemporain. Elle est donc en inadéquation avec la réalité de son époque.

Dans une autre séquence, le réalisateur la montre sur un tournage, en pleine réflexion, marchant au lieu de filmer, suivie à distance par son équipe. Ensuite, dans un autre plan alors qu'elle s'apprête à tourner, elle pense subitement à sa mère et à ce qu'elle fera de ses livres. Elle avoue à Barry qui lui fait face, qu'elle n'arrive pas à l'aider. En réponse, il lui caresse la joue. En contrechamp, le réalisateur filme son équipe qui regarde cette scène avec le spectateur « morettien » qui, à son tour, en devient un témoin direct. Il termine cette séquence sur Margherita en contrechamp disant : « Prêts, action⁴¹⁶. »

Non sans une certaine ironie, Moretti se complaît ensuite à montrer l'envers du décor. Sa caméra filme un camion sur lequel se trouve une voiture. Un travelling latéral dévoile l'équipe de Margherita face au véhicule⁴¹⁷. La réalisatrice s'adresse à plusieurs reprises à Barry qui doit corriger son jeu. Elle trouve qu'il donne trop de coups de volant alors que la route est rectiligne. Dès qu'il récite, son regard quitte la voie. Elle finit par dire : « Ça sonne faux⁴¹⁸. » Moretti en tant que cinéaste se moque de lui-même dans cette séquence. À travers son alter ego, il recherche la réalité de la situation et donc de la scène à tourner.

Dans une autre séquence de tournage, Margherita décide que la voiture ne doit pas être sur le camion, mais rouler derrière lui. Elle finit par déclarer : « C'est plus vrai⁴¹⁹ » en parlant de la séquence qu'elle tourne. Mais, comme l'acteur a trois caméras devant le parebrise, il ne voit plus la route. Il ne répond même plus à la réplique de son partenaire tant il a peur de créer un accident. La réalisatrice se rend compte alors qu'il ne peut pas dire son texte dans de telles conditions. Le cinéaste avec son ironie habituelle la montre, en contrechamp, en colère après elle-même et s'insultant. À travers son autocritique d'elle-même, c'est en fait Moretti qui prend plaisir à se moquer de lui-même.

Dans *Il Caimano*, tout en fustigeant le système politique italien, Moretti revient sur la conquête du pouvoir par un homme, Silvio Berlusconi, « nouveau pape » du politique. À travers un film complexe, il témoigne du passage entre « l'Italie rêvée » définie par « *Il Cavaliere* » et l'Italie vécue et décryptée par son outil caméra. La sortie officielle du film en France date du 17 mai 2006, soit après les élections parlementaires italiennes. Ce film est perçu comme une réaction face aux Italiens ayant accordé le pouvoir à Berlusconi. Cependant, il semble apporter la réponse escomptée par le journaliste français, dans *Aprile*.

⁴¹⁶ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Pronti, azione. »

⁴¹⁷ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 19, p. 36.

⁴¹⁸ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Fa finto. »

⁴¹⁹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « È più vera. »

En dévoilant à travers ses films les difficultés auxquelles est confronté le réalisateur lors d'un tournage, Moretti se sert de ses propres expériences pour nourrir sa création dans laquelle, de plus en plus, il introduit des traces autobiographiques.

Dans sa quête d'une recherche stylistique toujours plus innovante, le cinéaste tente de fusionner et d'équilibrer les différents modes narratifs que sont l'autobiographie, la réalité, le rêve et la fiction. Il semble avoir atteint son objectif en réalisant, *Mia madre*.

Chapitre 8 : *Mia madre* un film entre autobiographie, réalité et fiction

Moretti ne développe jamais une fiction née exclusivement de son imaginaire, mais préfère sonder, mettre en images les moments de sa vie intime. En s'inspirant d'événements factuels issus de sa réalité, il élabore un récit sensible dans lequel le public se reconnaît.

C'est à la fois une incursion dans l'intimité du cinéaste, mais aussi dans sa pratique cinématographique. L'interaction de ces deux dimensions spatiotemporelles fait la force de son cinéma.

Dans *Mia madre*, le réalisateur tisse un réseau d'interférences continu et particulièrement subtil. Ce récit, écrit à la troisième personne entrecroise le cinéma, le politique, le drame, le rire et les spécialités culinaires italiennes. Cette construction du récit n'est pas sans nous rappeler les films felliniens mêlant souvenirs personnels, témoignages et visions poétiques d'une Italie emplies de rêve et de réalité.

Moretti porte à l'écran la maladie et le décès de sa mère, un événement très douloureux, parfois même traumatisant dans la vie de tout un chacun. Il évoque tous ces aspects avec un certain détachement dans *Mia madre*.

Le titre initial, *Margherita*, est devenu *Mia madre*. Le possessif « *Mia* » oriente une lecture d'emblée plus personnelle et désigne sans ambiguïté la mère du cinéaste. Le prénom d'Ada comme celui d'Agata ont des similitudes, il commence et il se termine tous les deux par la lettre « a ». Cependant, le réalisateur ne dévoile pas toute son histoire dans ce film. Il n'y évoque pas son frère aîné, Franco et il ne s'inspire pas de sa jeune sœur, Silvia, pour créer le personnage de Margherita. Il lui accorde plutôt quelques-uns de ses traits de caractère à lui.

Moretti choisit de confier le rôle principal à son alter ego, Margherita (Margherita Buy). C'est la troisième apparition de cette actrice dans son œuvre après *Il Caimano* et *Habemus papam*. Il s'attribue le rôle du frère, Giovanni. Il porte une fois de plus son véritable prénom à l'écran tout comme Margherita Buy. Nous voyons comment le cinéaste crée des liens entre son histoire intime et celle de son alter ego. Nous sommes bien en présence d'une dimension autobiographique servant de point de départ à la création de *Mia madre*.

Après *Habemus papam*, le cinéaste a écrit rapidement un premier scénario. Puis, il a relu le journal intime qu'il tenait durant la maladie d'Agata. Cette relecture l'a aidé à retrouver ses

états d'âme à cette période⁴²⁰. Il s'en est inspiré pour finaliser l'écriture de ce long-métrage qui est construit autour de deux axes principaux : l'intime et le professionnel. Le temps de la narration est en lien avec les émotions animant Margherita. Face à la situation d'urgence à laquelle elle est exposée, elle se doit de faire face à la disparition d'Ada tout en devant terminer son film.

Mia madre soulève également la question du rapport entre fiction et réalité. Ce film de Moretti, inspirée de sa propre réalité relate le quotidien de Margherita dans sa vie intime et professionnelle. Dans ce cadre général, s'inscrit la fiction du tournage de Margherita, mettant en scène un conflit dans une usine consécutive à l'arrivée d'un nouveau patron américain, Barry Huggins (John Turturro). Une nouvelle fois, le réalisateur inscrit le récit dans le récit à travers deux fictions issues d'une réalité personnelle comme il l'avait déjà expérimenté dans un premier temps, dans *Aprile*, puis davantage, dans *Il Caimano*. Il nourrit donc bien la réalité de ses fictions de traces autobiographiques comme nous le verrons plus en détail dans les paragraphes suivants.

I] La dimension intimiste

Au regard de l'intime, le cinéaste tente d'éloigner ses démons en racontant la mort ou l'angoisse de la mort à l'écran, ainsi, avoue-t-il à Jean Gili : « Avec le temps, on pense davantage à la mort et, naturellement, il s'agit un peu aussi d'une peur que l'on cherche, non pas à éloigner, mais à affronter en la mettant en scène, en la racontant à travers un film⁴²¹. »

À chaque fois, que le réalisateur aborde ce sujet qui appartient aux grandes interrogations de l'humanité, il en modifie le traitement de *La messa è finita* à *Mia madre*.

A] L'évocation de la mort de *La messa è finita* à *La stanza del figlio*

Dans *La messa è finita*, la première évocation de la mort est contenue dans les propos de Don Giulio adressés à sa sœur, Valentina (Enrica Maria Modugno) : « Maman et papa vieillissent et moi, je ne le supporte pas⁴²². » Moretti y fait une seconde allusion lors de la célébration d'un enterrement dans la paroisse où officie Don Giulio. Il met en scène la mort à travers ses

⁴²⁰ Jean A. GILI, *L'autobiographie dilatée, Entretiens avec Nanni Moretti*, Aix-en-Provence, Rouge Profond Collection « Raccords », 2017, p. 130.

⁴²¹ Jean A. GILI, *L'autobiographie dilatée, op. cit.*, p. 92.

⁴²² Traduction proposée du dialogue extrait du film *La messa è finita* : « Mamma e papà invecchiano, e io non lo supporto. »

symboles : le corbillard, le cercueil et l'enterrement. Ces trois éléments servent de métaphore pour annoncer le décès de la mère de Don Giulio.

Le réalisateur s'attache, ici, davantage au ressenti de son personnage. Dans l'espace intime et fermé de la chambre, il instaure une longue conversation avec la défunte. Il s'interroge sur son geste. Il refuse son pardon en tant que fils, mais aussi en tant que prêtre. Il évoque ses joyeux souvenirs : le chocolat chaud à la chantilly, la balle offerte aux enfants lors de l'achat d'une paire de chaussures. Cette balle, il l'a retrouvée dans sa chambre lors de son retour dans l'appartement parental. S'il joue souvent avec, jamais elle n'en franchit le seuil parce qu'elle symbolise le lien familial.

Le monologue permet au fils de confier à sa mère tout ce qu'il a sur le cœur. Il retrouve ainsi la complicité qui les unissait dans son enfance. Ce monologue est à mettre en parallèle avec le film, *Kaos* (1984), des frères Taviani tiré de cinq nouvelles de Pirandello⁴²³. Dans l'épilogue intitulé : *Rencontre avec la Mère*⁴²⁴, l'écrivain explique au fantôme de sa propre mère son incapacité à écrire une histoire, faute de trouver les mots. La perte du langage évoque la complexité à communiquer.

La disparition de la mère invite chacun de nous à se prendre définitivement en main. Ceci fait écho à la remarque de Lucia à Don Giulio sur sa façon de s'occuper de lui. Ce dernier pleure sur le corps de sa mère, sur son enfance à jamais perdue, sur sa famille disloquée et sur son propre sort. Maintenant qu'elle n'est plus là, qui se préoccupera désormais de lui ? Qui saura susciter ses désirs, éveiller ses papilles, lui donner la force de poursuivre son chemin dans la vie ? Cette mort le renvoie inexorablement à la solitude dans laquelle il s'enfoncera. Sa mère n'étant plus là pour veiller sur lui, il est, désormais, bel et bien orphelin. Lors du mariage de son ami, Cesare (Roberto Vezzosi), il fait un ultime éloge de sa mère en insistant sur la difficulté à s'aimer. Il distingue l'amour naturel donné aux enfants de l'amour accordé à un mari. Il retranscrit, ici, les propos tenus par une femme lors d'une confession : « Mon fils je l'ai fait, mon mari c'est une autre qui l'a fait⁴²⁵. » Néanmoins, il convient qu' : « [...] aucun homme ne peut être aimé comme par sa propre mère⁴²⁶. » Il repense à son enfance et à sa mère qui appréciait tant l'esprit festif.

Si, dans *La messa è finita*, Moretti introduisait le sujet de la mort comme faisant partie du dispositif du récit fictif, dans *Palombella rossa* il y fait seulement une vague allusion à travers

⁴²³ Pirandello (1867-1936) écrivain et dramaturge italien.

⁴²⁴ Traduction proposée de : « *Epilogo : colloquio con la madre* ».

⁴²⁵ Traduction proposée du dialogue extrait du film *La messa è finita* : « Mio figlio l'ho fatto io, mio marito invece un'altra donna. »

⁴²⁶ Traduction proposée du dialogue extrait du film *La messa è finita* : « [...] nessun uomo può essere amato come dalla propria madre. »

les propos de Michele constatant que : « Les goûters de quand j'étais enfant, les après-midis de mai, ne reviendront plus [...] ma mère ne reviendra plus⁴²⁷. »

Dans le final du chapitre I de *Caro Diario*, le cinéaste rend hommage à Pier Paolo Pasolini à travers son propre témoignage. Ici, la charge autobiographique est double du fait qu'un journal est une forme d'autobiographie et du fait que Moretti évoque à travers le récit qu'il en fait une partie de la biographie de Pasolini.

Pour *La stanza del figlio*, le réalisateur s'inspire d'une histoire vraie. Selon le récit qui lui a été rapporté, lors d'une plongée aux larges des îles Éoliennes, un jeune homme dont il connaissait la fiancée, ne referra plus surface. Lors de l'écriture du scénario de son film, Moretti avoue n'avoir : « jamais pensé à montrer le moment de l'immersion⁴²⁸. » Il s'est donc emparé d'un fait réel du quotidien rapporté deux ans auparavant par un proche⁴²⁹ pour nourrir son récit fictionnel. Cette fois, il s'attache à montrer comment la disparition d'un enfant remet en question la vie d'une famille. Chacun tente de reprendre le cours de la vie après la mort du fils, Andrea. Ce décès ne s'inscrit pas dans l'ordre naturel des événements puisque les enfants sont censés succéder à leurs parents pour permettre à la lignée de survivre et ainsi transmettre les valeurs familiales.

Le père culpabilise et n'arrive plus à exercer son métier tellement il est obsédé par ce dimanche où tout a brusquement basculé. Sa femme ne supporte pas sa réaction. Quant à leur fille, elle se retrouve seule. Son père est absent. Sa mère attristée n'a pas la force de s'occuper du désarroi dans lequel sa fille est plongée. La douleur du deuil s'empare donc de toute cette famille. La vaisselle ébréchée telle que la tasse ou la théière ainsi que les meubles bancals sont la métaphore de leur état intérieur.

L'arrivée de la petite amie d'Andrea, Arianna, dont les parents ne soupçonnaient même pas l'existence, va chambouler, à nouveau, leur univers en leur apportant une lueur d'espoir. Le choix du prénom renvoie indubitablement à Ariane, la fille de Minos qui aida Thésée à sortir du Labyrinthe. En effet, Arianna devient le chaînon permettant de chercher, une nouvelle fois, le fils à travers un regard extérieur aimant. Tenant leur destin entre ses mains, elle les conduira vers l'issue de la douleur suscitée par le deuil. La famille disloquée recommencera à communiquer et à réaliser à nouveau quelque chose ensemble.

Le voyage entrepris par Arianna et son nouvel ami, Stefano, vers la France entraîne également dans son sillage les Sermonti puisqu'ils décident de les accompagner dans leur périple. Ce voyage nocturne se termine, à l'aube d'un nouveau jour, au poste frontière entre

⁴²⁷ Traduction proposée du dialogue extrait du film *La messa è finita* : « Le merendine di quand'ero bambino, i pomeriggi di maggio, non torneranno più [...] mia madre non tornerà più. »

⁴²⁸ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *op. cit.*, p. 189.

⁴²⁹ *Ibid.*

l'Italie et la France. Il sort de l'obscurité les Sermonti qui y ont été plongés à cause du deuil. Il les conduit de l'Adriatique à une autre mer, la Méditerranée pour qu'enfin, la paix soit faite avec elle et entre eux, dans la mesure où ils se retrouvent enfin réunis sur une plage, même si chacun marche dans une direction différente. Ce cheminement leur permet de sortir, définitivement, du travail de deuil du fait que la mer représente le cours de l'existence humaine avec les fluctuations des désirs et des sentiments. Grâce à Arianna, cette famille reprend le cours de la vie.

Si *La stanza del figlio* raconte les différentes manières d'affronter le deuil, *Mia madre* est plus attachée à faire le récit des derniers instants de vie jusqu'aux prémices du deuil. Cette histoire pourrait être le chapitre manquant de *La stanza del figlio* puisque Andrea meurt subitement lors d'une plongée en mer.

En inscrivant toujours plus la mort dans son œuvre, le cinéaste témoigne qu'en vieillissant, nous finissons par penser davantage à cet aspect de la vie.

B] L'évocation de la mort dans *Mia madre* entre autobiographie et fiction

Avec *Mia madre*, le cinéaste évoque une nouvelle fois à l'écran la mort. Le décès d'une mère s'inscrit comme un moment important dans la vie de tout individu sûrement parce qu'elle nous a porté pendant neuf mois, nourri de son sein, veillé et écouté avec bienveillance sans nous juger. Nous sommes alors en droit de nous demander où se trouve la part autobiographique et la part de fiction dans cette œuvre. Nous savons que Moretti est parti de sa propre expérience pour réaliser ce film. Selon certains mécanismes, il témoigne de sa propre douleur qu'il insère dans le récit filmique avec un certain recul. La maladie et la mort de sa mère y sont donc retracées.

Dans *Mia madre*, le cinéaste dévoile l'histoire d'une mère, Ada (Giulia Lazzarini)⁴³⁰ hospitalisée suite à un problème pulmonaire ayant fatigué son cœur. Son état s'aggravant, elle sera ensuite condamnée par le monde médical. Ici, la fiction rejoint la réalité en créant une analogie entre le personnage de Margherita qui tourne un film sur l'occupation d'une usine alors que sa mère est hospitalisée et l'expérience personnelle du réalisateur.

Lorsque Moretti tournait *Habemus papam*, Agata Apicella⁴³¹ est tombée malade. Elle elle est décédée pendant le montage de ce film⁴³², le 18 octobre 2010. Lorsqu'il lui rendait visite à l'hôpital, il lui parlait de la complexité du tournage d'*Habemus papam*. Cette relation entre lui

⁴³⁰ Giulia Lazzarini est une actrice du Piccolo Teatro di Milano. Elle a travaillé avec Georges Strehler.

⁴³¹ Agata Apicella est décédée à 89 ans d'une embolie pulmonaire.

⁴³² Jacques MORICE (Propos recueillis par), *Nanni Moretti*, Télérama n°3437, 25 novembre 2015, p. 4.

et Agata, il l'évoque dans *Mia madre* à travers son alter ego dans deux séquences. Dans la première, Ada s'enquiert de savoir ce que sa fille a fait durant les deux derniers jours. Margherita, emplie d'énergie et d'espoir, a uniquement réalisé des gros plans pour son film. Dans la seconde, Ada estime que sa fille travaille trop.

Ensuite, le cinéaste rend compte à travers différentes séquences de la lente et irrémédiable évolution de la maladie d'Ada. Il filme tout d'abord le goutte à goutte, l'étui à lunettes, les médicaments avant de porter à l'écran sa main puis son visage. Il dévoile le processus de fin de vie et ses effets dans le passage aux soins intensifs, le port du masque à oxygène, l'apparition de délires, l'impossibilité de se rendre aux toilettes. La mère s'affaiblissant voit des choses qui appartiennent déjà à un autre monde. Seules les larmes de Margherita montrent l'impuissance des enfants face à une telle situation.

Les visites et les appels téléphoniques relient Ada au monde extérieur en rythmant ses journées. L'annonce de la mort d'une amie par Giovanna la renvoyant à sa propre mort en latence, lui fait oublier le nom de la défunte. Il arrive un moment où le malade en a assez et où il souhaite rentrer chez lui et le cinéaste filme cet instant dans une grande simplicité. Il montre les enfants, Giovanni (Nanni Moretti) et Margherita, assis sur un banc. La fille veut ramener leur mère à la maison. Cependant même s'il ne lui répond pas, dans une autre séquence, ils viennent chercher leur mère qui souhaite attendre lundi pour rentrer chez elle parce qu'elle est fatiguée.

De retour dans sa demeure, Ada et sa petite-fille, Livia, ont chacune des devoirs à faire. Pour la grand-mère, il s'agit de récapituler les posologies qu'elle doit prendre et d'apprendre à servir de l'oxygène. Pour cette séquence, le réalisateur a utilisé l'ordonnance des médicaments pris par Agata à la fin de sa vie⁴³³. Moretti alterne les plans entre ce que font la grand-mère, la petite-fille et Margherita. En effet, il montre la fille préparant le lit de sa mère.

Quand le réalisateur filme Ada vêtue de noir face à un miroir, il prépare la séquence où ses enfants sont à ses côtés lors de son décès. Cette nouvelle est annoncée par téléphone à Federico. Livia, réveillée par la sonnerie, entend la conversation hors champ de son père. Elle comprend que sa grand-mère n'est plus. En réaction, elle se recroqueville dans son lit en pleurant. Ce décès arrive la nuit. Celle-ci est très présente tout au long du film comme pour affirmer la situation cauchemardesque dont tous voudraient sortir. Mais, la mort étant l'autre facette de la vie, personne ne peut y échapper. Frère et sœur y font front en choisissant le dernier vêtement que portera leur mère tandis que, sur le balcon de l'appartement, Livia pleure aux côtés de son père.

⁴³³ Stéphane DELORME et Emiliano MORREALE, *op. cit.*, p 9.

Moretti nous dévoile également les réactions de l'entourage d'Ada. Il nous raconte comment ses proches font face à l'inéluctable.

C] L'attitude des proches face à l'inéluctable

Autour de la figure maternelle gravitent le fils, Giovanni ; la fille, Margherita et sa petite-fille, Livia. Ces trois personnages vivent chacun à leur manière les derniers instants d'un être cher. Moretti s'attache à montrer comment les trois personnages confrontés à cette réalité finissent par tenir leur rôle. Pour accompagner la mère vers l'inéluctable, il traite avec pudeur et justesse des séquences emplies d'amour et de tendresse.

Giovanni est représenté comme un fils et un frère très attentionné et dévoué. Il prépare la « *pasta* » à sa mère. Il est présent à ses côtés durant toute son hospitalisation. Il veille sur elle, la protège en faisant signe à sa sœur que leur mère s'est endormie. Il fait le relais entre Ada, le monde médical et sa sœur. C'est aussi à travers lui que le spectateur, tout comme Margherita, est informé de la dégradation de l'état de santé de la mère.

Le frère apprendra à sa sœur qu'il s'est mis en disponibilité depuis deux mois. Puis, il n'hésitera pas à démissionner malgré son âge pour assister sa mère jusqu'à la fin. Sa rencontre avec le chef du personnel qui tente de le dissuader d'abandonner son poste d'ingénieur, renvoie à la réalité de la fiction de Margherita, mais aussi à la banderole de l'hôpital sur laquelle est inscrit le slogan : « *Celui qui ne se bat pas a déjà perdu, allez Mario*⁴³⁴ ! »

Ce combat est celui des travailleurs, mais aussi des malades qui cherchent à survivre dans un monde gangrené où l'humain finit par disparaître. Moretti filme son personnage immobile, assis dans un coin au chevet d'Ada. Il ne déambule plus, ne gesticule plus, ne râle plus. Tout en retenue, il contient sa douleur et soutient une sœur défaillante, emplies de doutes.

Livia est attachée à sa grand-mère. Elle lui offre un concerto quand elle rentre de voyage. Si elle lui confie sa première histoire d'amour avec un garçon du lycée, Ada lui avouera que : « Plus tu vieillis et plus on pense que tu es bête alors qu'on comprend mieux⁴³⁵. » À travers ces deux générations de femme, le réalisateur témoigne de la complicité qui s'est instaurée entre elles.

Moretti escamote son autoportrait sous les traits de Margherita. Contrairement à son frère, elle apparaît agitée, excessive, narcissique, en proie au doute. Elle porte même quelques traits

⁴³⁴ Traduction proposée de l'inscription sur la banderole de l'hôpital dans *Mia madre* : « Chi non combatte ha già perso, forza Mario ! »

⁴³⁵ Traduction proposée du dialogue extrait de *Mia madre* : « Più tu invecchi e più pensano che tu sia scemma invece capisci di più. »

masculins affirmant cette projection d'alter ego. Parfois, ce personnage féminin se comporte avec rudesse. Par exemple, elle quitte Vittorio en lui reprochant son manque de dignité suite à sa demande de « [...] continuer à dîner avec elle⁴³⁶. » Elle prend alors certains traits masculins qui la rapprochent de son alter ego. Elle semble incapable de rendre aux autres ce qu'ils lui offrent.

Le corps de l'auteur est toujours étranger à l'intérieur de son film. Sa façon d'habiter le corps et le film font du cinéaste un artiste avec une identité et une vision du monde. Moretti finit par achopper sur la réalité de la vie comme son alter ego.

Face à son frère et à sa fille, Margherita ne sait pas affronter cette délicate situation qui lui échappe. Elle ne trouve pas les gestes pour reconforter sa mère. Elle regarde la vie tout autour d'elle. Ainsi, elle ne réagit pas face à la fille de la voisine de chambre d'Ada massant les mains de sa mère avec de la crème. La caméra devient alors le prolongement du regard de Margherita. Mais, n'étant pas dotée de cette empathie, elle garde une certaine distance avec Ada. Pourtant, elle essaie de s'impliquer en s'arrêtant sur son chemin pour acheter chez un traiteur, via dei Colli Portuensi⁴³⁷ le dîner d'Ada. Elle hésite à choisir un plat parce qu'elle ne sait pas comment agir et jusqu'où agir en tant qu'enfant. Son frère, lui, sait apporter la « *pasta* » faite maison accompagnée du précieux parmesan.

Moretti explore la réalité face aux derniers instants de vie. Le lit vide devient le prolongement du regard de Margherita. L'absence de sa mère dans la chambre la fait paniquer. Elle interroge sa voisine. Elle sort affolée, remonte le couloir, va au bureau des infirmières où il n'y a personne. Elle repart dans l'autre sens, s'arrête dans une autre chambre, interroge en vain, trouve enfin une infirmière qui lui apprend que sa mère a été admise en soins intensifs suite à une crise respiratoire.

Au plan suivant, elle court dans les couloirs de l'hôpital. Elle croise son frère qui lui dit qu'Ada a subi une trachéotomie pour être mieux oxygénée. Elle découvre simultanément avec le spectateur « morettien » sa mère entubée à travers une vitre. Le cinéaste place à nouveau le spectateur en position de voyeur. Il filme l'intimité au plus près comme dans la séquence où Ada souhaite que sa fille reste plus longtemps à ses côtés même si elle est en soins intensifs. Il partage cette intimité avec le spectateur « morettien ».

Margherita ne veut pas voir la réalité. Elle a besoin de s'entendre dire la vérité. Après leur visite chez le médecin expliquant que le cœur de leur mère est fatigué, elle avoue ne pas avoir compris la situation. Elle a besoin que son frère lui fasse entendre cette vérité qui est dure à

⁴³⁶ Traduction proposée du dialogue extrait de *Mia madre* : « [...] continuare a cenare insieme. »

⁴³⁷ Paolo DI PAOLO et Giorgio BIFERALI, *À Rome avec Nanni Moretti*, traduit de l'italien par Karine Degliame-O'Keefe, Paris, Quai Voltaire/La Table Ronde, 2017, p. 136.

accepter. Giovanni lui dit alors : « Margherita, maman est en train de mourir⁴³⁸. » Cette séquence permet à Moretti de jouer sur les différents niveaux de réalité. Il démontre que nous la percevons de façon différente en fonction de notre personnalité. Cette réalité étant parfois difficile à accepter, le déni permet de s'en protéger quand la douleur est trop intense. Cette scène est à mettre en parallèle avec celle où, de nuit, Margherita discute avec Vittorio de Livia et d'Ada. Il finit par lui dire :

« Tu crois être attentive aux autres, mais tu penses seulement à toi. Tu ne te rends pas compte que les gens t'évitent, ils te prennent à petites doses parce qu'ils ne sont pas sereins près de toi. Rien ne te convient, Margherita. Même au travail, tu abîmes toujours tout. Tu abîmes aussi tous les autres⁴³⁹. »

Vittorio lui redonne ainsi sa juste place dans la vie en lui disant ce qu'il pense de son attitude, de sa façon de vivre. Cette confession, elle la rapportera à son frère qui donnera raison à Vittorio. Elle s'étonne que personne ne le lui ait jamais dit. Il l'a déjà fait mais elle n'a pas compris. Moretti montre qu'en étant figée dans sa propre réalité, Margherita ne perçoit pas le monde tel qu'il est. Il en fait la démonstration, lorsqu'en lavant le linge, elle aperçoit des traces de sang sur une manche de la chemise de nuit d'Ada.

À travers ces trois personnages, le cinéaste filme le désarroi des êtres face à une telle situation, la souffrance et l'absence de paroles. Mais, il va plus loin en confrontant trois générations de femme. Au cours d'une même séquence où il utilise des plans alternés, il dévoile, Ada lisant dans sa chambre d'hôpital, Margherita téléphonant à sa fille et cette dernière partie en vacances sans son livre de latin. D'emblée, le réalisateur relie ces trois femmes à travers un livre.

Nous savons que tout écrit sert avant tout à la transmission. Moretti évoque ce désir d'Ada de transmettre jusqu'au bout son savoir à Livia en l'aidant à faire ses devoirs de latin, en la conseillant sur les bons livres, en lui révélant l'importance de l'analyse logique, en lui disant de voir plus loin. Une fois de plus, le réalisateur nourrit son œuvre de traces autobiographiques. En effet, d'une part, il révèle l'histoire de sa propre mère qui a enseigné durant trente-trois ans le latin et le grec au lycée Visconti et d'autre part, il fait référence aux liens qui unissaient Pietro à sa grand-mère lequel a reçu une ultime leçon de latin la veille de sa mort⁴⁴⁰.

⁴³⁸ Traduction proposée du dialogue extrait de *Mia madre* : « Margherita, mamma sta morando. »

⁴³⁹ Traduction proposée du dialogue extrait de *Mia madre* : « Tu credi di essere tanta attenta ma pensi solo a te-stessa. Tu non ti accorgi di niente. Non ti accorgi che le persone ti evitano ti prende a piccole dose perché non sono serena a stare con te. Non ti va mai bene niente, Margherita. Anche sul lavoro, tu rovini sempre tutto. Tu rovini anche tutti gli altri. »

⁴⁴⁰ ilfattoquotidiano.it, Cronaca *Le lezioni di latino (e di antifascismo) di Agata, futura madre di Nanni Moretti* di Castellina Luciana, consulté le 24/02/2019.

Une fois de plus, Moretti inscrit des éléments autobiographiques dans son œuvre. Il témoigne ainsi de la continuité de la vie à travers la transmission.

D] La continuité de la vie à travers la transmission

La transmission permet de faire le lien entre Ada, par son vécu et le savoir qu'elle transmet à sa petite-fille, Margherita, par ses emprunts à la réalité dans la fiction et Livia, par sa représentation de l'avenir. Les trois générations de femme s'inscrivent à leur tour dans la réalité de leur histoire familiale. De son côté, Livia tente de s'en émanciper en oubliant volontairement son livre de latin, en étudiant le code de la route, en vivant sa première expérience amoureuse et en obtenant au final un scooter. Même si ses parents ne sont pas favorables à l'idée qu'elle possède un deux roues, ils finissent par l'entourer lors de sa première prise en main, via Aurelio Saffi. En gagnant en assurance, l'adolescente acquiert petit à petit son indépendance.

Le latin déjà présent dans *La stanza del figlio* revient dans *Mia madre*. En doutant de son apprentissage, les personnages oublient non seulement son utilité, mais également, les racines de leur propre langue, l'italien, où il y survit. Quand Livia regrette d'avoir opté pour les lettres classiques en s'écriant : « Non, maintenant tu dois m'expliquer à quoi sert le latin⁴⁴¹ », elle nous met face à nos origines. L'apprentissage de cette langue nous ancre dans la réalité de notre époque. Savoir d'où nous venons, nous rappelle le chemin parcouru pour être là où nous sommes aujourd'hui c'est-à-dire dans le prolongement de l'histoire humaine. Le latin est ce qu'il reste des Romains et ce qu'il est devenu au sein de l'Italie contemporaine.

Moretti revendique ainsi la connaissance de sa propre langue parce qu'elle est la source d'où émane notre culture et donc notre mémoire collective. Il y accorde depuis toujours une attention particulière. C'est sans doute la raison pour laquelle, dans *Palombella rossa*, Michele attache une grande importance à la justesse des mots employés. Ne déclare-t-il pas du reste que : « les mots sont importants⁴⁴². » Il ira jusqu'à gifler la journaliste qui l'interviewe quand elle utilisera des termes anglais comme « kitsch » ou « cheap » ou l'expression « mariage en morceaux⁴⁴³ » dans ses propos. Moretti est un puriste de la langue. Il l'a reçue en héritage de ses parents. Il témoigne à travers elle de sa méconnaissance et des incompréhensions qu'elle peut générer vis-à-vis d'autrui.

⁴⁴¹ Traduction proposée du dialogue extrait de *Mia madre* : « No, adesso tu mi devi spiegare a cosa serve il latino ! »

⁴⁴² Traduction proposée du dialogue extrait de *Palombella rossa* : « Le parole sono importante. »

⁴⁴³ Traduction proposée du dialogue extrait de *Palombella rossa* : « Matrimonio a pezzi ».

Si le latin sert avant tout à comprendre ce qu'est l'analyse logique, cette analyse reste inapplicable dans la réalité de la vie. Même si Ada enseigne à Livia de ne pas « s'arrêter à la première signification d'un verbe⁴⁴⁴ », c'est-à-dire « à la première signification des choses de la vie », son univers s'effondre en semant le chaos autour de ses proches.

En introduisant dans sa fiction, les relations que d'anciens élèves ont nouées avec Ada, le cinéaste ajoute une pierre de plus à l'édifice de la transmission et à son importance. Là, encore il s'inspire de faits réels puisque nous savons qu'aux funérailles d'Agata à l'église Cristo Re⁴⁴⁵, le 20 octobre 2010, beaucoup de ses anciens élèves étaient présents⁴⁴⁶. Nous voyons donc comment il crée des liens entre son histoire intime et celle de son alter ego, Margherita. Pour témoigner de ce lien, le réalisateur utilise trois séquences.

Dans la première séquence, Giovanni au cours d'une conversation téléphonique avec sa sœur évoque d'anciens élèves d'Ada désirant lui rendre visite. La réalité, une fois de plus, pénètre l'intime lorsque Giovanni réalise qu'il ne sait pas si sa mère est consciente de son état. Le cinéaste termine le plan sur le fils séparé de sa mère par une fenêtre comme si elle était déjà dans une autre réalité. Il renvoie ainsi le spectateur à la position de voyeur en le rendant complice de la situation en cours.

Dans la deuxième séquence, Moretti revient sur les relations entretenues entre Ada et ses élèves, à travers le personnage de Massimo De Vito (Antonio Zavatteri) qui, chaque fois qu'il passe à Rome, vient rendre visite à son ancienne enseignante. Il ne savait pas qu'elle était malade ce qui démontre qu'elle ne lui parlait pas de son intimité. La troisième séquence succède à la deuxième. Elle montre une élève (Rossana Mortara) qui évoque un souvenir lors d'une excursion où l'enseignante s'était mise à danser dans un bar au son du jukebox.

Ces deux témoignages d'anciens élèves apportent une nouvelle dimension au personnage d'Ada que le réalisateur éclaire à travers la réaction de Giovanni et de Margherita découvrant une facette inconnue de leur mère. Ils apprennent ainsi ce qu'elle a apporté et transmis à d'autres à travers son enseignement. Ils prennent alors conscience de qui était leur mère à travers ces deux récits et de l'importance de ses élèves à ses yeux. Telle une mère, elle leur apprenait le fonctionnement de la vie.

La remémoration devient alors un moyen de raconter l'autre à travers le souvenir. Elle permet de remonter le cours du temps en évoquant une réalité passée s'inscrivant au final dans une fiction. Une fois de plus, le cinéaste entremêle les différents niveaux de narration. Il se

⁴⁴⁴ Traduction proposée du dialogue extrait de *Mia madre* : « [...] fermare sul primo significato d'un verbe. »

⁴⁴⁵ Chiesa Cristo Re in viale Mazzini à Rome.

⁴⁴⁶ Cinzia ROMANI, *L'auto psicanalisi di Moretti* : « Così elaboro il mio dolore », consulté le 18 juin 2018. m.ilgiornale.it/news/2015/04/14.

complaît à relater des événements factuels au sein de sa fiction. En effet, les anciens élèves d'Agata avaient gardé des contacts avec elle, même après leurs études.

Si chaque film « morettien » constitue un chapitre d'une histoire, *Mia madre* serait celui réellement conçu entre autobiographie, réalité et fiction. Moretti ajoute une touche supplémentaire en y mêlant le rêve et le souvenir.

E] De la fiction au réel à travers les méandres du rêve et du souvenir

Si les thèmes du rêve et du souvenir sont récurrents dans l'œuvre « morettienne », ici, ils prennent une toute autre dimension que dans *Palombella rossa*. Lorsque Michele se plonge dans les songes, c'est pour retrouver sa mémoire. Pour inscrire la remémoration au sein du récit, le cinéaste a recours aux flash-back. Son premier souvenir émergera au contact de l'eau.

Dans *Mia madre*, le cinéaste procède autrement. Il tente de déjouer le réel en mêlant le rêve aux situations concrètes vécues par Margherita. Il nous rappelle ainsi que nos rêves tentent de nous faire comprendre que le monde social nous traverse et nous transforme en permanence. Rêver nous permet surtout de communiquer avec nous-mêmes. Le récit d'un rêve nous révèle en réalité son contenu. Au réveil, il n'est déjà plus qu'un souvenir dont l'histoire parfois nous hante.

Si pour Freud, le rêve est la réalisation déguisée d'un désir inassouvi, pour Lahire, il est plutôt l'expression d'un problème en cours que nous n'avons pas encore résolu. Margherita dans ses rêves est donc exposée à devoir trouver des solutions pour avancer tant dans sa vie privée que professionnelle. Aussi, quand elle rêve, Moretti brouille les pistes en mêlant la fiction au réel, tout en passant par les interstices du rêve. Il reste dans le « semi-dit » car jamais, il n'évoque frontalement la maladie de sa mère par respect ou tout simplement parce que c'est trop intime.

En désordonnant le cours du temps, il amplifie la détresse émotionnelle de son héroïne. Néanmoins, cette réalité renvoie aux nuits d'errance de Melville dans *Habemus papam*. Ce personnage cherche à échapper à sa nouvelle fonction parce qu'il ne l'a pas choisie et parce qu'il préfère n'être qu'un simple individu perdu au milieu de la foule. Margherita, dans *Mia madre*, erre à son tour entre réalité, présent, passé, rêve et imagination. De même, l'image d'Ada errant dans la ville rejoint celle de Melville dans *Habemus papam*. Ces deux films ont en commun le vieillissement, l'amnésie, le sentiment d'inadéquation.

Tout comme *La stanza del figlio*, *Mia madre* évoque le deuil et la non-croyance. Comme celle-ci est sous-entendue, elle apporte une dimension dramatique supplémentaire au récit. Une fois de plus, Moretti en l'évoquant sème une trace autobiographique au sein de son œuvre.

Mia madre est sans doute le film le plus abouti du cinéaste dans la mesure où il y crée différents niveaux de réalité. À ce propos, il a déclaré à Jacques Morice :

« Cela me plaisait que le rêve, le souvenir et tout ce qui est rattaché au « film dans le film » se superposent de manière limpide, sans différence de style. Tant dans l'écriture que dans la réalisation et le montage, je tenais à ce mouvement de fondus enchaînés⁴⁴⁷. »

Le réalisateur arrive à créer une scène entre rêve et réalité piazza Montecitorio devant l'ancien cinéma Capranichetta. Ce lieu qui a fermé depuis de nombreuses années, est devenu une salle dédiée aux congrès. Autrefois, ce cinéma programmait des films d'auteurs⁴⁴⁸. Le réalisateur crée alors un lien entre la salle de projection et le cinéma d'Art et d'essais auxquels appartiennent des cinéastes comme Antonioni, Bellocchio⁴⁴⁹, Bertolucci, Ferreri, Rossellini ou encore Carmelo Bene ou les frères Taviani.

Ce genre de cinéma signifiait l'entière autorité de l'auteur sur sa création filmique en ayant recours à son propre style. Il a toujours intéressé Moretti parce qu'il préfigurait une nouvelle façon de faire du cinéma au sein d'une société en pleine transformation. Il contenait en lui une réflexion sur la manière de réaliser des films et sur la réalité de cette époque.

C'est pourquoi cette séquence appartient à son passé et à celui de son alter ego. Moretti en a donné l'explication suivante :

« J'avais seulement eu l'idée de cette longue file d'attente à l'extérieur d'un cinéma qui fait partie de mon passé mais aussi de celui de Margherita, et donc j'avais envie de donner une image de cette époque, du cinéma et de nous, spectateurs. J'aimais l'idée de cette file d'attente dont on ne comprend pas où elle commence⁴⁵⁰. »

Margherita, sur la musique de *Famous Blue Raincoat* de Léonard Cohen, remonte, dans la nuit, cette interminable file d'attente devant le cinéma. Elle semble ainsi remonter le temps écoulé et renouer avec son parcours de vie. Cette image renvoie le spectateur « morettien » à *La stanza del figlio* quand Giovanni Sermonti remontait le temps à travers l'image affichant la durée du morceau de musique (4:00 minutes) qu'il écoute en boucle grâce à la télécommande du lecteur de DVD. Il essayait d'arrêter le cours du temps. Mais, nous savons tous que le temps écoulé ne peut être retenu. Si le passé refait surface, c'est uniquement à travers les souvenirs que nous nous sommes forgés.

Cette file d'attente que Margherita remonte et dont nous ne comprenons pas où elle prend naissance, apparaît aussi comme un souvenir. Pour accompagner sa progression en contre sens,

⁴⁴⁷ Jacques MORICE, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁴⁸ Le « film d'auteur » a été défini par François Truffaut dans son article, *14 Février*, Les Cahiers du cinéma n°45, mars 1955.

⁴⁴⁹ Marco Bellocchio né le 9 novembre 1939 à Bobbio dans la province de Plaisance, réalisateur, scénariste et producteur italien.

⁴⁵⁰ Stéphane DELORME et Emiliano MORREALE, *op. cit.*, p 10.

Moretti utilise un travelling pour filmer les visages de cette foule rendue silencieuse. Il se focalise sur les personnages. Il a déjà procédé de cette manière dans *La stanza del figlio* à travers le récit d'une histoire familiale qui exclut tout le reste.

Durant son voyage sans escale, Margherita croise parmi la foule, son frère, sa mère et elle-même plus jeune à qui elle s'adresse. Le cinéaste introduit à cet instant une biographie déguisée puisque c'est lui qui se parle à lui-même. Son alter ego retient seulement les paroles de son frère, lui conseillant de faire : « [...] quelque chose de nouveau, de différent... Être plus légère, allez⁴⁵¹ ! »

Cette immense foule est venue voir *Les Ailes du désir*⁴⁵² de Wim Wenders⁴⁵³. En faisant référence à ce film, Moretti évoque l'incertitude du monde dans lequel nous vivons. La course du temps nous réduit à perdre nos proches (Ada), notre travail (Giovanni renonçant à son poste d'ingénieur), nos idéaux et nos convictions (la lutte sociale à travers le film de Margherita), etc. Face à cela, nous avons encore la possibilité de nous retrancher telle cette foule dans une salle de cinéma pour continuer à rêver à travers l'imaginaire, mais jusqu'à quand ?

Le réalisateur revient toujours à ce qu'il connaît le mieux, le cinéma qui est là pour nous raconter des histoires comme celle d'Ada, de Margherita ou de Livia. Une nouvelle fois, il associe les histoires individuelles à l'histoire collective parce que la force du cinéma consiste entre autres à conserver cette mémoire-là.

Les rêves de Margherita sont-ils imaginés ou remémorés ? La séquence devant le cinéma Capranichetta sert également de métaphore pour dénoncer tout ce qu'elle a mis de côté, tout ce qu'elle a perdu au même titre que la cité, c'est-à-dire Rome et à travers cette ville, l'Italie tout entière.

Mais, qu'a perdu la collectivité ? Tout simplement l'amour et la connaissance cinématographique d'où sans doute l'utilisation de cette salle à jamais fermée. Moretti évoque ainsi la mémoire de toute une époque véhiculée à travers le cinéma non seulement en Italie, mais également à travers le monde et la force du langage cinématographique.

Pour construire son récit filmique et éclairer son point de vue, il se sert du langage sous deux aspects : la langue et le langage cinématographique. En redonnant du sens, il rejoint l'enseignement d'Ada et la découverte de l'autre à travers la langue. Celle-ci rapproche les

⁴⁵¹ Traduction proposée du dialogue extrait de *Mia madre* : « [...] fa qualcosa di nuovo di diverso... Essere un pò leggera, dai ! »

⁴⁵² *Les Ailes du désir* (*Der Himmel über Berlin*, 1987), drame racontant l'histoire de deux anges, Daniel et Cassiel, contemplant du haut du ciel berlinois, les hommes trop souvent malheureux qu'ils tentent d'aider à leur manière.

⁴⁵³ Wim Wenders, né Wilhelm Ernst Wenders, le 14 août 1945 à Düsseldorf, réalisateur, producteur, scénariste et photographe allemand, célèbre pour avoir représenté le nouveau cinéma allemand des années 1960-1970.

individus à travers les échanges qu'elle instaure et qui, mieux que le cinéma, peut en délivrer le message au-delà de l'enseignement scolaire.

Là encore, le cinéaste brouille les codes du langage. Au début du film, il montre le rêve cauchemardesque de Margherita conversant, sans en prendre conscience, avec Ada morte. Puis, il la filme face à un nouveau cauchemar qui la poursuit dans sa réalité. Sa chambre inondée, son héroïne remonte le cours de l'eau comme elle remontait la file d'attente devant le cinéma jusqu'à l'origine de la fuite. Ce cauchemar bien réel renvoie à son rêve. Ainsi, les larmes provoquées par ces circonstances finissent par rendre perméable le monde réel figuré par l'appartement inondé en le pénétrant. La fuite d'eau n'est donc qu'une métaphore des larmes à venir.

Selon les propos de Jean Chevalier et de Alain Gheerbrant, l'eau : « [...] est à la fois mort et vie⁴⁵⁴. » Ce rêve annonce à la fois la mort à venir de la mère et le prolongement de la vie à travers sa descendance. D'ailleurs, Margherita fera à l'hôpital un autre rêve où elle demandera à son frère ce qu'a leur mère. Giovanni lui répondra : « Maman est morte⁴⁵⁵. » En sortant de ce cauchemar, sa mère se rend compte qu'elle a dormi à ses côtés. Moretti juxtapose ici la séquence où Margherita jeune se couchait aux côtés de sa mère. Le rêve devient ainsi réalité quelques années plus tard. Le cinéaste brouille ainsi davantage le récit narratif. Pour ce film, il reconnaît ne pas avoir :

« [...] voulu marquer stylistiquement la différence entre les scènes réelles et les scènes imaginaires, ou bien les rêves et les souvenirs. Et pendant le montage [il a] cherché à rendre poreux les niveaux du film entre eux, sans coupure nette, comme si on glissait d'une dimension à une autre d'une manière presque imperceptible⁴⁵⁶. »

Le réel est recherché, mais jamais cerné à tel point que lors d'un tournage, Barry hurle sur le plateau : « Faites-moi entrer dans la vie réelle, je veux la Réalité⁴⁵⁷ ! » Pour parvenir à cette forme stylistique, le cinéaste a inséré dans le récit dramatique, soutenu par la musique d'Arvo Pärt, les souvenirs de jeunesse et les rêves cauchemardesques.

Ce lien entre les deux blocs narratifs se fait à travers la mort de l'être aimé et la disparition du travail, mais aussi à travers la vacuité de tout acte humain. À tel point que lorsqu'il filme Margherita jeune appelant sa mère en rentrant chez elle, s'approchant de son lit avant de se coucher à ses côtés, le spectateur ne sait plus s'il s'agit d'un souvenir ou d'un rêve.

⁴⁵⁴ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p.377.

⁴⁵⁵ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Mamma è morta. »

⁴⁵⁶ Stéphane DELORME et Emiliano MORREALE, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵⁷ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Fatemi rientrare nella vita reale, voglio la Realtà ! »

L'artiste se nourrit du songe pour évoquer la réalité. En fait, cette héroïne qui poursuit ses rêves éveillés à travers l'exercice de son art, se heurte constamment à la réalité de la vie. Elle semble toujours décalée face à une situation réelle. Au début du film, elle est présentée comme une femme dirigeant avec poigne son milieu professionnel, filant voir à l'hôpital sa mère à qui elle est incapable de témoigner son amour. Elle bute constamment face à cette réalité comme lorsqu'elle percute volontairement un mur avec le véhicule d'Ada. Elle se souvient de ce moment où elle la surprend en train de conduire. En réaction, elle déchire son permis de conduire avant de fracasser son automobile. Elle prend conscience à ce moment-là de la fragilité de sa mère.

En parallèle avec la charge intimiste, Moretti crée un second lien autobiographique à travers la dimension professionnelle.

II] La dimension professionnelle

Au regard du professionnel, le cinéaste fait appel à une autre charge autobiographique dans *Mia madre* en évoquant cette fois, le métier de réalisateur à travers son alter ego, Margherita.

A] La charge autobiographique contenue dans le film de Margherita

Une fois de plus, Moretti, comme dans *Aprile* ou *Il Caimano*, utilise son propre film pour évoquer son métier à travers la réalisation du film de son héros ou de son héroïne. L'effet Méduse permet d'inclure une fois de plus le destinataire dans le dispositif de création. Alors, le réalisateur se complaît à filmer Margherita tournant des séquences de son propre film. Nous sommes bien à nouveau en présence du film dans le film.

Si le film, *Il Caimano*, débutait par la fin du film produit par Bonomo, les premières images de *Mia madre* sont consacrées à une scène du film de Margherita. Douze séquences du tournage du film de la réalisatrice sont contenues dans la fiction de Moretti.

À travers ces différentes séquences de tournage dont nous avons parlé en amont, Moretti dévoile une partie du processus de création d'un film, les difficultés rencontrées durant le tournage, les impératifs budgétaires et les contraintes de temporalité. Il distille toutes ces exigences au sein du récit fictionnel pour faire monter en puissance les doutes, les angoisses, mais aussi les tensions psychologiques et physiques qui assaillent Margherita.

En énonçant ce point de vue narratif, il évoque surtout ce qu'il connaît bien, ce qu'il ressent lors de la création de ses propres films. En conséquence, il se sert de sa propre expérience professionnelle pour décrire ce que son alter ego éprouve en tant que réalisatrice. Nous sommes donc à nouveau en présence d'une charge autobiographique dont il nourrit son œuvre.

Toutefois, ici, Moretti aborde sous un nouvel aspect sa profession dont il avait déjà témoigné à travers le personnage de Teresa, dans *Il Caimano*. Vu sous cet angle, Margherita pourrait figurer la maturité de Teresa. En agissant de la sorte, le cinéaste ne cesse de tisser des liens entre ses fictions en expérimentant les différentes facettes d'une même problématique. Il enrichit ainsi ses œuvres en les explorant davantage. Nous nous retrouvons dans la même position que lorsque nous ouvrons une poupée russe et qu'une autre se présente à notre regard identique et pourtant différente par sa dimension.

Le réalisateur évoque essentiellement la charge autobiographique à travers le choix du sujet du film de son alter ego, mais aussi à travers le choix de l'acteur.

1°) Le choix du sujet

Les sujets du film de Margherita et de Teresa ont en commun une dimension politique. Le premier plan de *Mia madre* se fait sur une banderole sur laquelle sont inscrits les mots : « *Non aux licenciements* ». Cette dimension est filtrée puisqu'elle appartient à une fiction, elle-même incluse dans une autre fiction. Ici, l'aspect politique passe au second plan d'une part, parce que Moretti a fait avant tout un film de personnages d'autre part, parce que cette notion est vue à travers le regard de Margherita et non à travers le sien. D'ailleurs, il ne souhaitait pas que cette réalisatrice fasse un film « morettien⁴⁵⁸. » Ensuite, le long-métrage de son héroïne n'aborde qu'une dimension tandis que les siens en ont toujours plusieurs.

En parallèle, le cinéaste crée aussi bien des similitudes entre lui et son héroïne que des différences. Il souligne aussi le fait qu'elle doute d'elle-même. Elle l'avoue d'ailleurs durant la conférence de presse en constatant :

« [...] mais pourquoi je continue à répéter les mêmes choses depuis des années. Tout le monde pense que je suis capable de comprendre ce qui se passe, d'interpréter la réalité, mais moi, je ne comprends plus rien⁴⁵⁹. »

⁴⁵⁸ Stéphane DELORME et Emiliano MORREALE, *op. cit.*, p.16.

⁴⁵⁹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « [...] ma perchè continuo a ripetere le stesse cose da anni. Tutti pensano che io sia capace di capire quello che succede, di interpretare la realtà ma io non capisco più niente. »

Moretti a déclaré à Stéphane Delorme et Emiliano Morreale⁴⁶⁰ que ces propos sont en réalité le reflet de sa propre pensée. De nouveau, nous sommes dans la citation autobiographique au sein de la fiction réalisée par son alter ego d'autant plus qu'il a déclaré à Jacques Morice : « Moi non plus, je n'arrive pas à me faire une opinion toujours claire de la réalité italienne⁴⁶¹. »

Le cinéaste soulève aussi la mort de la réalité dans la fiction à travers la réalisation d'un film dont il nous dévoile les artifices du tournage, mais aussi ses limites à atteindre la vérité d'une situation critique. Les images du conflit social réalisées par Margherita font partie de la réalité sociale italienne. En abordant ce conflit, le réalisateur rappelle non seulement au spectateur, mais aussi à lui-même que la société est face à une crise économique qui interfère sur notre vie quotidienne de citoyen. À ce propos, il se réfère au gouvernement berlusconien qui a préféré parler de « convoitise de classe » plutôt que d'utiliser le terme « *conflit de classe*⁴⁶². »

En outre, le cinéaste défend le point de vue de la réalisatrice qui est attachée à « certaines images du passé, certains personnages, certaines personnes⁴⁶³ » alors qu'il admet qu'« un réalisateur doit toujours se confronter à la réalité⁴⁶⁴. » Si nous pouvons créer une œuvre filmique, picturale ou littéraire en réinventant la réalité ou en la contournant, Moretti, lui, s'interroge sur la manière de construire un film. Doit-il préfigurer une réalité différente ou avoir un rapport mimétique ? Il estime plutôt qu'« il faut avoir un rapport de connaissance, et non de dépendance, à la réalité⁴⁶⁵. »

Moretti nous révèle aussi, à travers Margherita, l'importance du choix de l'acteur dans la réalisation d'une œuvre filmique.

2°) Le choix de l'acteur

Si le monde de Margherita s'étirole et s'effondre petit à petit avec la disparition d'Ada, celui de Barry Huggins semble emprunter le même chemin. Pour les besoins de son film, elle fait appel à cet acteur américain. De nouveau, ce choix fait écho au propre choix de Moretti pour son film. En effet, il a engagé un acteur américain, John Turturro. Il a longuement expliqué à Jean Gili, les trois raisons ayant motivé cette décision :

« La première, c'est parce que je l'estime beaucoup comme acteur, il a toujours dans ses interprétations une veine de folie qui me touche et m'amuse. Il n'est jamais un acteur seulement réaliste. D'autre part, j'étais rassuré d'un point de vue personnel parce que nous

⁴⁶⁰ Stéphane DELORME et Emiliano MORREALE, *op. cit.*, p.16.

⁴⁶¹ Jacques MORICE, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶² Stéphane DELORME et Emiliano MORREALE, *op. cit.*, p.18.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

nous connaissons déjà, pas beaucoup mais nous nous étions rencontrés. Il avait vu certains de mes films. La troisième raison tient au fait qu'il a un lien avec notre culture, il a travaillé avec des réalisateurs italiens, ses parents étaient italiens, il a réalisé un beau documentaire sur la musique napolitaine, *Passione*. Cela me faisait plaisir de choisir quelqu'un qui avait établi un tel lien avec l'Italie⁴⁶⁶. »

Une fois de plus, le cinéaste revient sur l'importance du choix de l'acteur principal pour réaliser un long-métrage.

Moretti présente Barry Huggins comme un mythomane, un plaisantin, un piètre acteur, une personne parlant sans cesse d'elle-même. Margherita récupère l'acteur principal de son film à l'aéroport alors qu'il s'est assoupi. Dans la voiture, il s'endort sur le siège arrière. En deux plans, le réalisateur montre que Barry vit dans les songes. Il poursuit cette image à travers le cauchemar qu'il fait durant son trajet de l'aéroport à l'hôtel. Il demande à Margherita de dîner avec elle sous prétexte que c'est triste de le faire seul avant de lui proposer de dormir avec lui. Quand il lui demande comment elle s'appelle, elle ne peut s'empêcher de rire. Il lui dit qu'il plaisante.

Comme ses rêves et ses désirs envahissent petit à petit son espace de vie, il n'arrive plus à distinguer la réalité du monde. Ainsi, lors d'un dîner avec la cinéaste, il évoque un appel téléphonique de Stanley Kubrick. Ensuite, il hurle à travers la vitre arrière de la voiture de Margherita, les noms de « Rossellini, Antonioni, Petri, Fellini » avant de chanter : « Buvez plus de lait, le lait fait du bien...⁴⁶⁷ ». Cette chanson est une référence au film de Fellini, *Le Tentazioni del Dottor Antonio*⁴⁶⁸. Cet acteur vit dans le souvenir de ses grands réalisateurs et des décors de leurs films. En adressant ses salutations à la cité romaine, il personnifie cette ville.

Ensuite, Barry propose à Margherita de réaliser ensemble un film de gangsters. Il se forge son propre monde dans lequel il cherche à faire entrer les autres. La cinéaste le remet constamment face à la réalité en lui expliquant les plans à tourner. En outre, elle est l'unique personne à savoir qu'il n'a jamais travaillé avec Stanley Kubrick.

Quand l'acteur arrive dans l'appartement où s'est réfugiée Margherita, il pénètre dans sa vie privée. Il fait connaissance avec Livia qui l'introduit dans sa famille en lui disant : « Je suis la fille de Margherita⁴⁶⁹ » tandis qu'il lui répond : « Ma pauvre⁴⁷⁰. » Il rencontre aussi Giovanni. Lors du repas qu'il partage en leur compagnie, il se met à évoquer son intimité en montrant les photos de l'équipe de tournage. Il confesse sa maladie qui l'oblige à tout noter pour se rappeler ce dont il a besoin pour vivre et pour exercer son métier d'acteur.

⁴⁶⁶ Jean A. GILI, *L'autobiographie dilatée, Entretiens avec Nanni Moretti, op. cit.*, p. 132.

⁴⁶⁷ Traduction proposée de l'extrait de la chanson contenue dans le film *Le Tentazioni del Dottor Antonio* : « Bevete più latte, il latte fa bene... ».

⁴⁶⁸ Titre français : *Les Tentations du docteur Antonio* (1962).

⁴⁶⁹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Sono la figlia di Margherita. »

⁴⁷⁰ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Poverina. »

La réalité échappe à Barry à cause de cette maladie qu'il développe comme son père. Sa pathologie affecte sa mémoire, à travers elle, c'est la langue qui est malade. Moretti noue des relations entre la langue latine enseignée par Ada, la langue américaine de l'acteur et la langue italienne parlée aussi bien dans le film de Margherita que dans le sien. Il dévoile ainsi toute la fragilité, toutes les failles de l'acteur. Mais, c'est sans doute aussi de sa propre fragilité dont il témoigne, ici, car Barry à travers sa profession d'acteur devient son alter ego.

L'état de santé de l'acteur fait écho à celui d'Ada ou de Dario dans *Habemus papam*. La confusion dans son esprit se présente comme des éléments épars d'une réalité qui n'apparaît plus que sous la forme d'un vague contour dont il faut reconstruire sans cesse l'ensemble.

Cette métaphore entre réalité, illusion, souvenir, rêve qui inonde de plus en plus l'œuvre « morettienne » nous oblige à fouiller dans nos propres mémoires pour voir ce que nous y avons enfoui afin de les faire revivre dans la réalité du moment. Barry qui est contaminé par la perte du langage, accepte sa dégénérescence contrairement à Margherita qui n'accepte pas la maladie d'Ada.

Cet aveu permet de comprendre subitement pourquoi l'acteur est incapable de retenir ses répliques. La maladie qui l'affecte, ne lui permet plus d'exercer son métier dans les règles de l'art. Il est obligé de se créer un nouveau cadre de vie pour affronter son quotidien. D'ailleurs lors du dîner, il montre à la famille de Margherita les fiches qu'il a établies pour se souvenir de l'équipe du tournage. La perte de ses capacités ravive son désir de retourner à la réalité. Il veut revenir à son état originel, celui d'avant la maladie pour rester maître de sa destinée. Soudain, la cinéaste découvre que ce qu'elle prenait pour un problème de langue, était en réalité un problème de santé.

La confession de Barry rend soudain perméable les univers professionnels et privés de ces deux personnages qui se complètent et ne forment qu'un avec Moretti.

B] L'imperméabilité entre fiction et réalité

Le métier de Margherita la plonge dans l'illusion, dans l'imaginaire et dans la création artistique. Elle a donc du mal à voir le réel tel qu'il existe. Elle tente de dénoncer dans le tournage de son film la réalité actuelle du monde économique où les entreprises ferment ou se vendent à d'autres en causant inmanquablement des licenciements et en brisant des vies sous prétexte d'engendrer toujours plus d'argent.

En revanche, elle ne voit ni le monde qui l'entoure, ni les tourments de sa fille causés par son premier chagrin d'amour. Elle n'imagine pas le mal qu'elle fait à Vittorio en le quittant

puis, en l'appelant au secours pour lui exposer ses problèmes. Elle ne perçoit pas la peine que se donne son frère pour être présent, disponible pour Ada et elle.

Margherita ne conçoit pas sa douleur filiale. Elle refuse de voir l'état de sa mère qui se dégrade. Elle n'a pas de gestes affectueux à son égard contrairement à elle qui lui caresse la tête ou l'étreint. Elle ne voit pas le monde qui l'entoure car sa seule préoccupation, c'est d'être disponible pour son film comme elle l'explique à Vittorio quand elle le quitte. Plongée dans ses illusions, elle navigue entre rêve et souvenir. Elle les remue sans vouloir en comprendre la signification.

En fait, ce personnage féminin cristallise les liens entre sa vie professionnelle et sa vie privée. Lors de la conférence de presse, elle n'arrive plus à faire la part des choses et soudain tout se brouille. Sa vie privée finit par envahir son espace refuge, sa vie professionnelle.

Moretti utilise à nouveau le montage alterné. Il l'a déjà employé dans la séquence de *La stanza del figlio* où avant le drame, le spectateur voit chaque membre de la famille Sermonti vaquant à ses occupations, cerné par le danger. Dans *Il Caimano*, il s'est également servi de ce montage en montrant successivement les enfants jouant aux Lego, Teresa avec sa compagne et leur fille et l'assistante de Bonomo éteignant les lumières du studio. Dans *Mia madre*, il alterne les images de la conférence de presse et les visions de Margherita. Même si elle continue de parler, le spectateur lui n'entend plus que les pensées qui l'assaillent en voix off et non plus ce qu'elle déclare au cours de la conférence de presse. Elle revoit alors sa mère qui ne veut plus aller à l'hôpital en déclarant : « Cela ne me convient pas⁴⁷¹. » Puis, Moretti réalise un gros plan sur la cinéaste, sur la voix des journalistes avant de montrer une main caressant des livres. Ensuite, le plan revient sur la conférence de presse. Un journaliste évoque le cinéma social de la réalisatrice. En réaction, elle implore l'aide de sa mère. Puis, elle repart dans ses songes en apercevant Vittorio dans l'assistance. Elle est avec lui à bord d'une goélette. Mais, le souvenir s'estompe pour revenir à la conférence au moment où Barry déclare qu'elle est une grande réalisatrice.

Les pensées de Margherita l'emmènent dans un autre espace que celui où elle est physiquement. Sur le tournage, elle travaille à la réalisation de son film, mais elle est parfois préoccupée par sa mère à l'hôpital. Elle est au téléphone avec son frère qui la tient informée de son état de santé ou elle demande à Barry : « Lucrece, Tacite... quelle fin feront tous ces livres⁴⁷² ? » en plein tournage d'une prise. La vraie vie rattrape ici la fiction.

⁴⁷¹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Non mi va. »

⁴⁷² Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Lucrezio, Tacito... che fine faranno tutti quei libri ? »

En revanche, quand la réalisatrice pense à son film au chevet de sa mère, c'est le professionnel qui pénètre son intimité. Ainsi, plus le récit fictionnel de Moretti avance, plus la réalité de son alter ego se dérègle. La cinéaste en oublie le sens du latin parce qu'en réalité face aux événements qu'elle traverse, elle perd le sens de la vie, de sa vie jusqu'à en oublier son latin, métaphore de sa mère qui l'enseigne.

La réalisatrice semble pourtant trouver un havre de paix lorsqu'elle décide d'aller s'installer chez sa mère. Comme Don Giulio redécouvrait sa chambre, Margherita se réapproprie cet espace, en caressant les livres, en s'allongeant sur le lit d'Ada. Mais, l'arrivée d'un représentant lui permet de prendre conscience qu'elle n'est pas chez elle à travers sa vaine recherche des factures d'électricité. Elle s'effondrera en larmes tandis que l'homme se retirera.

Apparaît également dans *Mia madre* de manière sous-jacente la mort de la fiction dans le champ du réel à travers la perte inéluctable d'une personne chère appartenant au récit commun de la vie de Margherita et de Moretti. Seuls, les souvenirs restent à travers le regard des anciens élèves d'Ada.

Le cinéaste s'intéresse aussi à la mort de la langue à travers les références au latin. Avec la disparition de la mère, les livres subissent la même fin en sortant du champ de la caméra qui dévoile désormais leur transfert de la bibliothèque d'Ada aux cartons empilés dans le couloir de l'appartement. Là encore, le cinéaste fait écho à sa propre vie quand il a dû se séparer des livres de ses parents. À travers l'appartement de la mère, vidé de sa substance, il témoigne de l'indéniable absence ressentie par ses enfants.

Mia madre permet à Moretti d'interroger le spectateur sur la part de réel dans ce récit filmique. La douleur ressentie face à l'absence de l'autre est-ce la réalité ? Sans doute que non parce que nous sommes dans une fiction, sans doute que oui, parce que ce récit est inspiré d'un fait réel, le décès d'Agata Apicella ? Alors, le cinéaste entraîne le spectateur « morettien » dans des abysses où la douleur réelle ne peut figurer à l'écran. Elle n'en est qu'une représentation. Le réalisateur soulève ainsi la question de la place de la vérité dans une œuvre. Où est-elle contenue, sinon dans le mi-dit ?

Tout au long de cette fiction, Moretti sublime la vérité sur la maladie, le deuil de sa mère, son ressenti, sa douleur. Cependant à travers, d'une part, la quête de vérité sur sa mère et, d'autre part, la narration du « semi-dit », il échoue à imaginer ce que deviendra son avenir sans elle. D'ailleurs, il conclut *Mia madre* sur l'interrogation en voix off de Margherita : « Mamma ? [...] À quoi tu penses⁴⁷³ ? » à laquelle Ada, à l'écran, répond : « À demain⁴⁷⁴. » Alors, Margherita émue

⁴⁷³ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Mamma ? [...] Che sta pensando ? »

⁴⁷⁴ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « A domani ! »

sourit au spectateur tout comme le faisait Moretti à la fin du chapitre sur « *Les Médecins* », dans *Caro Diario*. La vie nous apprend qu'il faut aussi accepter la mort de sa propre mère et continuer à vivre au-delà, même si cela paraît insupportable.

SYNTHESE DE LA PARTIE III

En introduisant le film dans le film, Moretti se place en digne héritier de ses pairs du cinéma. Non seulement, il s'en sert pour nourrir ses propos comme dans l'utilisation qu'il en fait du *Docteur Jivago*, mais il va encore plus loin en s'autocitant. Pour l'occasion, il n'hésite pas à créer de faux films qu'il insère dans le sien.

Parfois, il évoque la fin d'une certaine idéologie cinématographique en se plaçant au centre d'une salle de cinéma comme dans *Caro diario*. Dans *Il Caimano*, il introduit aussi des séquences qu'il a tournées spécialement pour les besoins de la narration comme des extraits de film concernant les aventures d'Aïdra ou des images du personnage du « *Caimano* » lors de la lecture du scénario de Teresa par Bonomo.

Le cinéaste, à travers sa caméra, transforme le monde, le façonne. Aussi, il est tout à fait naturel pour lui d'évoquer son métier de réalisateur dans *Aprile*, *Il Caimano* ou *Mia madre*. Cet art est surtout un moyen de communication parce qu'il relie les êtres entre eux un peu comme la danse à travers l'étreinte. Moretti se complaît à nous démontrer en particulier à travers ces trois films comment il nourrit ses propres œuvres d'autobiographie, de réalité ou de fiction.

À travers *Mia madre*, le cinéaste, sous couvert d'une fiction, évoque en réalité sa propre réalité à travers la maladie, le décès et les prémices du deuil de la mère. Il déploie tout son art autour du désarroi et de la souffrance qui nous habitent face à la mort d'un proche, tout en libérant son inconscient. Ce film lui permet de s'interroger sur les liens unissant trois générations de femmes à travers l'héritage maternel, mais aussi à travers le passage du savoir. La langue devient la pierre angulaire de cette transmission à travers l'enseignement d'Ada dont l'art cinématographique semble prendre le relais.

Le personnage de Margherita porte des traits de Moretti. Elle se sent vivante en exerçant son métier, en étant dans la lumière, en criant : « Action⁴⁷⁵ », en s'en prenant aux acteurs, à son assistant, aux figurants. Elle mène son monde comme elle l'entend tout en prenant sa place au cœur même du dispositif filmique.

À travers son ambition à réaliser un film engagé rappelant les luttes ouvrières des années 70, Moretti soulève la question du cinéma militant. A-t-il encore un sens aujourd'hui ? Ainsi, il se moque de lui-même à travers l'ambition de son alter ego à vouloir réaliser un tel film. En fait, il évoque comme toujours son rapport au monde et surtout son amour pour un métier

⁴⁷⁵ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Mia madre* : « Azione ».

accaparant qui l'oblige à mettre de côté sa vie privée comme il le dévoile à travers le personnage de Margherita.

Le cinéaste se complaît à mélanger sur le plan narratif, l'autobiographie, la réalité et la fiction. Il a tourné *Mia madre* de manière à ce que le spectateur ne sache jamais si Margherita est dans le présent, le passé ou le rêve. Le rêve et le souvenir finissent par rendre poreux les différents niveaux du récit tout en dotant son œuvre d'un aspect fellinien. Il joue à la fois sur les notions de l'espace-temps et sur la dimension onirique ou imaginaire.

Margherita navigue entre sa vie privée et sa vie professionnelle. Ces deux univers finissent par se contaminer l'un l'autre face à la dureté de la vie. La perte tant redoutée de l'être cher remet en question le contrôle que nous avons sur nos propres existences. Moretti à travers son alter ego se réapproprie le réel, la vérité et les sentiments. Il évoque la solitude face à la maladie ou la mort et le désarroi dans lequel sont plongés ceux qui restent face à l'absence de la mère. Les doutes et les incertitudes sur la conduite à tenir face à une telle situation, témoignent de l'impuissance des proches face à l'inéluctable. Néanmoins, chacun à sa manière tente d'apporter son soutien à Ada.

Le réalisateur témoigne aussi de ce qui reste de l'autre après la mort. Le prolongement de la vie est retranscrit à travers la transmission qui fait le lien entre le passé, le présent et l'avenir. Ada a su surtout enseigner la vie aussi bien à ses proches qu'à ses élèves tout comme a certainement dû le faire Agata Apicella.

L'artiste, témoin de sa vie et de son temps laisse émerger la fiction qui, parfois, finit par devenir réalité. Il s'inscrit dans la lignée des créateurs visionnaires tels que Leonardo da Vinci⁴⁷⁶ avec ses inventions.

⁴⁷⁶ Leonardo di ser Piero da Vinci dit Leonardo da Vinci (1452-1519) artiste (compositeur, écrivain, peintre, philosophe, sculpteur), scientifique (anatomiste, architecte, astronome, ingénieur, inventeur, mathématicien, physicien, physiologiste), mais aussi diplomate.

PARTIE IV
DE LA FICTION À LA RÉALITÉ
MORETTI, UN ARTISTE VISIONNAIRE

Dès sa création en 1895⁴⁷⁷, le cinéma s'est largement inspiré de la scène théâtrale. Le théâtre est l'école de la réalité et copier la réalité, c'est aussi de l'art.

Qu'il soit maudit, dérangeant ou chéri, l'artiste est par nature à la source même de l'art qu'il sert. Il fait don au public de sa vision éclairée du monde qui nourrit son œuvre.

À travers son cinéma, Moretti offre au spectateur son regard sur la situation de son pays. Il lui livre son sentiment, son point de vue sans jamais émettre un quelconque jugement. Il veut être le témoin de son temps au sein de sa création artistique.

À partir de fictions comme *Palombella rossa*, *Aprile*, *Il Caimano* ou *Habemus papam*, le réalisateur attire notre attention sur les rôles que ses personnages sont amenés à tenir au sein de ses récits fictionnels. À travers eux, il nous renvoie à notre propre réalité. La vie fictive ou réelle nous place tous face à des situations qui nous contraignent à effectuer des choix. Le cinéaste nous invite soit, à suivre nos engagements, soit à utiliser notre libre arbitre.

Dans cette dernière partie, nous étudierons à travers la mise en place d'un processus filmique visionnaire comment les personnages « morettiens » choisissent ou non de jouer leur rôle et jusqu'où ? (chapitre 9).

Ensuite, nous verrons comment ce processus filmique utilisé plus spécifiquement dans *Palombella rossa*, *Aprile*, *Il Caimano* ou encore *Habemus papam*, a fait de Moretti un artiste visionnaire : son cinéma a été rattrapé, voire même dépassé par la réalité (chapitre 10).

⁴⁷⁷ L'invention du Cinématographe revient à Léon Bouly en 1892. Mais, les frères Lumière en déposent le brevet le 13 février 1895. Le 28 décembre 1895, ils organisent la première projection privée payante au salon Indien du Grand Café, à Paris. Cette projection a pour programme trois films de Louis Lumière datant de 1895 : *l'Arroseur arrosé*, *le Repas de bébé* et *la Sortie de l'usine Lumière à Lyon*.

Chapitre 9 : Un processus filmique visionnaire

Moretti met en place au sein de ses fictions un processus filmique qui lui permet d'être un artiste visionnaire. Inventer le monde équivaut à le montrer tel que l'artiste se l'imagine et c'est bien ce que le cinéaste s'évertue à faire à travers son œuvre.

En mettant en scène des moments de vie tel un peintre apposant par touches la couleur sur la toile, le réalisateur nous révèle comment le regard de la société contraint ses personnages à jouer des rôles.

Toutefois, il nous rappelle que ses personnages, tout comme nous, ont leurs propres limites. Pour devenir les acteurs de leur vie, ils se retrouvent face à des choix qui leur permettent de se réaliser.

I] Les rôles à jouer vis-à-vis de la société

Dans ses films, Moretti ne s'intéresse pas au passé de ses personnages, excepté lorsqu'il fait référence à l'enfance de Michele à travers des flash-back ou des rêves. Il dresse simplement leur portrait à partir d'un instant précis de leur vie pour en raconter juste un épisode. Il dépeint à travers eux des situations dans lesquelles ces individus sont amenés à jouer des rôles sous l'emprise de la société. Il nous explique que ces rôles sont axés soit sur l'individualisme, soit sur le professionnalisme. Il nous évoque ensuite comment parfois à travers l'attribution de nouveaux rôles par d'autres personnes le destin des personnages leur échappe.

A] Des rôles axés soit sur l'individualisme soit sur le professionnalisme

Dans ses premières œuvres, Moretti crée des personnages dont les rôles sont principalement axés sur eux-mêmes. D'*Ecce Bombo* à *Bianca*, le monde tourne exclusivement autour du personnage de Michele ou de Don Giulio. À partir de *Palombella rossa*, un changement commence à s'opérer. Le cinéaste en s'ouvrant au monde, met davantage l'accent sur le professionnalisme de ses personnages.

1°) Des rôles axés sur l'individualisme

Ecce Bombo, est centré sur le personnage de Michele. Le monde tourne autour de son extrême solitude. Il reflète avec ses amis : Vito (Paolo Zaccagnini), Mirko (Fabio Traversa), Goffredo (Piero Galetti), la vision d'une jeunesse d'extrême gauche désespérée en proie à la solitude. Même s'ils tentent de construire quelque chose ensemble, chaque initiative est condamnée à l'échec.

Aucune action n'aboutit. Le groupe d'auto-conscience exclusivement masculin que les quatre amis ont formé, finira par se dissoudre. De même l'action commune de la scène finale consistant à aller consoler le mal-être d'Olga malgré l'agitation, restera à l'état latent. Tous les personnages du film devant se rendre chez la jeune fille, se perdront dans de nouvelles occupations. Seul Michele avouait ne pas vouloir y aller. Cependant, quand Olga ouvrira sa porte, il sera l'unique personnage à venir la reconforter.

Personne ne souhaite intégrer le désir de l'autre parce que chacun reste focaliser sur sa position. Cependant, Michele et ses amis se décident à aller voir l'aube sur la plage. Là encore, ils échouent puisque le soleil se lève dans leur dos comme s'ils ne parvenaient pas à trouver la direction qui pourrait faire bouger leur position sociale. Pourtant, le cri du chiffonnier : « *Ecce Bombo* » raisonne à leurs oreilles comme la promesse d'un jour nouveau.

Dans *Bianca*, Michele apparaît comme un être intransigeant envers ses proches et ses amis. Soit il épie son monde depuis la terrasse de son appartement, soit il se rend chez ses voisins, ses amis, sa collègue, Bianca ou son élève, Martina. Il tient un fichier sur chaque personne de son entourage. Si l'une d'elle le déçoit, si elle n'adopte pas sa façon de penser, il se transforme en *serial killer*. Son intransigeance le conduit à éradiquer de sa vie les personnes de son entourage tellement il est reclus au sein de son théorème parfait sur la quête de la perfection, de l'absolu, du bonheur, du couple idéal. Comme en réalité, il se nourrit exclusivement du bonheur des autres, il ne supporte pas que leurs décisions y mettent fin. Il leur impose inconsciemment son choix de vie sous prétexte que son fameux théorème ne peut connaître aucune faille.

Enfermé dans sa solitude, Michele décide de condamner toutes les personnes n'étant pas dignes de son amitié. La folie l'emporte sur la raison. Il finit par avouer ses crimes au commissaire chargé de l'enquête. Fort de ses convictions, Michele est donc prêt à tout pour ne pas remettre en doute sa théorie du bonheur.

Dans la même veine, le jeune prêtre Don Giulio poursuit lui aussi une certaine forme de bonheur à travers les liens sacrés du mariage. D'ailleurs, cette cérémonie ouvre et referme le

film, *La messa è finita*. De retour à Rome pour exercer son sacerdoce, il retrouve après dix ans d'absence sa famille et ses anciens amis.

Du côté de sa famille, son père (Ferruccio De Cesare) préfère vivre les derniers moments de sa vie en créant une nouvelle famille afin d'atteindre une seconde jeunesse. Sa mère (Margarita Lozano), lasse d'espérer le retour de son époux, met fin à ses jours. Sa sœur, Valentina (Enrica Maria Modugno), ne désirant pas devenir mère, décide d'avorter.

Du côté de ses amis, Andrea (Vincenzo Salemme) va jusqu'au bout de ses convictions en devenant terroriste. Gianni (Dario Cantarelli) cache à ses proches son homosexualité. Saverio (Marco Messeri) est devenu dépressif après le départ de sa compagne, Astrid (Antonella Fattori). Il sait qu'il est devenu père, mais il n'arrive pas à entrer en relation avec la mère ou l'enfant. Cesare (Roberto Vezzosi) n'arrive pas à donner un sens à sa vie. Il hésitera longtemps avant de trouver sa voie dans le mariage.

Don Giulio rencontre également deux hommes d'église Don Antonio (Eugenio Masciari) et un moine (Pietro De Vico). Le premier a renoncé à ses vœux de prêtrise pour vivre une autre forme d'amour dans la cellule familiale et pour vivre les joies de la paternité auprès de son fils. Le second, à cause de son âge, a dû quitter l'île qui rend fou où se réfugiera finalement Don Giulio. N'arrivant pas à rendre les gens de sa propre famille, ses amis ou ses paroissiens heureux, celui-ci décide de fuir à son tour face à un monde en mutation dont il ne maîtrise pas l'évolution. Moretti témoigne ainsi de l'emprise de la société sur tous ces personnages qui fuient leurs responsabilités, à l'exception d'Andrea, de Cesare et des deux hommes d'Église.

En devenant l'« *io sullo schermo* », Moretti-acteur s'ouvre au monde et donc à autrui en cessant d'imposer son idée du bonheur à travers son personnage de Michele. Moretti-réalisateur construit à travers l'outil « caméra » des plans qui deviennent une façon d'aborder le monde qu'il côtoie tous les jours et dont il veut être le porte-parole. Même s'il a dû mal à communiquer avec les autres, à travers sa balade dans les rues romaines en Vespa, son périple dans les îles Éoliennes ou dans le milieu médical, il se place en témoin d'un monde en souffrance dont il prend le pouls.

Aprile rend davantage compte du rôle de témoin de Moretti allant sur le terrain vérifier les événements se déroulant dans son pays, entre l'arrivée au pouvoir de Berlusconi (mars 1994) et celle de la gauche (avril 1996). Le cinéaste les restitue au sein d'un documentaire qu'il est sensé produire. Même s'il dit qu'il ne parvient pas à le mener à terme en fait, dans la réalité, il l'insère dans son long-métrage. Il livre ainsi un réel témoignage de cette période transitoire entre la fin des grands partis de l'après-guerre et l'avènement des coalitions. Rappelons que le témoignage est avant tout une écriture, une empreinte, une trace d'un fait ou d'un événement

servant parfois de catharsis. Il s'inscrit comme une page historique, comme une retranscription d'une certaine mémoire.

Ensuite, le réalisateur rend plutôt compte à travers ses autres fictions des rôles axés sur le professionnalisme de ses personnages.

2°) Des rôles axés sur le professionnalisme

Cette partie sera consacrée à la manière dont Moretti s'entoure de professionnels, dans *Palombella rossa* et *Habemus papam*, pour conforter ses personnages dans le bien-fondé de leur rôle.

Dans *Palombella rossa*, le personnage de Michele est devenu amnésique après un banal accident de voiture provoqué par un jeu d'enfant : un concours de grimaces. Cette amnésie lui a fait perdre son identité et à travers elle, celle de son parti. Alors, le réalisateur se complaît à rappeler à Moretti-acteur son statut de communiste à travers la rencontre de différentes personnes rôdant autour de la piscine où se dispute un match de water-polo.

L'attitude et les propos de Michele lors d'une émission télévisée ont été perçus par ces dernières comme une invitation à ce match afin de s'expliquer avec lui. Dans ces conditions, il doit affronter leur regard et leurs remarques sur qui il est. À travers lui, c'est aussi le devenir du parti pour lequel il milite qui est visé à quelques jours des élections.

Aux abords de la piscine, Moretti-acteur croise une journaliste (Mariella Valentini), deux dissidents (Alfonso Santagata et Claudio Morganti), un syndicaliste (Luigi Moretti), un fasciste (Antonio Petrocelli) et un catholique (Mario Patanè).

La jeune journaliste épluche son manuel sur le PCI pour pouvoir mener à bien son interview et écrire son article. Elle considère ce parti comme une erreur parce qu'il est attaché à un passé révolutionnaire. Selon ses propos, le modèle socialiste n'existe plus. Quant à ses collègues de la télévision, ils évoquent unanimement le déclin du parti de Michele lors de la tribune politique.

Les deux dissidents sont partagés entre la gentillesse et l'irritabilité. Ils avouent avoir une grande estime pour Michele. Néanmoins, ils lui mettent la pression en affirmant qu'il ne doit pas se faire haïr par eux d'autant plus qu'ils sont par nature rancuniers. Ils lui reprochent la trahison du parti, mais ils reconnaissent la modernité de son geste lors de l'émission télévisée. Ils reprennent comme une litanie leurs discours dans lequel ils sont enfermés, proférant toujours les mêmes paroles et ne laissant personne y prendre part. Fidèles à leur engagement, ils sont persuadés qu'ils mourront dans l'opposition parce qu'ils appartiennent à un autre monde. En conséquence, ils ne se retrouvent plus dans le monde actuel où certains députés dont ils

cherchent à connaître l'identité auprès de Michele, sont devenus des « vendus ». Leur idéologie d'extrême gauche s'oppose à celle de Michele qui souhaite faire évoluer son parti.

Selon le virulent syndicaliste, le parti de Michele est sur le déclin. Il a servi de coup d'essai. Cependant, l'opposition politique doit poursuivre la lutte.

Le fasciste auprès duquel Michele tient à s'excuser suite à son attitude au lycée, lui avoue qu'il ne regrette rien de ses convictions politiques. Les humiliations de ses camarades de lycée ne l'ont pas détourné de sa voie parce qu'il n'en changera jamais. Dans les deux séquences où apparaissent le fasciste et Michele, le cinéaste utilise des plans en champ contrechamp pour montrer leur réaction qui devient, par le truchement de l'objet caméra, le regard des Italiens sur leur propre pays.

Parmi les personnes croisées autour de la piscine, seul Simone porte un prénom et non un statut. Il est convaincu que Michele est l'un des siens et il est prêt à l'accueillir.

En disputant le match de water-polo, Michele se retrouve face aux entraîneurs et aux joueurs des deux équipes.

L'entraîneur du Monteverde, Mario (Silvio Orlando) motive ses joueurs en essayant de trouver la stratégie qui conduira son équipe à la victoire. Pour y parvenir, il leur prodigue de multiples conseils. Il leur rappelle les pratiques incorrectes pouvant les disqualifier. Toutes les astuces de jeu qu'il délivre, sont à mettre en parallèle avec celle utilisées dans le jeu politique à travers les programmes des différents partis s'affrontant lors d'une campagne électorale.

Ce coach est tellement impliqué dans son rôle qu'il ne se rend pas compte que ses joueurs s'éclipsent au fur et à mesure qu'il leur prodigue des stratégies de jeu. Pourtant, il n'est pas ingrat. En effet, quand Michele perd pied, il l'encourage. Il n'hésite pas à lui témoigner la confiance qu'il a en lui en lui laissant par exemple tirer le penalty.

Toutes les stratégies énoncées par cet entraîneur avant, durant et après le match ne sont que des conseils perpétrés à l'encontre du jeu politique. Par exemple, quand il se retrouve dans les tribunes parmi le public, il estime qu'il faut ralentir le jeu et essayer de remonter en marquant un but à la fois car la victoire s'obtient grâce à un laborieux travail. L'entraîneur semble scander des slogans politiques à l'encontre de Michele afin qu'il remonte le score.

Quant au coach de l'Acireale (Mauro Maugeri), il considère que son équipe est techniquement et tactiquement supérieure à celle du Monteverde. Il est écouté par ses joueurs dont la stature est plus massive que celle des joueurs de l'équipe adverse. Il prétend respecter ses adversaires et il possède une certaine forme d'humour.

Ainsi, barman, entraîneurs, arbitre (Eugenio Masciari), journalistes parleront tour à tour de leur professionnalisme à leur manière. Cependant, certains d'entre eux, font appel à des maîtres pour les conforter dans l'exercice de leur profession.

Moretti prendra du plaisir à remettre en cause ce professionnalisme essentiellement à travers le personnage de l'arbitre dont le statut sera contesté par trois fois. La première fois, c'est quand Mario proteste contre lui suite à la joie qu'il manifeste après le but marqué par Michele. La seconde fois survient lorsque le coach de l'Acireale conteste le penalty accordé à l'équipe adverse par l'arbitre vingt secondes avant l'issue du match. La troisième fois se situe à la toute fin de la partie quand un spectateur siffle la remise en jeu avant l'arbitre.

Au final, nous constatons que chacune des personnes circulant autour de la piscine, devenue pour un temps une arène politique, apporte et dévoile leur propre vision du communisme. Les diverses remarques émises par tous ceux qui accostent Michele témoignent d'une réelle incompréhension de cette idéologie de leur part. C'est sans doute la raison pour laquelle ils en parlent tous très mal.

Or, leur vision du communisme fait souffrir Michele parce qu'il n'arrive pas à entrer en relation avec eux. Il devient même parfois violent à leur encontre comme avec Simone ou la journaliste.

Seul Imre Budavari⁴⁷⁸ lui offre une écoute attentive. Ce joueur hongrois costaud et moustachu fait penser à un lion de mer. Mario le présente comme un « Vieux lion⁴⁷⁹ » c'est-à-dire comme un être âgé, usé, mais expérimenté. Le surnom de « Vieux lion » fait écho à l'image féroce de l'animal. Budavari provoque un sentiment de peur chez les joueurs du Monteverde surtout chez les plus jeunes d'entre eux comme Gennaro. Lorsque celui-ci entre en jeu sur la demande de Mario, il doit marquer ce joueur de l'Acireale. La peur qui s'empare de lui, n'est pas sans rappeler celle de Michele-enfant ne voulant pas plonger dans la piscine.

Mais, Budavari incarne également la vieille figure de la gauche rattachée à la politique de l'URSS. Ce n'est pas par hasard si Moretti utilise ce joueur dans son film. La Hongrie est encore un satellite de l'URSS à cette époque. De la fin 1946 jusqu'au début de 1947 a lieu le renforcement de la « stalinisation » au sein des pays d'Europe de l'Est : Bulgarie, Hongrie, Roumanie et Tchécoslovaquie.

Gennaro représente la nouvelle génération face aux vieux militants communistes restés dans la lutte. Cette lutte se déroule sur deux niveaux. Il y a d'abord la souffrance physique qui concerne les corps des sportifs, les coups portés, l'effort des nageurs, la difficulté à se maintenir

⁴⁷⁸ Imre Budavari (1956) ancien joueur de water-polo en Hongrie ayant débuté sa carrière dans l'équipe de Budapest, le Vasas, en 1975. Il a remporté avec cette équipe deux fois la Coupe d'Europe LEN (1979-1980 et 1984-1985) et neuf championnats hongrois. Il a gagné trois fois le titre de meilleur buteur de la Ligue entre 1982 et 1985. Puis, il a été transféré en Italie à Arenzano (1985-1987) avant de poursuivre sa carrière en Toscane en série B au sein du Rari Nantes Argentario (1990-1991). En 1994, il joue pour l'équipe de Nicola Marmeli et en 1995, pour les Nerfs. Il obtient deux médailles d'argent, une aux championnats du monde de 1982 et l'autre aux championnats européens de 1983. Il est également médaillé d'or en 1979 lors de la Coupe du monde.

⁴⁷⁹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « Vecchio leone. »

dans l'eau, la fatigue du match. Ensuite, il y a la lutte constante contre Budavari qui effraye les frêles joueurs du Monteverde. Aussi, la demande de Mario à Gennaro est plus que représentative de cette peur qui envahit les gens face aux communistes.

À travers cette séquence, Moretti alerte également sur la souffrance à tenir certains rôles. Cette souffrance suscite une insatisfaction de la part du personnage « morettien » à devoir subir la distribution de certains rôles. Le réalisateur reparlera des conséquences suscitées par cette distribution à travers *Habemus papam*.

Quant aux autres joueurs de water-polo, ils s'intéressent surtout à l'action de Michele au cours de la partie.

Avec *Il Caimano*, le personnage du scénario de Teresa crée au fil du temps un empire. Il débute sa carrière comme entrepreneur du bâtiment avant d'acquérir des chaînes privées de télévisions. Puis, il devient le président d'un club de football. Afin de préserver son empire et se soustraire à la justice de son pays, il décide d'entrer en politique pour accéder au pouvoir.

Ensuite, avec *Habemus papam*, le cinéaste revient sur l'importance qu'exerce chaque individu par l'exercice de sa profession.

Le porte-parole du Vatican, Rajski (Jerzy Stuhr) occupe un poste hautement politique consistant à veiller à l'application du règlement régissant le Vatican. Il tente donc de raisonner Melville pour qu'il se présente à la Loggia des Bénédiction. Devant son air hagard et silencieux, il prend conscience de la gravité de la situation. Il se doit de pallier à cette situation en attendant que le nouveau pape aille mieux. Sa réaction sera de donner une conférence de presse pour apaiser les esprits. En professionnel, il sauve la situation en expliquant que le pape s'est retiré pour prier.

Pour sortir de cette impasse, il convoque au chevet de Melville le psychanalyste, Brezzi lequel n'arrive pas à travailler parce qu'il se sent épier par les cardinaux au même titre que son patient. Le regard des autres l'empêche d'exercer son métier et donc de jouer son rôle au sein de ce huis clos qui devient à son tour une petite scène de théâtre. Finalement, le psychanalyste se retrouve également piégé au sein du Vatican suite à la rigidité des règles du cérémonial de l'élection papale. Malgré son professionnalisme, il ne peut pas aboutir au résultat escompté. La psychanalyse ne résout pas en une séance l'effroi envahissant le nouveau pape.

Rajski décide de suivre le conseil de Brezzi en amenant Melville consulter sa femme (Margherita Buy) qui est la meilleure psychanalyste après lui. Mais, à l'issue de cette consultation, le pape en profite pour s'échapper. En conséquence, il doit trouver un subterfuge pour remédier à son absence au sein du Vatican dont nous reparlerons plus tard.

Lors du Conclave, Moretti filme en crescendo la tension régnant durant l'élection papale. Il montre comment les cardinaux reclus au sein de la Chapelle Sixtine, se retrouvent confrontés

à leur propre conscience pour élire l'un d'entre eux pape. Ne sachant pas pour qui voter, ils apparaissent pensifs, empourprés dans leur vêtement d'apparat. Ils s'observent, se dévisagent tout en priant pour ne pas être l' élu, par peur de devoir exercer cette lourde tâche dont ils ne veulent pas.

Le cinéaste scrute les moindres tics des cardinaux : l'hésitation à inscrire un nom ; le cliquetis des stylos faisant écho aux mécanismes de la pendule ; le recueillement ou les visages tendus, afférés au choix crucial de l'élection ; les regards des uns et des autres ; le doute concernant le vote ; l'inscription d'un nom avant de le raturer nerveusement ; le déchirement du bulletin erroné ; l'indiscrétion de certains cardinaux cherchant à copier ; la nervosité faisant qu'un cardinal en casse son crayon.

L'angoisse emplit le cœur de la Chapelle Sixtine du fait que si tous les cardinaux ont en main le pouvoir durant un instant, aucun d'eux ne tient à être l' élu. D'ailleurs, certains d'entre eux prient pour ne pas avoir à en assumer la tâche. Pourtant ils doivent désigner l'un des leurs.

En axant ses personnages, soit sur leur individualisme, soit sur leur professionnalisme, Moretti dévoile comment ils font face à une société en mutation qui remet en question leur fragile condition humaine. L'emprise de la société les conduit alors à se voir attribuer de nouveaux rôles désirés par les autres.

B] L'attribution de nouveaux rôles par les autres personnages

À travers essentiellement *Palombella rossa*, *Il Caimano* et *Habemus papam*, Moretti révèle comment un individu se retrouve soumis aux choix des autres. Il alerte sur l'insatisfaction du personnage « morettien » de devoir subir la distribution de certains rôles.

Ainsi, dans *Palombella rossa*, Michele devenu amnésique se retrouve à disputer un match de water-polo. Il entame un long processus de reconstruction à travers des rêves troublants qui le replongent au cœur de son enfance pour y revivre ce qu'il pense être ses choix.

Les souvenirs épars remontant à la surface, ce personnage se souvient de sa mère décidant de lui faire pratiquer un sport. Il se rappelle de son trouble, de son hésitation, de son refus de céder au chantage du maître-nageur et de son désir de choisir autre chose. Il s'est trompé de sport. Il y repensera en marchant le long de la promenade de Nervi. Sa découverte de la piscine au détour de la promenade, après un virage, loin sur le port lui a fait éprouver le bonheur. Cette image est restée gravée en lui. Michele adulte se délecte de ce moment qu'il aimerait revivre.

Pourtant, si Michele enfant avait choisi un autre sport, le tennis ou encore le piano, il ne se retrouverait pas à porter les deux grands sacs des joueurs adultes. Il estime que c'est la première et la dernière fois qu'il sera contraint à le faire, tellement il est persuadé de ne plus

jouer au water-polo après ça. D'ailleurs, il disparaît derrière un rocher symbolisant le fond obscur de ses pensées.

Moretti nous montre que Michele enfant conteste cette sortie et désapprouve toujours le choix de sa mère à travers la pratique du water-polo tandis que Michele adulte évoque un souvenir d'enfant qu'il souhaiterait revivre. Ainsi, le cinéaste crée un décalage entre la vision de ce souvenir par Michele adulte et la manière dont Michele enfant la perçoit. Dans ce contexte, il apparaît évident que les choix imposés à cet enfant sont difficiles à tenir sur le long terme. Il témoigne de toute la ferveur que peut mettre un individu pour se convaincre de ne plus refaire quelque chose. Pourtant, Michele adulte se ment à lui-même puisqu'il est à nouveau en déplacement pour un match de water-polo.

Michele constate que ni sa mère ni son maître-nageur n'ont accepté sa décision de changer de sport. Aucun adulte n'a respecté son choix. Le cinéaste nous montre à travers son personnage comment la parole de l'enfant non entendue par les adultes, génère des souffrances. *Palombella rossa*, c'est l'enfant tué au cœur de l'être humain pour se conformer à une société rigide où les pantoufles ne sont pas de mises à l'extérieur de la maison. Mais, c'est aussi la magie de l'enfance disparue à jamais, représentée à travers la nostalgie des goûters pris en rentrant de l'école dans la chaleur du foyer. Ce paradis où la mère pare à tous les malheurs et à tous les désespoirs, s'évanouit en devenant adulte et en devant assumer nos choix.

Dans sa vie adulte, Michele est confronté à d'autres choix. Dans la chambre où il séjourne, il découvre en lisant un discours qu'il a lui-même écrit qu'il est communiste. À travers les remémorations de ses jeunes années de militantisme évoquées par des flash-back, nous pouvons penser qu'il avait déjà un penchant pour les idéaux de gauche. Même si à cette période il estimait que c'était juste d'être communiste.

En militant, ce personnage ne se sent plus seul parce qu'il est convaincu que d'autres personnes croient comme lui à certaines valeurs. Ils font ainsi partie d'un mouvement qui avance dans le monde entier en essayant de transformer la réalité. C'est sans doute la raison pour laquelle Moretti plonge cette humanité dans une piscine aux eaux troublées par la confusion régnant au sein du PCI et où son personnage tente d'y faire une pêche miraculeuse tout comme Simon, dans l'Évangile de Luc.

Lors de cette épisode Simon-Pierre prend conscience de sa condition : « Seigneur, éloigne-toi de moi, car je suis un homme pêcheur⁴⁸⁰ » et Jésus lui répond : « Sois sans crainte, désormais ce sont des hommes que tu prendras. » De retour sur le rivage, Simon-Pierre, laissant sa barque et ses

⁴⁸⁰ Le Nouveau Testament, Luc, 5 v.6 à 11, où le pêcheur de poissons, sur le lac de Tibériade, Simon-Pierre se transforme en pêcheur d'hommes grâce à son filet qui symbolise l'enseignement. En quittant tout il peut apporter la bonne nouvelle aux autres et les aider. Il achemine la bonne parole et par conséquent, la vérité sur le monde.

poissons pêchés, se met à suivre le Seigneur avec ses compagnons, devenant ainsi l'un des douze Apôtres, sous le nom de Simon. Moretti reprend dans son film ce prénom pour désigner le jeune catholique harcelant son personnage.

Mais, rien dans le récit « morettien » ne nous permet de savoir s'il s'agit d'un choix personnel ou si ce choix a été à nouveau imposé à Michele d'autant plus qu'au moment du tir du penalty, il hésite à nouveau. Pourtant, Michele sait que la direction que doit prendre son parti, se reflète dans l'enjeu du tir de ce penalty. Il se dresse alors dans l'eau pour effectuer la « *palombella*⁴⁸¹ » ou « colombe », mais il change d'avis à la dernière minute. Comme lui expliquera le gardien de bus de l'Acireale, il a fait le mauvais choix. Au lieu de tirer le penalty à droite, à l'ultime moment, le joueur change d'avis et vise à gauche. Cette métaphore du tir montre la direction que doit prendre le parti de Michele d'où son envie de lancer le ballon à droite. Au dernier moment, sa stratégie sera de viser à gauche, c'est-à-dire de suivre la ligne de conduite du parti. Il prouve ainsi qu'il a du mal à concilier son désir à sa tactique de jeu et donc à se défaire de ses habitudes.

Pourtant, Michele avouera que s'il joue au water-polo depuis trente ans, c'est à cause de la pizza et des vestiaires et non par amour pour ce sport. Moretti dévoile ainsi la raison pour laquelle son personnage est allé au-delà de son envie de pratiquer le water-polo et à dénier une autre activité. Il témoigne ainsi que c'est la communion dans cette promiscuité qui lui tient à cœur, en partageant avec ses coéquipiers ces moments d'intimité à travers le partage de la pizza ou des vestiaires.

Michele a donc fini par trouver beau : les déplacements, les restaurants, les cars, le public qui insulte et crache sur les joueurs, les joutes corporelles entre les adversaires. Cette scène répond à la question qu'il se posait enfant de continuer ou non ce sport dans lequel, au final, il a trouvé une raison de le poursuivre juste pour partager des moments bons ou mauvais avec les autres.

Dans *Il Caimano*, le tribunal oblige le politicien du scénario de Teresa à répondre des accusations portées contre lui devant la justice. Il lui est rappelé qu'il n'est pas contrairement à ce qu'il croit au-dessus des lois, comme le stipule l'inscription⁴⁸² située dans la salle d'audience.

⁴⁸¹ L'enjeu de la « *palombella* » dont est tiré le titre du film, consiste en un tir parabolique insidieux prenant à revers le gardien de but au moment où il se dresse dans l'eau. Tandis qu'il redescend, le joueur fait la « *palombella* » en feignant un tir tendu. Quand le goal descend, la balle passe au-dessus de lui et fait mouche, dans le meilleur des cas. C'était le tir préféré de Moretti quand il jouait au water-polo parce qu'il n'était pas aussi fort que ses coéquipiers alors, il s'arrangeait pour trouver des lancers astucieux.

⁴⁸² « *La Legge è uguale per tutti* » texte de l'inscription dont la traduction proposée est : « La loi est égale pour tous. » Cette loi est contenue dans l'article 3 de la Constitution italienne en vigueur depuis le 1^{er} janvier 1948.

Dans *Habemus papam*, Moretti témoigne de notre difficulté à ne pas nous faire piéger par le désir des autres. Il s'interroge sur l'interprétation des rôles que nous offre la société à travers trois personnages : Melville, Rajski et le garde suisse.

L'intrigue de ce film repose sur l'élection d'un pape capable d'assumer la charge pontificale et dont aucun cardinal ne veut prendre la responsabilité. Après deux votes, aucun nom n'a émergé du Conclave. Les cardinaux discutent entre eux comme pour chercher un compromis ou une alliance ? Le spectateur « morettien » ne parvient pas à savoir ce qui se compile du fait que la bande son est uniquement constituée de murmures inaudibles et d'un léger fond musical qui progressivement fait place aux bruits ambiants. Un claquement de main le fait pénétrer à nouveau au sein du Conclave où le nom de Melville, un cardinal français, se fait entendre pour la première fois. Les visages des cardinaux sont de moins en moins crispés au fur et à mesure que le nom de cet illustre inconnu, assis au dernier rang, retentit.

Melville stupéfait d'entendre son nom prononcé, lui qui ne figure pas parmi les « *Papabile*⁴⁸³ », adresse un sourire à son voisin. Sous les applaudissements des cardinaux, il vient d'être élu pape contre sa volonté.

Les cardinaux semblent réjouis d'avoir échappé à la charge pontificale tandis que Melville reste béat ne parvenant pas à réaliser ce qui lui arrive. Même s'il semble accepter du bout des lèvres la fonction, il est pris d'effroi alors qu'il doit se présenter à la Loggia des Bénédiction pour son intronisation. Il prend conscience du poids s'apposant subitement sur ses épaules. Perdant pied au moment où il accède au grade suprême de l'Église, il réagit face à la situation dans laquelle les autres l'ont placé en s'éclipsant. Le grain de sable vient enrayer la mécanique bien rodée du Vatican en faisant voler en éclats tout le rituel ecclésiastique.

En effet, certains cardinaux priaient pour ne pas détenir la charge papale pendant le Conclave. Face à la réaction de l'élu qui place toute la communauté ecclésiastique dans une mauvaise posture, ils ne savent plus comment réagir. Ils ne peuvent que constater l'existence d'une faille dans l'institution même s'ils sont responsables de cette situation.

Après la fuite de Melville de la Loggia des Bénédiction, Gregori le rejoint dans la salle du Conclave pour tenter de le raisonner en l'assurant du soutien de Dieu pour remplir cette mission. Il remplit ainsi son rôle de cardinal qui consiste à accompagner et à soutenir le nouveau pape dans sa charge.

Tant que l'élection du nouveau pape n'est pas rendue publique par sa présentation au public sous sa nouvelle identité, les cardinaux ne peuvent pas sortir du Vatican. Ils se retrouvent donc piégés en son sein. Leur sort est dorénavant entre les mains de celui qu'ils ont élu. En

⁴⁸³ Le terme « *Papabile* » ou en français « *Papable* » désigne les cardinaux ayant le plus de probabilité d'être élus papes lors d'un conclave.

conséquence, Melville se retrouve prisonnier d'une charge dont il ne veut pas et ce refus inexprimé oblige par ricochet les autres cardinaux à épouser le même statut. Ils se retrouvent donc prisonniers au sein du Vatican tout comme le psychanalyste, Brezzi, venu le consulter pour l'aider à retrouver la raison. Comme il connaît le visage du nouveau pape, il se retrouve à son tour piégé.

Ensuite, Moretti se complaît à montrer comment Melville échappe à la vigilance de Rajska pour errer dans la cité romaine. À partir de cet événement, comme il a failli à sa mission, il s'empresse de trouver un subterfuge pour cacher la fuite du nouveau pape aux cardinaux. Le porte-parole pallie à son erreur en installant un garde suisse dans les appartements pontificaux à qui il laisse des consignes avant de l'y enfermer à double tour. Le militaire se retrouve également pris au piège.

Le garde-suisse reprend donc le rôle du pape que Melville a délaissé en s'enfuyant du Vatican. Il interprète parfaitement sa mission en devenant un pape de « substitution » puisque les cardinaux croient l'apercevoir dans ses appartements.

À travers un faux raccord, s'enchaîne dans une nouvelle séquence de nuit, la vision d'un cardinal souriant, regardant en hors champ vers le haut. En contrechamp, l'ombre du pape se profile sur les rideaux de ses appartements que le garde suisse agite. Ces rideaux font écho à ceux de la Loggia des Bénédictiones mus par le souffle du vent divin, Dieu assistant à tout ce jeu théâtral.

Sur fond musical et avant d'orienter à nouveau sa caméra sur Melville dormant paisiblement dans son lit, le réalisateur fait entrer le spectateur par cadre interposé au cœur d'un nouveau jeu, celui des ombres chinoises qui devient alors une nouvelle scène de théâtre. De cette façon, le cinéaste juxtapose plusieurs plans sur une même séquence pour amplifier l'opposition entre ce qui se passe au Vatican et ce que vit Melville à l'extérieur de cette enceinte. Il superpose ainsi deux espaces théâtraux.

Au plan suivant, trois cardinaux regardent, ravis, les fenêtres des appartements pontificaux. À travers le jeu des fenêtres interposées⁴⁸⁴, le réalisateur cadre, tour à tour, les cardinaux et l'ombre du pape s'épiaient mutuellement. Ce jeu de fenêtres interverties symbolise tout le conflit entre les cardinaux contemplatifs commentant l'ombre du pape et la réalité du moment, c'est-à-dire, la mise en place du subterfuge du porte-parole fonctionnant merveilleusement bien.

⁴⁸⁴ Voir à ce sujet en annexe les illustrations des films de Nanni Moretti, la figure 16, p. 35.

Le spectateur d'*Habemus papam* sait, lui, que les cardinaux sont dupés puisqu'il est au courant du stratagème monté par le porte-parole d'autant plus que le garde suisse choisi par ses soins remplit à merveille les consignes qui lui ont édictées en bon militaire qu'il est.

Mais, à ses dépens, ce garde suisse devient une marionnette entre les mains de Rajski. Ceci accentue sa prestation théâtrale par opposition à celle du pape qui a déserté son rôle pour le moment et, en renforce la notion d'illusion. En paraissant aux fenêtres des appartements pontificaux, le garde-suisse berne les cardinaux retenus prisonniers au sein du Vatican. Son ombre n'est qu'une illusion, une tromperie, une imposture voulue par le porte-parole.

Cette ombre créée par le garde suisse n'est qu'un jeu d'optique faisant écho au spectacle d'ombres chinoises de notre enfance. Elle correspond à un jeu de miroir mis en place pour remplacer le pape ayant déserté les lieux pour errer dans le champ de la ville éternelle. À travers ce personnage, le Vatican devient le hors champ. Le garde suisse endosse l'ombre d'un pape soi-disant plongé dans la prière et le recueillement pour obtenir de Dieu la force nécessaire en vue d'accomplir sa nouvelle vocation avant de paraître à la Loggia des Bénédictions.

Bientôt quatre cardinaux sont cadrés à la fenêtre estimant que le pape va mieux. En contrechamp, le garde suisse circule devant les nombreuses fenêtres des appartements pontificaux. En contrechamp, les cardinaux se sont tous regroupés autour de deux fenêtres. Un plan latéral finit par montrer trois fenêtres à travers lesquelles les prélats observent celles du pape.

À son tour, le spectateur « morettien » observe par fenêtres interposées ce que les cardinaux contemplent. De cette manière, le cinéaste le place à nouveau en position de voyeur. Ainsi, lui rappelle qu'il est lui-même placé devant une fenêtre dénommée « écran » ce qui démontre bien qu'il assiste à une fiction. De cette façon, Moretti déplace le problème du rôle à endosser sur celui qui regarde son film.

Au plan suivant, le garde suisse éteint la lampe pour épier, à son tour, les cardinaux, par une fenêtre, sans se montrer. En contrechamp, le spectateur « morettien » voit ce que le garde suisse regarde. Il devient alors son voyeur en découvrant le plan large sur les trois fenêtres à travers lesquelles les cardinaux scrutent les fenêtres des appartements pontificaux. Ils se réjouissent de cette vision du pape à travers les rideaux parce qu'elle confirme la déclaration que Rajski avait émise, auparavant lorsqu'il ramenait devant eux le plateau contenant les restes du repas papal.

Le cinéaste nous montre également comment tous ces personnages sont amenés à jouer un rôle dont ils n'ont pas forcément voulu. Le Vatican devient une prison où se retrouvent piégés les cardinaux, le psychanalyste et le garde suisse. Cette métaphore représente : nos

habitudes, notre quotidien, mais surtout, notre tendance à jouer un rôle au regard des autres, dans une société déshumanisée, pour se conformer à une norme.

Moretti nous dévoile à travers l'image du garde suisse enfermé dans les appartements pontificaux comment la société nous remplace efficacement par une autre personne du jour au lendemain à défaut de mieux. Il démontre ainsi que nous ne sommes que de simples pions que les gouvernants tant politiques que spirituels déplacent ou déportent en fonction de leurs envies tout comme le fait Brezzi sur le schéma servant à constituer les équipes en vue du tournoi de volley-ball.

Le réalisateur pousse plus avant sa réflexion en nous expliquant que les rôles que nous jouons, nous poussent parfois hors de nos retranchements. Nos limites humaines nous obligent alors à réagir.

II] Les limites humaines face au jeu de rôles

À travers les personnages « morettiens », Moretti entame une réflexion sur l'importance des rôles que nous endossons pour complaire à la société. Sa démarche consiste à nous faire prendre conscience que la fatalité n'existe pas. Si nous devons interpréter un rôle, devons-nous pour autant suivre le chemin que d'autres ont tracé pour nous ? Si nous suivons cette voie, jusqu'où sommes-nous prêts à aller par conviction pour tenir nos engagements ?

En soulevant ces interrogations au sein de ses fictions, le réalisateur nous rappelle néanmoins que, tout comme ses personnages, nous disposons du libre arbitre. Puisque notre destin est entre nos mains, il nous appartient d'être et de rester les propres acteurs de notre propre vie.

A] L'engagement du personnage « morettien »

Moretti nous montre que forts de leurs convictions, certains personnages de ses fictions sont prêts à tout pour parvenir à leurs fins.

Ainsi, dans *Palombella rossa*, après son accident, Michele se retrouve à disputer un match de water-polo⁴⁸⁵ opposant son équipe, le Monteverde à l'équipe sicilienne de l'Acireale. Autour

⁴⁸⁵ Lors d'un match de water-polo, les équipes sont composées de treize joueurs dont six servent de remplaçants. L'objectif de ce jeu consiste à amener d'une seule main le ballon dans le camp adverse pour marquer des buts. Les joueurs qui évoluent dans l'eau, n'ont pas pied comme le fera remarquer Michele dans une séquence. Ils doivent nager rapidement afin d'échapper aux défenseurs de l'équipe adverse. Ils sont perpétuellement sur leurs gardes pour éviter les tactiques de jeu répréhensibles. Le match se joue en quatre périodes de huit minutes de jeu effectif. Tout arrêt de jeu bloque le chronomètre. Entre chaque période de jeu, les équipes ont deux minutes pour reprendre

de la piscine où a lieu cette compétition, il rencontre différentes personnes qui le ramène à son appartenance politique. Le réalisateur place ainsi son personnage entre le jeu sportif et le jeu politique.

Le water-polo qui se voit sans se voir puisqu'une partie des corps est immergée pendant l'action, devient à loisir la métaphore d'une situation confuse et conflictuelle autour du parti de Michele.

L'amnésie de ce personnage fait écho à celle de son parti. Si son équipe doit gagner le match, son parti doit remporter les prochaines élections. En jouant sur ces deux notions de jeu, le cinéaste entraîne le spectateur au sein d'une éventuelle victoire pour chacune des parties en jeu.

Pour parvenir à ses fins, Michele passe d'un jeu à l'autre. Il erre ainsi entre le concours de grimaces, le match de water-polo contenu entre les deux accidents de véhicule et l'enjeu politique représenté par le soleil en carton à la fin de *Palombella rossa*. Tout le film est teinté par la souffrance qu'éprouve le personnage à se remémorer qui il est en côtoyant les autres et en participant à une compétition sportive.

Tout le long de *Palombella rossa*, Michele s'interroge sur la signification d'être communiste aujourd'hui. À travers la lecture d'un discours qu'il a écrit, il se rend compte de son appartenance à cette idéologie. À partir de cet instant, il s'interroge sur les raisons de son action politique et il tente de trouver une nouvelle issue pour que son parti perdure.

Le match, la piscine, son pourtour, ses abords, les tribunes, les gradins, les vestiaires, la buvette serviront de cadre à la double remémoration de Michele. La première remémoration concerne le water-polo allant jusqu'à l'origine du choix de ce sport à travers les flash-back sur son enfance. La deuxième remémoration est en lien avec son appartenance politique et son geste lors de l'émission télévisée diffusée le mardi soir précédent cette compétition. Son enfance tout comme son action politique finissent par se bousculer dans sa tête.

La piscine devient un cadre spatial et temporel sous l'enjeu du match et, un espace où la mémoire sportive et politique refont surface de façon successive, séparée ou quelquefois simultanée.

Michele se retrouve parfois coupé en deux entre mémoire sportive et politique. Tantôt il s'adonne entièrement au match en cours en impliquant tout son corps, tantôt il est entièrement

leur souffle et obtenir de nouvelles consignes de leur coach qui les proclame rapidement et à très haute voix ce que fera le coach du Monteverde, Mario, tout au long de la compétition. Ce sport est un jeu nerveux, rapide et statique qui est interrompu toutes les 2 minutes par l'arbitre sauf entre la 2^{ème} et la 3^{ème} période où le temps de repos est fixé à 5 minutes.

dévoué à la politique de son parti à travers ses prises de parole. Parfois, la parole politique ira même jusqu'à entraver le jeu sportif en le rejoignant ou en fusionnant avec lui.

Parallèlement, le réalisateur contraint son personnage à rester aux abords ou dans la piscine parce que son amnésie et sa difficulté à se remémorer l'empêchent d'entrer réellement dans l'arène sportive ou politique.

De plus, la mémoire collective de la gauche est symbolisée par l'élément « eau » contenue dans la piscine qui occupe tout l'espace scénique. Or, l'immersion dans ce liquide provoque chez Michele des réactions. Il a peur de perdre pied dans le grand bassin. Il se retrouve prisonnier de son passé qui refait surface à travers un maître-nageur menaçant de le conduire dans le grand bain. Adulte, il n'arrive pas à rassembler ses souvenirs pour se reconstruire parce qu'il barbotte dans les limbes d'une mémoire morcelée. Moretti crée ainsi une confusion entre le jeu sportif et politique. Le contact du corps de son personnage avec cet élément l'oblige à se remémorer. C'est la raison pour laquelle il ne peut ni avancer, ni entrer dans la partie en cours.

Par cette métaphore du grand bain qui trouble Michele enfant et qui pénalise Michele adulte à l'instant présent, le cinéaste dévoile la frontière traumatisante et forcée entre le monde de l'enfance dont il vient de rêver et le monde des adultes auxquels il appartient désormais. Cette peur est nourrie par le fait que dans la réalité, les rêves de l'enfance ont du mal à se concrétiser dans le monde adulte. Si l'enfance permet de se construire pour affronter la vie adulte, elle sert aussi à s'isoler du monde réel, c'est-à-dire de la collectivité. Comme celle-ci est source de conflits, elle engendre la souffrance de l'être tout en nuisant au bonheur de l'être humain.

Le paradis perdu de l'enfance dont Moretti dresse le tableau dans *Palombella rossa*, dévoile comment les rêves ont été enfouis sous la chape de plomb de la société. L'enfant est ainsi tué au cœur de l'être humain tout comme l'adolescent qui imagine vivre un jour dans un monde véhiculant le rêve américain à travers des feuilletons comme *Happy days*.

Par ailleurs, la représentation du grand bain renvoie aux peurs de l'inconnu, peurs qu'un adulte se doit de dépasser. Michele n'a pas pied dans la piscine. Cependant, il n'est pas seul puisqu'autour de lui, des gens peuvent l'aider à s'en sortir. Se sentant guidé par Mario, ses coéquipiers et le public, il se met à nager sur les cris et la musique de Nicola Piovani. Ayant repris confiance en lui, dans un mouvement filmé au ralenti, il pousse de son épaule le ballon.

Or, sa mémoire est au ralenti au même titre que son jeu sportif et que son parti qui végète sous l'emprise des maximes marxistes. Son entrée dans le match est catastrophique puisque sa peur paralysante coûte finalement un but à son équipe. Toujours immergé dans l'eau, Michele poursuit un monologue sur lui-même et le PCI. Son discours le place finalement dans une sorte de bulle l'éloignant de la réalité du match et du monde qui l'entoure. Le jeu sportif fait ressurgir

sa préoccupation concernant son parti politique. Tout en passant sous la ligne de flottaison, il prend conscience que le parti doit maintenant émerger pour conquérir le centre. La nage symbolise le désir de vouloir quitter son univers pour aller vers l'autre. Elle permet de s'ouvrir au monde et à sa réalité. Il devient donc salutaire de mener une réflexion afin de résoudre les problèmes survenant dans son parti.

Néanmoins, Michele est conscient de ce que le parti lui a apporté. Il sait qu'il est une force politique indéniable même s'il n'a jamais eu accès à l'exercice du pouvoir. En effet, les communistes en ont été exclus après la Seconde Guerre mondiale.

Amer, le personnage constate que le parti doit combattre la pensée capitaliste convaincue de pouvoir résoudre tous les problèmes. Il tente de trouver des solutions pour le mener à la réussite. Après un temps d'incubation des idées, une nouvelle ligne de conduite politique à tenir émerge. Michele fait table rase des doutes, des angoisses, de tout ce qui empêche son parti d'évoluer. En plongeant son personnage dans l'amnésie, le cinéaste le délivre de son passé et lui accorde un avenir différent.

L'acte de remémoration s'effectue également à travers les propos des personnes que Michele croise autour de la piscine. Ces gens lui expliquent qu'il est un député du PCI. Cependant, personne n'est capable de lui expliquer clairement ce qu'est son parti. Comme Michele entre en contact avec un monde définitivement clos dont il ne sait rien et dont il découvre tout, il peut recommencer quelque chose que les autres ont perdu en ayant leur langage, leur monde et leur propre confusion que des guides ou mentors tentent de dissiper. Il essaie de reconstruire cette mémoire effacée à travers sa remémoration et à partir de ce qu'il entend sur lui et sur son parti.

Au moment décisif de la compétition, le personnage interprété par Raoul Ruiz fera à Michele un discours sur l'importance du but. Celui-ci est en lien avec celui que nous espérons tous atteindre au cours de notre existence. Michele accepte finalement qu'un maître lui dévoile la voie à suivre pour y parvenir.

Sa mémoire refait alors surface. Il se revoit à la tribune politique où il s'est mis à chanter *E ti vengo a cercare*⁴⁸⁶ de Battiato⁴⁸⁷. Le public l'accompagne à l'unisson. La communion de la communication passe à travers ce chant transformant un instant les abords de la piscine en

⁴⁸⁶ *E ti vengo a cercare*, titre en italien de la chanson de Battiato, consultable dans l'annexe 5, p. 27-28. Cette chanson est tirée de son album *Fisiognomica* ou *Physionomie* (1988). La culture populaire a toujours su réunir les contraires d'où le choix de ce chant par Moretti.

⁴⁸⁷ Franco Battiato (1945) auteur, chanteur, interprète et cinéaste. Il a révolutionné la chanson populaire italienne en tant que compositeur engagé du pop-rock plaçant dans ses textes des allusions littéraires, mystiques ou ésotériques.

une salle de concert. À travers cette chanson, le spectateur « morettien » comprend pourquoi Simone et à travers lui, tous les catholiques, ont apprécié son geste durant l'émission télévisée.

En fait, même si tous à l'unisson s'accordent à dire que le siècle qui se termine, les pousse : « [...] à être meilleur avec plus de volonté⁴⁸⁸ [...] », ce rêve reste à construire. Il doit donc se transformer en utopie, en figurant l'avenir vers lequel tous prétendent se tourner. Pour y parvenir, il faut retirer les bannières fanées d'*Ecce Bombo* parce que « 68 » fut bel et bien l'un des derniers sursauts de l'« Utopie » pour concrétiser enfin les rêves, les utopies de l'Italie moderne.

Mario accorde à nouveau toute sa confiance à Michele en remettant entre ses mains le droit de tirer le penalty dont dépendra l'issue de la compétition. Au moment où le joueur le tire, l'ombre de son parti refait surface. Cette métaphore du tir témoigne de sa difficulté à envisager son ouverture sans choquer son électorat. Il se retrouve tiraillé entre l'emprise de son parti et son désir de le moderniser. Son engagement est ainsi mis à mal.

En perdant l'issue de la partie, le joueur se retrouve à nouveau face à son appartenance politique. Tout comme Jivago s'effondre aux pieds de la statue symbolisant le communisme, Michele se fait rattraper par l'ombre de son appartenance à ce monde. La nostalgie du passé le gagne tout comme son parti en est affecté. Comme la ligne de conduite de son parti n'est pas en harmonie avec ses idées progressistes, il est découragé. En conséquence, ses intentions de le rénover ne sont pas mises en place ce qui le rend insatisfait.

La séquence dans les vestiaires révèle que désormais, son personnage fait la différence entre la nostalgie de son enfance et sa vie d'adulte. Maintenant, il sait quand il rêve et quand il est dans le réel parce qu'il tente de devenir adulte en assumant ses choix. Pour y parvenir, il est devenu un homme important du PCI. Il pensait avoir construit son identité à travers la politique. Cependant, comme son parti est en crise, cette identité forgée de toute pièce vole en éclats.

En outre, il est impossible de revenir en arrière et donc à l'enfance qui est toujours perçue à travers le souvenir comme un paradis perdu. Il faut indéniablement le quitter pour rejoindre le monde adulte et pour pouvoir se confronter à la vraie vie faite de décisions, d'engagements et de responsabilités.

Pourtant, la fin de l'enfance avec cette amertume d'un temps idéalisé car dépassé et ancré dans nos mémoires avec un sentiment de nostalgie, nous conduit tous à ressasser notre passé, tout comme le fait Michele. Ce personnage se complait à en révéler les moments agréables que ce soit par l'image ou par l'oralité de ses propos en les enjolivant. Le bouillon de poule dont il a gardé le souvenir lui fait oublier qu'il le prenait quand il était souffrant. Depuis le premier

⁴⁸⁸ Traduction proposée des paroles extraites de la chanson de Battiato : « [...] ad essere migliore con più volontà [...] ».

accident, il souffre que ce soit physiquement à travers le match ou sa remémoration, soit moralement à travers la réalité et le devenir de son parti.

D'ailleurs, Michele recommandera à un jeune joueur de son équipe de faire attention à l'eau sans doute parce qu'elle lui a révélé qui il est réellement et ce qu'est devenu son parti. Il a tout sacrifié à celui-ci au détriment de sa propre famille et son mariage est « en morceaux⁴⁸⁹ ».

Même en suivant la ligne du parti, il nous est permis de ne pas tout apprécier à sa juste mesure. Nous pouvons comme Michele tenter d'y remédier en trouvant d'autres solutions. Ce n'est pas uniquement la faute de la société si le système politique ne fonctionne pas. Comme nous le rappelle Moretti, nous devons tenir compte de la condition humaine fragilisée par son éphémérité.

Le cinéaste nous ramène à notre propre réalité en nous disant que l'homme vit dans la nostalgie du passé et non pas dans l'espoir de se construire un meilleur avenir. Il le prouvera à travers la dernière séquence de *Palombella rossa* qu'il clôt sur un deuxième accident de la circulation. Michele conduit sa voiture alors que sa fille, Valentina, est endormie. Ce n'est plus lui qui rêve, mais la nouvelle génération qu'elle incarne.

Michele se triture l'esprit parce qu'il est conscient que les gens ne sont pas heureux, qu'ils attendent quelque chose... Sur ces paroles, il quitte la route. La boucle se referme sur elle-même avec ce nouvel accident. Un soleil en carton rouge à l'horizon réunit tous les personnages de ce film, y compris Michele enfant avec sa mère et Michele adulte accompagné de Valentina, les bras levés vers ce soleil symbolisant le logo du PSI de l'époque et aussi, une note d'espoir pour les générations futures qui pourront modifier leur avenir à travers leurs choix.

Le cinéaste révèle surtout au spectateur qu'en fait ce soleil ne sert plus à rien de même qu'il ne faut pas espérer en un autre dans l'avenir. L'abêtissement télévisuel diffusé par les chaînes berlusconiennes ne doit pas être la représentation de cet autre soleil. Au contraire, il appartient à chacun de nous de s'atteler, au même titre que ce cinéaste, à chercher et à trouver la réponse à nos besoins dans la réalité du monde qui nous entoure. En tant qu'individu créant des films, Moretti s'oppose à l'image de Berlusconi, magnat de l'industrie et d'un empire télévisuel.

À travers les images qu'il produit, le réalisateur nous prouve que l'engagement de ses personnages nous ramène à notre propre réalité. Pour aller plus avant dans sa démonstration, il n'hésite pas à quitter son personnage de Michele pour apparaître sous sa véritable identité dans les deux films suivants *Palombella Rossa*.

⁴⁸⁹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « [matrimonio] a pezzi » (propos tenus par la journaliste).

En abandonnant le personnage de Michele dans *Caro diario*, Moretti-acteur cesse d'imposer son idée du bonheur aux autres. En devenant l'« *io sullo schermo* », il s'ouvre au monde et donc à autrui. Même s'il a du mal à communiquer avec le monde extérieur lors de sa balade dans les rues romaines en Vespa ou lors de son périple dans les îles ou bien encore lors de son épopée au sein du milieu médical, il n'hésite pas à se placer en tant que témoin d'un monde en souffrance. Il en prend d'ailleurs le pouls à travers les ghettos créés par l'urbanisation, les exigences de l'enfant roi ou les extravagances du maire de Stromboli.

Dans la réalité de la fiction intitulée *Aprile*, le cinéaste insère un documentaire sur l'Italie, une autofiction sur sa paternité et une fausse comédie musicale sur un pâtissier trotskiste.

Dans la vie réelle, le réalisateur réalise un documentaire émietté au sein d'*Aprile* en transposant à l'écran son époque telle qu'il la perçoit. Il y clame sa vision de l'Italie. Il en est un digne représentant dans la mesure où c'est là qu'il demeure. Alors, l'« *io sullo schermo* » rend davantage compte de son rôle de témoin allant sur le terrain vérifier ce qui s'y déroule. Moretti-acteur n'hésite pas, pour construire son documentaire, à parcourir son pays ou à attendre sur la plage et le port de Brindisi. Son « je » récalcitrant lui permet d'interroger le monde et chacun avec humour et légèreté. Grâce à sa caméra, ce « je » prend part à sa façon à sa métamorphose pour en rendre compte au spectateur.

Les plans conçus à travers l'outil « caméra » permettent au cinéaste d'aborder le monde qu'il côtoie tous les jours et dont il tient à être le porte-parole sinon le témoin comme dans *Aprile* ou *Il Caimano*. Or, être le témoin de son temps est en fait un moyen de participer à la vie politique de la cité. Moretti a justifié cette position auprès de Thierry Leclere, en lui déclarant : « Je réagis comme citoyen. C'est un devoir, pour ne pas avoir honte, demain, de n'avoir rien fait⁴⁹⁰. »

Le récit « morettien » devient un cercle ouvert dans lequel Moretti-acteur se maintient à l'extérieur pour mieux contempler ses concitoyens dont il se sent à la fois proche et distant. Les plans en plongée montrent qu'il peut s'affranchir de son corps pour observer de l'extérieur, sans pour autant occuper une position divine, plutôt une position en retrait qui l'autorise à regarder avec bienveillance l'existence qui l'entourne. Il se place volontairement à l'écart du monde comme pour échapper à cette réalité.

Dans sa conception du cinéma, la voix vient de partout à la fois aussi bien du cœur de chaque plan que de son hors-champ comme si le réalisateur flottait au-dessus de son œuvre cinématographique. Il dévoile ainsi sa propre perception de la réalité au spectateur.

⁴⁹⁰ Propos recueillis par Thierry LECLERE, *op. cit.*, p. 16.

À travers ses œuvres, nous constatons que ce cinéaste s'inscrit bel et bien en tant qu'artiste visionnaire. S'il y parle avant tout de lui à travers ce qu'il aime ou lui déplaît, il évoque également à travers son « je » le collectif.

En réunissant chaque petit tournage judicieusement éparpillé dans son long-métrage, Moretti finit par former un documentaire sur la situation en Italie, entre mars 1994 et août 1996. Celui-ci a d'ailleurs tendance à ressembler aux reportages diffusés lors des journaux télévisés. Il donne ainsi plus de vigueur aux propos du réalisateur.

Comme le lui a demandé le journaliste français, le cinéaste a donc bien produit un documentaire même si son « je » dit qu'il n'arrive pas à le réaliser. Cependant, Moretti-réalisateur a laissé à l'état latent la comédie musicale puisqu'il n'en tourne qu'une séquence à la fin d'*Aprile*. Ainsi, il nous démontre qu'il est le seul maître à bord de ses réalisations en tant que cinéaste-acteur-producteur. Il décide ainsi de son engagement en tant qu'artiste.

À travers les différents personnages du « *Caimano* », Moretti nous dévoile comment chacun d'eux s'engage dans leurs choix parce qu'ils n'ont pas d'autres alternatives.

Ainsi, Bonomo choisit de produire le projet de Teresa. Il se doit de le faire aboutir coûte que coûte pour sauver sa maison de production en difficultés financières. Teresa accepte que Bonomo produise son film parce qu'il est le dernier producteur sur sa liste et qu'elle n'a plus d'alternative pour le réaliser.

Pulici se désengage suite à un faux prétexte du projet de Teresa pour se consacrer au film de Caspio qui, lui-même, a abandonné Bonomo pour pouvoir réaliser son film comme il l'entend. Il a le courage de dire « non » à ce producteur. En suivant la caravelle de Colomb, Bonomo les découvrira réunis sur une plage en plein tournage.

Pour finir, Bonomo et Teresa réussissent à produire et réaliser *Il Caimano* en allant l'un comme l'autre au bout de leurs engagements. En criant : « Action⁴⁹¹ », sous les encouragements du producteur, la réalisatrice déclare l'aboutissement de leur combat pour mener à bien son œuvre cinématographique sous l'ère berlusconienne. L'ultime séquence de ce film témoigne de la difficulté à faire exister une œuvre en Italie à travers l'image du producteur et de la jeune réalisatrice. Elle permet à Moretti de porter à l'écran une magnifique déclaration d'amour et un bel hommage au cinéma.

Grâce au scénario de la jeune réalisatrice, le spectateur « morettien » découvre la brillante ascension sociale du « *Caimano* » à travers la construction d'un empire. Mais, il comprend que

⁴⁹¹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Il Caimano* : « Azione ».

cette réussite est due en partie à des actions illégales. Ainsi, ce personnage est prêt à tout pour atteindre la notoriété. Il ira jusqu'à entrer en politique pour défendre son empire.

Malgré le fait d'être un éminent homme politique, le « *Caimano* » comparait devant la Justice. Il tente d'impressionner les juges. Mais, ceux-ci vont au bout de leur impartialité en le condamnant malgré sa notoriété et son statut politique. Ils ne se laissent pas intimider par ce politicien en appliquant la loi et en la faisant respecter. Moretti martèle ce principe de droit à travers le texte écrit et la parole prononcée par l'actrice (Anna Bonaiuto) représentant le ministère public. Il démontre aussi à travers cette condamnation que la magistrature reste le dernier bastion à pouvoir résister au pouvoir exécutif.

Ensuite, ce cinéaste nous entraîne plus loin dans la réflexion de notre engagement à travers le personnage de Dario (Dario Cantarelli) dans *Habemus papam*. Ce comédien est le seul personnage à accepter de jouer le rôle qui lui a été attribué. Il ne peut pas s'empêcher d'interpréter dès qu'il en a l'occasion tous les rôles de *La Mouette*⁴⁹² de Tchekhov parce que le théâtre c'est la représentation de la vie à travers la catharsis. La folie qui s'empare de lui est une métaphore utilisée par Moretti pour évoquer celle du monde actuel. Cette mise en abyme lui sert à renforcer la crise vécue par Melville et donc par l'Église.

Lors de la représentation, Dario se fait voler la vedette par le nouveau pape que les cardinaux sont venus remettre sur le droit chemin. Il comprend que l'ovation n'est pas pour lui. Se ravisant, il se dirige vers Melville en applaudissant.

Les cardinaux se retrouvent piégés au sein du Vatican à cause de leur mauvais choix dont ils deviennent par répercussion les victimes tant que Melville ne sera pas intronisé. Le réalisateur nous dévoile comment nos mauvais choix nous conduisent dans des situations qui ne nous conviennent pas.

Par ailleurs, ce cinéaste prétend que nous avons la possibilité en suivant nos engagements d'interpréter tous les rôles quitte à en perdre la raison comme le comédien, Dario. Il nous montre alors comment notre liberté à pouvoir dire « non » s'amoindrit. Toutefois, il nous rappelle que nous sommes tous amenés à jouer des rôles et que nous avons le droit d'accepter ou de refuser de les endosser.

⁴⁹² *La Mouette* réunit tout ce qui fait la grandeur du théâtre. Sa première représentation a eu lieu, le 17 octobre 1896, au théâtre Alexandrinski de Saint-Petersbourg. Tchekhov y retranscrit la vie et la complexité psychologique de l'âme humaine. Il y soulève les questions fondamentales de l'existence à travers une vision de la destinée humaine. Dans cette pièce si les personnages ne sont pas artistes, ils auraient aimé l'être. Il y est aussi question du temps qui s'écoule autant dans le déroulement des événements de la dramaturgie que dans les dialogues des personnages qui souvent remarquent que « le temps passe. » En étymologie, la mouette en russe : « Чайка », Tchaïka, contient le verbe « Чайать », Tchaïat signifiant espérer vaguement. *La Mouette* c'est l'illusion, le fait d'être tourné vers le futur, d'attendre l'impossible, ou bien encore de regarder le passé et d'attendre que ce passé laisse entrevoir, finalement, l'espoir d'une réconciliation.

À travers les différents personnages de ses films, le cinéaste soulève l'hypothèse suivante : est-ce nous qui acceptons délibérément de jouer un rôle qui ne nous correspond pas ou est-ce la société qui nous l'impose, comme le déclare Michele enfant ?

À titre personnel, Moretti en a fini avec l'idéologie péremptoire et l'embrigadement politique. D'un côté, il reconnaît ses erreurs à travers son personnage de Michele, de l'autre, il refuse une communication où le langage détourne la signification des mots. Il faut donc renouer avec leur véritable sens. C'est sans doute la raison pour laquelle devenu « je », il osera jeter toutes les lettres écrites, mais jamais expédiées à la gauche, dans *Aprile*.

L'amnésie de Michele a été salutaire, elle a donné des ailes à Moretti-acteur-réalisateur. Celui-ci ose enfin revendiquer le droit d'analyser les faiblesses de la nature humaine, mais aussi le potentiel qu'elle détient entre ses mains grâce à l'espérance de changer sinon d'améliorer la société.

Néanmoins, le cinéaste se demande jusqu'où nous devons nous soumettre à la contrainte des autres, jusqu'où nous devons plier sous les exigences d'une société avilissante, jusqu'où nous acceptons d'aller avant d'exercer notre libre arbitre.

B] Le libre arbitre du personnage « morettien »

En partant des personnages de ses films, Moretti nous prouve que nous ne sommes pas tenus de persister dans nos mauvais choix. Nous pouvons nous délivrer d'un tel fardeau en prenant nos responsabilités. En exerçant notre libre-arbitre, nous reconnaissons notre fragilité humaine et, nous retrouvons notre indépendance.

C'est essentiellement à travers *Il Caimano* et *Habemus papam*, que le réalisateur nous invite à comprendre la détermination et le courage de ses personnages.

Dans *Il Caimano*, l'acteur, Moretti, qui avait été pressenti pour interpréter le rôle-titre, l'avait tout d'abord refusé. Finalement, il revient sur sa décision en participant au film de la jeune réalisatrice ce qui permet à Moretti-réalisateur de reprendre la main sur son propre film à travers le tournage de celui de Teresa.

Dans *Habemus papam*, le cinéaste se demande si nous jouons tous un rôle pour trouver notre place dans la société ou si nous parvenons à rester nous-mêmes malgré les contraintes qu'elle nous impose, en exerçant notre libre arbitre.

Rajski est le portrait type de l'individu prêt à tout pour remplir son rôle. En plaçant le garde-suisse dans les appartements pontificaux, il met en place un subterfuge pour sauver les apparences. N'ayant pas réussi à raisonner Melville lors de leur rencontre au *Foro Augusto*, métaphore de l'Église décadente, il fait tomber le premier pan du rideau. Il reconnaît sa

négligence et en assume l'entière responsabilité. En avouant sa faute, le porte-parole, d'une part libère le garde-suisse de sa mission et, d'autre part oblige les cardinaux à reprendre en main la situation.

La récréation est terminée, le match de volley-ball n'aura pas d'issue. Une nouvelle fois, Brezzi est désavoué par les cardinaux qui l'abandonnent sur le terrain de jeu. Ni le Conclave, ni le match n'ont permis de nommer un vainqueur.

Les cardinaux réintègrent leur fonction en investissant le théâtre Valle⁴⁹³ pour ramener l'élu au Vatican. Leur intrusion au sein de cet établissement fait écho aux spectateurs dans *Palombella rossa* regardant la fin du *Docteur Jivago*. Moretti fait passer son spectateur d'une scène de jeu à une scène théâtrale pour *Habemus papam* ou filmique pour *Palombella rossa*.

Les deux terrains de jeu se vident pour assister à une autre représentation : celle de *La Mouette* ou celle de la fin d'un film dans l'espoir d'en modifier le cours. La réalité pénètre alors la fiction par le simple déplacement du spectateur. L'envahissement de l'espace théâtral par les cardinaux, les sœurs et les gardes suisses renvoie au monde présent et donc à la dure réalité de la vie même si le spectateur « morettien » sait qu'il s'agit d'une fiction.

Dans *Palombella rossa*, l'arrivée du public et des joueurs ne perturbe en rien le bon déroulement du film diffusé à la télévision alors que celle des membres du Vatican engendre un nouveau spectacle au sein même de la salle théâtrale qui interrompt subitement le jeu des comédiens sur scène. Le spectacle scénique s'arrête alors que dans *Docteur Jivago*, il se poursuit sans en changer le cours malgré le désir et l'intervention des spectateurs.

À travers le jeu du théâtre dans le théâtre, Moretti renvoie aussi chaque être humain face à ce qu'il est, ce qu'il doit accomplir, ce qu'il peut devenir avant de faire tomber le deuxième pan du rideau.

Entouré par les cardinaux, Melville réintègre la véritable scène tandis que Rajski est ravi d'avoir rempli sa fonction. Le nouveau pape ne peut plus échapper à son sort. La raison le rattrapant, il doit se présenter à la Loggia des Bénédictiones dont les tentures rouges rappellent les rideaux d'un théâtre.

Moretti se sert de sa caméra pour nous dévoiler l'existence d'autres alternatives nous permettant de conserver notre liberté d'être humain. Le pouvoir ne peut-il pas être un choix raisonné, dicté par notre conscience et notre désir de réaliser avant tout le bien commun, quel que soit le niveau social auquel nous appartenons ?

Le cinéaste insiste sur le fait que le pouvoir n'est pas une condamnation, mais une chance d'atteindre un bien-être commun. À l'idée de devoir assumer la fonction tant spirituelle que

⁴⁹³ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 17, p. 36.

politique, suite à son élection, Melville est empli d'effroi. Il n'a ni la force ni la carrure de l'endosser même si ses pairs ont placé toute leur confiance en lui afin surtout de s'en libérer eux-mêmes.

La fin de l'élection réjouit les cardinaux non élus tandis que Melville reste béat. Comme il n'a pas désiré le trône de Saint-Pierre, il se sent dans un premier temps dans l'obligation de respecter le choix de ses pairs et les rites de l'Église. Alors, il sourit, accepte et attend dans la pénombre avant de paraître à la Loggia des Bénédiction. La frayeur le gagne durant cette attente. Il prend conscience qu'il subit son élection comme une catastrophe parce qu'elle chamboule tout son être, ses pensées et son avenir.

La parole nécessaire à la présentation de nouveau pape au balcon reste bloquée dans sa gorge d'où ne jaillit, finalement, qu'un vulgaire cri primaire en hors champ. Le silence prend alors le dessus sur un langage réduit à sa plus simple expression. La parole qui ne peut se dire, paralyse Melville en se contenant à l'intérieur de son moi. Seule la fuite apparaît comme le signal d'autodéfense encore possible à exercer pour conserver la raison intacte. Face à cette prise de conscience, il réalise un acte courageux en s'éclipsant. Cette réaction renvoie au courage de Michele, dans *Palombella rossa*, lorsqu'il se rebellait contre le langage de la société contemporaine, la vulgarité des médias et la non-communication alors que, lui, aspirait à un langage axé sur la vérité. Melville cherche à son tour à la faire éclater, mais son humilité l'en empêche.

En fuyant la Loggia des Bénédiction, le nouveau pape devient le grain de sable enrayant la mécanique bien huilée du Vatican. Ce personnage ne souhaite aucunement prendre les responsabilités que ses pairs lui ont confiées. D'une part, il vit son élection comme un choc parce qu'il n'a pas choisi d'être l'élu, lui, qui n'était même pas sur la liste des « *Papabile* ». D'autre part, il ne veut pas que la Grâce de Dieu lui confère la possibilité de dépasser sa nature humaine. Cette peur en alimente une seconde, celle de décevoir les cardinaux qui l'ont élu et les fidèles qui attendent d'être guidés par lui.

Aux deux psychanalystes tentant de lui venir en aide, Melville avoue : « Je ne peux pas le faire⁴⁹⁴ ! » Il se présente à Madame Brezzi comme un acteur fatigué de jouer sa vie avant de lui avouer qu'il n'a pas réalisé son rêve. Il a été recalé pour des raisons qu'il ignore à une audition tandis que sa sœur a été retenue et a fait carrière. Cette confession lui permet de réaliser qu'il n'a pas pu faire ce qu'il désirait vraiment. Sa vie lui a été volée. Il prend donc conscience que jusqu'à présent, il s'est trompé de rôle. Or, l'engagement artistique est le lieu rêvé de la jouissance au milieu des frustrations et des vies évidées de sens.

⁴⁹⁴ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Habemus papam* : « Non ce la faccio ! »

Pourtant, au moment où Melville peut enfin concrétiser son rêve, il n'arrive pas par manque d'audace à se faire entendre pour remplacer au pied levé Dario, le comédien principal de *La Mouette*. Une fois de plus, il n'atteint pas son objectif.

Signalons au passage que les thèmes abordés dans la pièce de Tchekhov à savoir : le rôle, la désillusion et la résistance face aux coups du destin, font écho aux rôles tenus par les personnages « morettiens » d'où son choix par le réalisateur en toile de fond.

Moretti met un point d'honneur à révéler tout le long de son film l'être humain qu'est Melville à travers ses failles, ses fragilités, ses faiblesses et ses craintes. Il en fait un humaniste, oscillant entre sa joie au sein d'une compagnie de théâtre et son désarroi face à une charge qui ne lui correspond en rien. Ce pape désire surtout retrouver sa liberté pour être enfin lui-même et ne plus vivre dans l'illusion, en endossant un personnage qu'il ne souhaite pas être ou qui ne lui correspond pas ou plus.

La longue errance du nouveau pape s'achève lorsqu'il se fait rattraper dans le havre de paix constitué par le théâtre où se joue *La Mouette*. Loin des tourments du Vatican, il dissipe les doutes l'ayant assailli à l'annonce de son élection pour exprimer finalement ses choix en faisant tomber le second pan du rideau. Il reprend en main la situation en assumant pleinement ses responsabilités pour enfin faire ce qu'il veut, loin des diktats et des désirs imposés par les autres.

Tout comme *La messa è finita*, *Habemus papam* s'achève sur un humble discours qui sera le premier et le dernier acte du nouveau pape⁴⁹⁵. Contraint et forcé de le prononcer, Melville porte un ultime coup de théâtre accentué par le Miserere d'Arvo Pärt en crescendo, en refusant d'interpréter un rôle non convoité, imposé par les autres cardinaux. L'annonce théâtrale de sa renonciation à la charge papale laisse place à l'hystérie menant à la terreur collective. Elle renvoie également ses pairs dans les cordes les obligeant à reprendre tout le processus électoral. Ils sont à leur tour contraints de se réunir en Conclave pour élire à nouveau un des leurs.

Ce refus ramène le spectateur aux toutes premières séquences d'*Habemus papam*. La fin de ce film rejoint ainsi son début comme si nous étions entrés dans une spirale infernale ce qui nous rappelle au passage les différents niveaux infranchissables de *La Divine comédie*⁴⁹⁶ de Dante. La scène doit donc être rejouée depuis son commencement.

Soudain les premières images d'*Habemus papam* s'éclairent. L'enterrement du défunt pape fait écho au refus de Melville d'endosser la charge annonçant par là-même la mort d'une

⁴⁹⁵ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 18, p. 36.

⁴⁹⁶ *La Comédie* ou *La Divine Comédie* œuvre littéraire la plus célèbre de Dante, appartient aux chefs d'œuvre de la littérature. Elle est l'un des plus importants témoignages de la civilisation médiévale.

Église ployant sous le poids de ses règles spirituelles et institutionnelles dont les rites du Conclave ne sont qu'une illustration.

L'impact des paroles prononcées par Melville témoigne de la difficulté à accomplir une telle tâche devenue surhumaine d'autant plus qu'il est parfaitement conscient de ses propres limites. L'hystérie dans laquelle le monde est plongé, ne s'arrêtera que si un véritable guide reprend le contrôle d'une humanité à la dérive. En attendant, Melville souhaite délibérément conserver le libre arbitre que Dieu a donné à tout homme, quitte à ne pas respecter sa volonté.

Sous un jour nouveau, Moretti aborde l'institution catholique en la poussant dans ses retranchements. Il construit tout son film sur ce pape qui préfère fuir l'institution plutôt que d'énoncer son véritable désir qui, du reste, est semblable à celui des autres cardinaux. Dans son scénario, il fait en sorte qu'il ne suffit pas d'avoir nommé un pape pour en introniser un.

Quant à Melville, il ose tout de même affronter l'Église et ses rites en refusant l'ascension au plus haut grade de l'Église, estimant qu'il n'a ni la force, ni le goût, ni l'envie d'assumer ce rôle d'autant plus qu'il ne se voit pas vivre dans les palais pontificaux, lui qui préfère suivre l'enseignement de l'Évangile, en prêchant l'amour des autres, aux hommes du peuple.

Signalons au passage que le pape François agit en ce sens. Il refuse de vivre dans les palais pontificaux préférant occuper la chambre 201 à Sainte Marthe, plongeant la curie romaine dans la perplexité. Il ne monte pas non plus dans la voiture qui lui est dévolue juste après son élection, se joignant aux autres cardinaux pour prendre place dans le bus et quand il prend ses repas au Vatican, il est toujours accompagné par peur d'être empoisonné.

Le renoncement de Melville n'est pas négatif, bien au contraire. Il relève d'une prise de conscience juste sur un rôle qui ne peut pas être endossé par une personne aussi humble. Cette charge nécessite un charisme qu'il n'a pas. Le réalisateur montre un pape hésitant et non-carriériste tout comme lui, même si dans ce film, le personnage de Brezzi sûr de lui tient un peu plus de son créateur.

Le discours du nouveau pape contient un appel à une plus grande ouverture de la part de l'Église repliée sur ses rites ancestraux comme en témoignent les premières images du film. Elle a besoin de changements comme l'avoue Melville dans son unique discours, mais il n'a pas l'envergure d'accomplir une telle tâche car ce rôle serait un leurre, vis-à-vis, des attentes du Vatican, des fidèles et du monde.

Le renoncement de Melville d'assumer la charge pontificale fait écho à la décision de Célestin V. En 1294, ce pape abdique après avoir été accusé par l'Église de corruption. Poussé par son successeur, Boniface VIII qui aspirait à être pape, Célestin V renonce à sa charge après seulement cinq mois de règne pour se retirer dans un monastère. Moretti a donc pu s'inspirer de ce fait pour réaliser *Habemus papam*. D'un point de vue purement historique, nous savons

que six autres papes ont quitté leur fonction : Clément I^{er} (92 à 97 ou 99), de Ponziano (abdication en 235), De Silvère (536-537), Benoît IX (abdication en 1045), Célestin V (renonciation en 1294), Grégoire XII (1406-démission en 1415).

À travers *Habemus papam*, Moretti questionne la notion : d'engagement, de capacité, de responsabilité, de prise de pouvoir, d'accomplissement du devoir, de respect et de liberté à être soi. Il en profite pour dénoncer notre comportement narcissique de marionnette à travers son rôle de psychanalyste soumis à des rituels représentés par : les cardinaux, les gardes suisses et les journalistes.

Si Michele s'enfuyait vers une île où le vent rend fou, le nouveau pape, lui, fuit une charge qui n'est pas en adéquation avec ses compétences et ses forces. À nouveau la messe est dite. Melville qui était prisonnier de ses peurs, de ses angoisses, de son image, des autres et de son sens de l'inadéquation en lâchant prise et en refusant de jouer un rôle qui ne lui convient pas, exerce son libre arbitre en renonçant à la charge pontificale. Moretti révèle donc à travers ce personnage la possibilité d'utiliser celui-ci en lâchant prise et en refusant de jouer un rôle ne nous convenant pas. Il nous montre comment en assumant nos responsabilités, nous légitimons notre droit à conserver notre dignité humaine.

En mettant en jeu les rôles que les personnages « morettiens » sont amenés à exercer, le réalisateur a mis à jour certaines failles de la société italienne ce qui permet d'affirmer que son cinéma est visionnaire.

Chapitre 10 : Un cinéma visionnaire rattrapé par la réalité

En racontant les conséquences de la guerre, du fascisme et la situation économique du pays à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, le cinéma néoréaliste italien (1943-1952) a eu le mérite de témoigner de la situation politico-sociale à cette époque.

Moretti appartient à ces réalisateurs qui savent à travers l'objectif de leur caméra capter les moments importants de leur pays. Il renoue à sa façon avec le néoréalisme italien à travers des films comme *Palombella rossa*, *Aprile*, *Il Caimano* ou *Habemus papam* en relatant des faits de société.

Comme ce cinéaste est particulièrement attentif au fonctionnement de la société italienne, il est toujours à l'affût du moindre de ses changements dont il nourrit sa création. Il amène ainsi le spectateur à réfléchir sur les événements qu'il introduit dans son cinéma. En cela, il peut sans doute être défini comme un précurseur.

En effet, son cinéma a révélé avec le temps que dans certains cas, la fiction parvient à devenir ou à se rapprocher de la réalité. Le réalisateur a donc su annoncer quatre événements marquants qui allaient s'inscrire dans l'Histoire, à savoir : la métamorphose du parti communiste italien (PCI) dans *Palombella rossa* ; les prémices de l'effet migratoire en Italie dans *Aprile* ; la condamnation du « *Caimano* » dans *Il Caimano* et la renonciation à l'exercice de la charge papale dans *Habemus papam*.

I] La métamorphose du PCI

En réalisant *Ecce Bombo*, Moretti pensait avoir fait un film douloureux pour une minorité qu'il a défini comme l'histoire des : « [...] vitelloni, 23 ans après, désespérés et urbanisés⁴⁹⁷. »

Le cinéaste présente cette œuvre comme :

« [...] l'histoire de Michele, 24 ans, étudiant en retard sur ses examens, mélancoliquement d'extrême gauche. C'est l'histoire de ses rapports tragi-comiques avec les femmes, avec ses parents et ses amis. C'est une histoire de rêve, d'utopie, d'illusions, qui se brise en éclats au contact de la réalité. Une histoire ironique et impitoyable de jeunes sur les jeunes d'aujourd'hui⁴⁹⁸. »

⁴⁹⁷ Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 13.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

Quand le réalisateur crée ce film, il vise la petite et moyenne bourgeoisie d'extrême gauche. L'utilisation du hors champ cinématographique met en évidence la fin du hors champ social par saturation et implosion.

Comme les jeunes s'y sont reconnus, *Ecce Bombo* a rencontré un énorme succès. Ce long-métrage nous invite au *mea culpa* et dans l'absence d'alternative, nous entrevoyons la possibilité en tant que spectateur d'insérer la nôtre. C'est sans doute de là que découle son succès.

Dans *Palombella rossa*, Moretti transcrit une réalité du monde politique dans une fiction à travers l'amnésie de Michele. Il se sert de cette métaphore pour évoquer le mal envahissant la gauche italienne à cette période d'où les fameux : « Tu te souviens⁴⁹⁹ » utilisés par nombre de protagonistes du film.

Ce personnage renaît progressivement à la vie. Il se retrouve seul face au problème de la reconstruction de sa mémoire tout en devant poursuivre son existence dont il ne connaît plus rien. À travers le rêve et la nage dans la piscine, métaphore du liquide amniotique, il rassemble, petit à petit, des lambeaux de sa vie.

Les personnes qui gravitent autour de lui et qui l'interpellent en venant à sa rencontre, l'identifient à travers un geste effectué lors d'une tribune politique télévisée dont il n'a pas le moindre souvenir jusqu'au penalty à la fin du match de water-polo. L'après amnésie se décline donc en une reconstitution de l'identité de Michele à travers laquelle Moretti restitue la réalité du PCI à cette période.

A] La reconstitution de l'identité de Michele à travers le jeu

La perte du contrôle de son véhicule par Michele suite à un concours de grimaces provoque une réaction en chaîne. Le prologue en forme de clin d'œil burlesque de ce film, plonge d'emblée le personnage principal dans les méandres de l'amnésie.

Dès cet instant, l'identité de ce héros se divise en deux Michele celui d'avant l'amnésie que le spectateur « morettien » découvre, à travers la remontée en surface de ses souvenirs éparés et de ses rêves et celui d'après l'amnésie, qui se cherche en s'interrogeant sur le monde actuel.

Du fait de son amnésie, ce personnage perd le contrôle d'une part, de sa propre vie et d'autre part, de son parti à cause du geste qu'il a fait durant une tribune politique télévisée. *Palombella rossa* est donc un film à circuit fermé qui va du passé au présent, de la mémoire à la conscience avec comme pivot Michele tentant de se reconstruire.

⁴⁹⁹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « Ti ricordi ? »

Moretti prend plaisir à déconnecter son personnage de la réalité et du langage afin de recréer sa mémoire. Il peut ainsi construire un film d'une façon non linéaire où tout peut s'imbriquer comme si les situations sortaient de la tête de Michele. De plus, le match, la piscine, son pourtour, ses abords, les tribunes, les gradins, les vestiaires, la buvette serviront de cadre à la double remémoration de ce personnage.

Le cinéaste introduit le water-polo dans son long-métrage pour trois raisons : la première parce qu'il a joué en 1970 dans la nationale jeune en série A dans le Latium ; la seconde parce qu'il pensait depuis longtemps à insérer ce sport dans l'un de ses films ; la troisième parce que ce sport est un jeu nerveux, rapide et statique qui se voit sans se voir puisqu'une partie des corps est immergée pendant l'action. Ce sport pouvait donc à loisir devenir la métaphore d'une situation confuse et conflictuelle autour du PCI.

En déroulant l'intrigue de *Palombella rossa* autour d'une piscine, le cinéaste conjugue le jeu sportif au jeu politique. Cette piscine se métamorphose en véritable scène-sociale, voire nationale et politique car tout tourne dans ou autour d'elle. Elle contient une eau trouble qui, peu à peu, se transforme en liquide amniotique où se joue un match de water-polo décisif et où les pensées comme les idées deviennent plus claires, plus limpides.

Ce subtil décor fait éclore une incontestable prise de conscience parce que l'enjeu du réalisateur consiste à obliger son spectateur à rester sur son bord, durant toute la durée de son film. Il réussit à tenir ce pari jusqu'au tir du penalty par Michele. À la fin du match, il immerge tous les protagonistes de *Palombella rossa* dans l'eau chlorée y compris le public venu y assister. Tout le monde en ressort trempé, secoué et fébrile face à une société à la dérive, en pleine déconfiture, prisonnière de médias distribuant de fausses espérances.

Par son appartenance, à l'équipe de water-polo, le Monteverde et, à un groupe politique, Michele navigue constamment entre ces deux groupes. À travers l'identification à l'un d'eux, il fait front à ses adversaires afin de tenter de faire triompher ses idées.

Si son équipe doit gagner le match, son parti doit, lui, remporter les prochaines élections. En jouant sur ces deux notions de jeu, le cinéaste entraîne son spectateur au sein de chacune des parties dans le but d'arriver à une victoire. Pour y parvenir, il passe du concours de grimaces, au match de water-polo contenu entre les deux accidents de véhicule, pour terminer sur l'enjeu politique figuré par le soleil en carton.

Tout ce film est teinté par la souffrance qu'éprouve Michele à se remémorer, à côtoyer certaines personnes, à participer au match. Cette souffrance physique et morale qu'il éprouve, se situe à l'intérieur de l'espace-temps réel.

En conséquence, ce personnage se retrouve parfois coupé en deux entre ces deux mémoires : sportive et politique. Tantôt, il se donne entièrement au match en cours, en

impliquant tout son corps, tantôt il est entièrement dévoué à la politique de son parti, en s'impliquant, cette fois, à travers sa parole. Parfois, la parole politique entrave le jeu sportif ou le rejoint ou encore elle fusionne avec lui.

Parallèlement, Michele reste aux bords ou dans la piscine parce que son amnésie et sa difficulté à se remémorer l'empêchent d'entrer réellement dans l'arène sportive ou politique, pas plus qu'il n'arrive à s'inclure au sein de sa propre équipe. Seul, Mario, en professionnel, lui accorde une confiance aveugle.

Au cours du match, Michele qui s'interroge sur les méandres de sa mémoire, croise au bord de la piscine une succession de personnages tous plus étranges les uns que les autres qu'il ne reconnaît pas à cause de son amnésie.

B] La reconstitution de Michele à travers les rencontres

Moretti se complaît à redonner la mémoire de son statut à Michele à travers la rencontre de personnes venus s'expliquer avec lui. En effet, en dépassant la ligne politique de son propre camp lors d'une émission télévisée s'étant tenue avant le match, le politicien les a involontairement invités au match de water-polo.

Parmi ces personnages, certains lui sont totalement inconnus comme : les deux dissidents, le syndicaliste, le catholique, la journaliste, le barman et les mentors. D'autres appartiennent à son entourage directe ou indirecte comme : sa fille, un ami de lycée, les joueurs ou les entraîneurs, l'arbitre et les journalistes. Toutes ces personnes si distinctes soient telles, sont toutes soit des professionnels, soit des maîtres à penser, excepté sa fille, Valentina qui représente au même titre que Lara, l'avenir et donc l'espoir.

Tous les êtres gravitant autour de cette piscine seront « éclaboussés » au même titre que le spectateur « morettien ». Tous les intrigants déambulant auprès de Michele pour exprimer leurs attentes du PCI, se sont repoussés dans leur retranchement parce qu'ils ne veulent pas oublier le passé pour aller de l'avant. Toutes les figures de l'identité italienne défilant dans cette indéniable scène-théâtrale, sont donc passées au crible d'un regard moral, allant du comique au cynisme, de la souffrance à la révolte, tout en évoquant les innombrables facettes des abus du langage.

Les protagonistes du film vont donc se plonger pleinement dans le liquide aquatique de cette piscine. S'immerger dans les eaux pour en ressortir, c'est retourner aux sources afin d'y puiser une force nouvelle.

De son côté, Michele tente de retrouver son équilibre à travers les propos tenus par les différentes personnes qui l'abordent. Cependant, il se rend compte qu'à leur contact, la langue

s'use, devient source de conflits ou de disputes parce que selon lui « Qui parle mal, pense mal et vit mal. Il faut trouver les bons mots. Les mots sont importants⁵⁰⁰. » Il confie d'ailleurs à Budavari la nécessité de rechercher un nouveau langage.

En tant qu'outil du politique, le langage sert de passerelle entre les désirs des politiciens et ceux de l'électorat d'où la nécessité de trouver un langage commun qui unirait la collectivité. C'est ce que fera Berlusconi en utilisant les médias et ses chaînes de télévision pour diffuser son image de la réussite sociale.

Michele découvre un monde qui lui échappe. Il entre en contact avec des gens ayant forgé leur propre univers avec leur propre langage, leur propre confusion, leur professionnalisme, ... En revendiquant leur idéologie comme l'unique vérité à transmettre et à faire vivre, ces personnes deviennent les victimes de leur entêtement face à la conduite de leur parti. Elles ont perdu leur libre arbitre en se frottant à cette prison qu'elles se sont bâties pour s'épargner la peur du changement, revendiqué par Michele lors de l'émission télévisée.

Dans son frêle corps de nageur, Moretti-acteur reste en surface tandis que les autres protagonistes se noient dans l'illusion du monde clos qu'ils se sont forgés avec les années. Aussi, tous essayent de le ramener à la raison en se l'accaparant.

Alors, Moretti dirige sa caméra sur l'appartenance au monde collectif à travers le sport, la politique, le water-polo et le communisme. Il interroge sur la nécessité du vivre ensemble et comment y parvenir pour garder son humanité et atteindre le bonheur. Il rejoint par-là le Michele de *Bianca*.

Pour y parvenir, le cinéaste plonge l'humanité dans une piscine aux eaux troublées par la confusion tournant autour du PCI et où Michele amnésique tente de faire une pêche miraculeuse tout comme Simon dans *l'Evangile* de Luc.

Simone⁵⁰¹ qui représente la démocratie chrétienne, est ravi de l'offre faite par Michele lors de l'émission télévisée. Il estime qu'ils sont semblables. Certes le marxisme et le catholicisme ont en commun la notion de partage des biens, mais pas de la même manière, dans sa finalité. Ces deux théories ont pour quête d'améliorer la vie de chaque être pour le bien commun. Elles requièrent donc le sens du sacrifice afin d'atteindre les objectifs fixés ce que les extraits du film du *Docteur Jivago* viennent renforcer.

⁵⁰⁰ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « Chi parla male, pensa male e vive male. Bisogna trovare le parole giuste. Le parole sono importante. »

⁵⁰¹ À Simone (Simon), le pêcheur devenu Apôtre, fait face Michele [Michel] figure de Saint-Michel Archange, le Sauveur, celui qui tue les dragons. L'unification de la vie d'un dirigeant passe par la manière de vivre la notion de responsabilité et de pouvoir. Il faut prendre en compte les préoccupations immédiates afin d'avancer dans l'engagement par le débat afin de convertir les hommes. La reconnaissance de l'échec et du savoir-faire permet de s'orienter vers un renouveau. Michele tout comme Simone cherchent à convertir les hommes à de nouveaux idéaux.

Mais, le miracle attendu ne s'accomplit ni dans la vie, ni dans la réalité. C'est sans doute la raison pour laquelle Budavari trouve Michele trop sensible, au même titre que Jivago qui finit par être détruit par les épreuves envoyées par la vie.

Alors, Michele se défend en se définissant comme une personne « Athée et matérialiste⁵⁰². » L'enjeu est ouvert et tous les coups sont dorénavant permis tant physiques que verbaux au sein de l'arène politique descendue dans la piscine.

En reconstruisant sa mémoire effacée à travers sa remémoration et à partir de ce qu'il entend sur lui et sur son parti, Michele dresse un bilan de ses années d'engagement.

C] Le bilan des années d'engagement par Michele

Au contact de l'eau de la piscine, Michele commence à renouer avec son passé en remontant le cours du temps. Moretti dresse alors à travers son personnage le bilan des engagements du passé.

En faisant de son personnage un député communiste, le réalisateur souligne le fait que chez les communistes du PCI, à ce moment précis de leur histoire, il existe un problème de mémoire, de passé et d'omission. Ainsi, l'amnésie personnelle de Michele vient se confronter à celle de son parti.

À travers un article dont il est l'auteur, Michele prend connaissance de son propre discours sur un camarade mort. Il en déduit qu'il est communiste. En s'interrogeant sur sa propre identité, il soulève également la question de l'identité communiste. Se pose alors toute la problématique du film : « Que signifie être communistes aujourd'hui⁵⁰³ ? »

Aussitôt, Michele tente de retrouver la stratégie du parti qui consiste à se maintenir dans la lutte pour changer la société. Mais, la suite n'émerge plus de sa mémoire après cette première identification.

D'emblée, nous pouvons penser que le discours de ce personnage est en corrélation avec la mort d'Enrico Berlinguer survenue le 11 juin 1984. En novembre 1989, Moretti déclare à ce sujet à Serge Toubiana :

« La mort de Berlinguer a touché beaucoup de gens parce qu'on avait l'impression, juste ou pas, qu'une autre période allait commencer. La sensation peut être erronée, que le PCI allait se rapprocher davantage des autres partis, un peu à la manière du système politique américain. Comme un processus d'homogénéisation. Cela ne voulait pas dire que Berlinguer incarnait

⁵⁰² Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « Ateo e materialista. »

⁵⁰³ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « Che cosa significa oggi essere comunisti ? »

une ligne politique juste, et qu'après lui, il y aurait un changement. Il incarnait une époque en train de disparaître⁵⁰⁴. »

Michele se revoit jeune militant expliquant à un ami qu'il est devenu communiste pour partager le même point de vue avec d'autres jeunes dans le but de transformer la réalité. En s'associant à un groupe, il y trouve sa place. Le cinéaste utilise alors la bande super-8 pour faire entrer le spectateur dans le processus obsessionnel qui l'agite. Avoir un objectif commun ou partager du temps avec les autres permet à Moretti-acteur-réalisateur de donner du sens à l'action politique et sportive.

Moretti se délecte à utiliser à plusieurs reprises comme métaphore l'image du joueur de l'Acireale, Budavari⁵⁰⁵. Celle-ci renvoie au reflet du communisme tel qu'il est appliqué par le régime soviétique. Ce modèle est déjà contesté dans le *Docteur Jivago* du fait que Jivago et à travers lui, Pasternak, vivent et subissent les actions des révolutionnaires communistes au pouvoir.

La figure de Budavari dévoile également la peur d'une part, du PCI face aux directives de l'URSS et d'autre part, des autres individus face au communisme à travers la fragilité des joueurs.

La première action de ce joueur sera de marquer le premier but du match dès le début de la partie. Son tir est si puissant qu'il fracassera lors de la compétition la cage des buts. Cette cage fracassée symbolise la rupture en train de se produire au sein des satellites de l'URSS et au sein du PCI par ricochet.

À cette séquence, succède un flash-back montrant Michele plongé dans son passé de militant. Il se revoit les idées confuses tandis que son ami invoque la trahison des bureaucrates syndicalistes, face à la colère des ouvriers et des problèmes qui ne pourront être résolus que par la création d'un parti révolutionnaire. Ainsi est évoquée la séparation des idées de gauche avec ceux qui entrent dans l'abandon de la lutte et ceux qui la revendiquent en passant à l'acte. C'est l'évocation du début du terrorisme et des années de plomb qui s'en suivront. Comme les idéaux ont été malmenés, comme les syndicalistes et les dirigeants du PCI ont trahi la cause ouvrière, il ne reste plus qu'une alternative : la lutte armée.

⁵⁰⁴ Serge TOUBIANA, *Entretien avec Nanni Moretti*, Les Cahiers du Cinéma, n°425, novembre 1989, p. 24.

⁵⁰⁵ Imre Nagy (1896-1958) a été nommé dans le cadre de la déstalinisation, premier ministre de la Hongrie le 13 juin 1953 par le Kremlin. Il fut un précurseur du « socialisme à visage humain » comme le souligne Moretti dans le livre de Carlo CHATRIAN, Eugenio RENZI, *Nanni Moretti, Entretiens*, Paris, Locarno, Les Cahiers du Cinéma, Festival International du Film de Locarno, 2008, p. 106.

En effet, l'action du PCI stagne comme l'illustre la séquence où Michele tente de vendre son journal. Son titre « *Relançons la lutte contre l'impérialisme*⁵⁰⁶ » témoigne d'un manque d'adhésion de la part de la masse et pour cause : il est impossible de vendre ces journaux puisque les ouvriers travaillent. Leurs enfants restent donc seuls à la maison. Autrement dit, le marxisme en tant que théorie reste inapplicable d'un point de vue pratique. Son objectif étant la révolution permanente de l'ordre établi, il devient impossible de créer quelque chose de durable d'où, sans nul doute, l'échec et la désintégration du monde communiste.

Moretti mêle ainsi quelques éléments de son autobiographie à sa fiction. D'ailleurs, il a reconnu n'être qu'un militant de gauche démotivé, désarçonné tout comme Michele. Il parle en connaissance de cause, puisqu'il a fait de la politique dans un groupe gauchiste assez modéré dans les années 1970⁵⁰⁷ qui publiait la revue *Soviet* dirigée par Paolo Flores d'Arcais. Déjà en 1977, il avait cessé le militantisme politique depuis longtemps. Il choisit de se consacrer au water-polo en série A en 1969 et il participe au championnat de série A dès 1970⁵⁰⁸. Sous les traits de Michele, il réalise les deux entreprises.

Ce personnage s'évertue à dire que finalement il se souvient. Il a retrouvé sa mémoire et celle du parti. En contrechamp, ses équipiers sur le banc de touche et Mario tentent de le faire réagir, en lui disant d'aller dans l'angle tandis que le public lui crie : « Michele, c'est fini, tu as perdu le match⁵⁰⁹ ! » Cette phrase scandée par le public fait écho aux slogans des manifestations politiques. Michele a sans doute perdu le match, mais il a récupéré sa mémoire. Comme il ne désire pas quitter cette piscine qui régénère ses souvenirs, il continue de dire qu'il se souvient et en particulier du débat politique à la télévision. À travers son geste, il invite les opposants de tout bord à réfléchir et à être audacieux parce qu'il entrevoit déjà l'impasse dans laquelle le parti se dirige. Il faut avoir le désir de changer de cap et peut-être faire appel à une dose de folie pour y croire.

Après un temps d'immersion des idées, l'émergence d'une nouvelle ligne de conduite à tenir vis-à-vis du parti émerge. Michele fait donc table rase des doutes, des angoisses, de tout ce qui empêche le parti d'évoluer. Il attend que celui-ci se renove de l'intérieur d'où sa proposition et son geste lors de l'émission télévisée de s'orienter vers le centre. À l'époque, le PCI ne prend aucun risque alors que selon ce personnage, pour progresser il faut savoir mécontenter une partie du public et donc une partie des électeurs. À toutes les questions portant sur le communisme, la réponse qui émerge, est la difficulté à réaliser ce que nous avons à faire

⁵⁰⁶ Traduction proposée du titre du journal distribué par Michele dans le film *Palombella rossa* : « *Rilanciamo la lotta contro l'imperialismo.* »

⁵⁰⁷ Jean A. GILI, *L'autobiographie dilatée - Entretiens avec Nanni Moretti*, op. cit., p. 50.

⁵⁰⁸ Carlo CHATRIAN, Eugenio RENZI, op. cit., p. 20.

⁵⁰⁹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « Michele è finito, hai perso la partita ! »

au sein de ce parti. Pour y parvenir, il faut se jeter à l'eau et jouer car l'Italie est gouvernée par deux passions, depuis la Rome impériale, la politique et les jeux. Finalement, Michele comprend que si le salut de son pays passe par le parti, celui-ci doit forcément évoluer.

Moretti, à travers son personnage, nous interroge finalement sur une mémoire dont l'oubli nous éloigne peu à peu des valeurs et du rôle de l'opposition face au monde capitaliste. À travers son personnage, il revendique ses erreurs du passé, ses mauvais choix, mais aussi la dérive de notre société où les mots prennent une autre signification. En reprenant sa vie en main, Michele constate qu'il faut laisser tomber les vieux schémas pour sortir de l'ornière et regarder le monde autrement.

Cette vision nous renvoie subitement à l'image du ballet des pancartes publicitaires flottant au-dessus de la piscine. Elle nous dévoile à travers les mérites du consumérisme comment le capitalisme se maintient à la surface de l'eau tandis que le communisme est en train de sombrer emportant avec lui les oripeaux de 68.

Palombella rossa se clôt sur Michele constatant que : « les gens ne sont pas heureux⁵¹⁰ » parce qu'ils attendent quelque chose du parti et de la politique en général. Il appartient donc aux dirigeants des forces politiques de rassurer et de veiller au bien-être de la population.

Certes, le PCI s'essouffle, mais il est semblable aux autres partis en perte de vitesse. Tout comme les joueurs du Monteverde face à Imre Budavari, les gens ont peur non seulement du communisme ou de la gauche en général, mais aussi de son opposant, le capitalisme. Ils pressentent déjà comment le monde capitaliste finira par les détruire. Moretti en révélera toute l'ampleur dans *Il Caimano*.

En dénonçant la solitude des êtres et la marchandisation, le réalisateur pointe surtout la fin du contre-pouvoir exercé par le PCI sur la droite italienne. Alors, il s'attaque à cette institution à travers son unique film politique, *Palombella rossa*.

Contrairement à ce qu'affirmaient les personnages évoluant autour de la piscine dans *Palombella rossa*, le communisme n'est pas sur le déclin. Au contraire, il est en pleine phase de mutation. Arrivé à maturité, il entame progressivement sa métamorphose.

D] La réalité du PCI

Si d'une façon étrangement prophétique, dans *Palombella rossa*, Moretti met en scène les interrogations d'un dirigeant communiste amnésique, dans la réalité, le PCI est sans doute le parti qui s'est le plus interrogé sur son avenir.

⁵¹⁰ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Palombella rossa* : « la gente è infelice. »

Pour comprendre la position de Michele face à son parti, il nous faut revenir un instant sur l'historique du Parti Communiste Italien créé le 21 janvier 1921, à Livourne. Ce parti trouve sa légitimité en se positionnant comme le défenseur de la démocratie avant de se transformer sous la direction d'Occhetto.

1°) Le PCI, un modèle de défense de la démocratie

À la cessation des hostilités de la Seconde Guerre mondiale, le PCI continue à se présenter comme le modèle de l'unité et de l'indépendance nationale. Selon lui, la République exprime et impose sa propre conception de l'antifascisme. Elle représente la volonté de la résistance unanime du peuple italien. Elle pérennise la refondation de la nation italienne autour des principes démocratiques. Ce parti est donc considéré comme le fondateur de l'État suite à sa forte implication au sein de la Résistance et à sa participation à la constitution de la Première République italienne.

Mais, l'histoire du PCI est emplies de crises correspondant aux luttes qu'il a menées pour défendre la démocratie. Cette position sera le fondement même du Parti Nouveau (Partito Nuovo) de Palmiro Togliatti. Ce parti national et démocratique veut que les travailleurs conquièrent progressivement le pouvoir. Entre 1945 et 1947, le choix politique se concrétise à travers l'unité de la gauche afin d'emporter un nombre croissant de succès électoraux en vue de permettre une collaboration avec la Démocratie Chrétienne (DC).

Cependant, sous la pression de l'Église et des États-Unis, l'ancienne alliance se déchire. L'unité antifasciste gouvernementale éclate parce qu'il est impossible de réformer la Constitution et les institutions, sans remettre en question l'identité commune issue de la Résistance devenu le fondement même de la République italienne.

Les autres partis considèrent le PCI comme un ennemi à cause de son appartenance au communisme le liant au pouvoir et au soutien financier de l'U.R.S.S. En conséquence, dès 1947, il est écarté du pouvoir tout comme le Mouvement Social Italien⁵¹¹ (MSI). Ces deux partis se voient refuser leur entrée dans les gouvernements successifs de la DC. Ce dernier domine, pendant près de cinquante ans, la vie politique italienne tandis que le Parti Socialiste Italien⁵¹² (PSI) devient le second parti du gouvernement.

⁵¹¹ Movimento Sociale italiano (MSI), parti néo-fasciste de l'Italie d'après-guerre.

⁵¹² Partito Socialista italiano (PSI) créé le 14 août 1892 par Filippo Turati, Guido Albertelli et Giuseppe Canepa, reconstitué clandestinement en 1943, allié du PCI jusqu'au milieu des années 1950, avant de participer aux gouvernements démocrates chrétiens. Il a été dissous le 12 novembre 1994 suite au scandale des *Tangentopoli*.

En réaction, le PCI décide de se renforcer pour mieux affronter la Démocratie Chrétienne. Exclu du gouvernement, il conserve de nombreux militants sans jamais s'imposer comme une véritable alternative gouvernementale même s'il remporte localement de réels succès en obtenant de nombreuses mairies. Il devient ainsi le deuxième parti politique italien, mais le premier parti communiste en Europe de l'Ouest. Parallèlement, il n'hésite pas à prendre des positions avant-gardistes en servant, par exemple, de rempart au progrès civil et à la démocratie. Palmiro Togliatti fait de son parti une structure de masse prête à dialoguer avec toutes les classes sociales et avec toutes les forces politiques, y compris la DC.

Dans toutes les sections communistes, les militants ont accès aux livres, certes d'obédience gauchiste. Le parti permet l'apprentissage des valeurs, à travers l'éducation de la masse populaire. Ainsi, les fondements du communisme montrent la voie vers l'égalité entre les hommes.

Mais, le parti est menacé d'une part, par un attentat visant Palmiro Togliatti, le 14 juillet 1948 et d'autre part, par l'adoption d'un décret d'excommunication à l'encontre des communistes pris par le Vatican, le 15 juillet 1949. Chaque camp surveille l'autre et s'affronte, sans pour autant, reprendre les armes pour éradiquer définitivement son ennemi. Les aventures survenant entre Don Camillo et Peppone dans les films de Julien Duvivier, s'inscrivent comme le reflet des luttes intestines, entre catholiques et communistes d'autant plus que le PCI reçoit un soutien financier de la part de l'U.R.S.S. Néanmoins, la rivalité entre DC et PCI permet à la République de trouver un fragile point d'ancrage qui, finalement, donnera un sens à sa légitimité.

En 1956, le PCI cultive l'image de « parti de la Résistance ». Il compte 2 millions d'inscrits. Cependant, ses dirigeants réprouvent le soulèvement de la population, en Hongrie, contre lequel l'armée rouge est intervenue. Pour les communistes italiens, il s'agit d'un complot des Américains à l'encontre de l'U.R.S.S. En conséquence, Palmiro Togliatti estime que la répression était l'unique alternative possible.

Depuis la Seconde Guerre mondiale, le PCI est influencé par les directives imposées par l'URSS notamment au niveau de sa politique intérieure. Sa direction est restée attachée aux décisions du Kremlin, surtout lors des soulèvements populaires en Europe de l'Est. Toutefois, cette révolte remet en question l'influence d'une part, de l'URSS sur l'Europe et d'autre part, des leaders du PCI sur leurs membres. La ligne de conduite du Parti reste fidèle aux directives des dirigeants. Même si Togliatti reconnaît certaines dérives du stalinisme, il ne remet pas en cause le système.

Les années soixante ont été marquées par le « miracle économique » italien et la longue marche vers l'ouverture d'un centre politique à gauche. Après les élections de 1963, les

socialistes acceptent de rentrer dans un gouvernement présidé par Aldo Moro et dans lequel Pietro Nenni occupe la place de vice-président du Conseil.

De 1962 à 1968, les gouvernements de centre gauche échouent dans leurs réponses aux nombreuses exigences d'une Italie en pleine mutation. C'est alors que le mouvement étudiant bouleverse la vie politique italienne de 1967 à 1968. Surviennent les années de plomb et l'idée d'un compromis historique mené par Enrico Berlinguer pour une alliance avec la Démocratie Chrétienne.

Le PCI entame à partir de la fin des années 70 une phase descendante. Durant cette période, il cherche une solution politique face aux grèves incessantes, aux puissants mouvements sociaux et aux actes terroristes menés par l'extrême gauche et l'extrême droite. À la fin des années 70, il développe la thèse de l'eurocommunisme et plus précisément d'une voie européenne vers le socialisme qui se détacherait du modèle soviétique. Cette idée provoque des réactions aux États-Unis car les Américains s'inquiètent de l'émergence d'un gouvernement socialo-communiste, en Italie.

Or, Enrico Berlinguer, élu secrétaire du PCI en mars 1972, décide d'en finir avec l'immobilisme de son parti sur la scène nationale. Suite à une série d'articles publiés en 1973, il lance l'idée du compromis historique, le 12 octobre 1973.

Après l'analyse qu'il a faite des événements du Chili, où le gouvernement du socialiste Salvador Allende a été renversé par un coup d'Etat, en septembre 1973, il constate qu'après l'élection de celui-ci, la gauche et les catholiques s'étaient séparés. Il en conclut qu'aucune politique de réforme ne peut être conduite sans une large majorité fondée sur les deux courants principaux, catholiques et communistes. En conséquence, Berlinguer propose au leader de la DC, Aldo Moro, un compromis historique, c'est-à-dire, un rapprochement politique entre les deux principaux partis pour réaliser une série de grandes réformes économiques et sociales.

Comme le secrétaire du PCI sait qu'il ne peut pas écarter la DC du pouvoir, il décide de soutenir le gouvernement à travers l'idée du compromis historique. Il s'agit alors pour lui de conduire une politique de type socialiste proposant une troisième voie, à mi-chemin entre le communisme soviétique trop rigide et le capitalisme sans règles, qui trouve sa logique dans l'individualisme effréné et la consommation la plus insensée.

Berlinguer reste convaincu du bien-fondé du compromis avec la Démocratie Chrétienne même si de nombreux communistes et hommes de gauche y sont opposés, persuadés que le pays a surtout besoin de réformes et de changement.

Néanmoins : « les deux gouvernements d'Andreotti d'août 1976 à janvier 1979, reçurent le nom de « gouvernements de solidarité nationale ». La Démocratie Chrétienne, sous la houlette d'Andreotti et d'Aldo Moro, espérait réussir dans ce nouveau contexte ce qui avait été

réalisé avec le PSI dans les années 60 : l'amener sans violence et sans trouble à participer au gouvernement, après l'avoir passablement « anesthésié⁵¹³ ».

L'une des conséquences du « compromis historique » a été la rupture entre le PCI et le milieu étudiant qui se sentait trahi par un parti défendant la « démocratie bourgeoise » tandis que les mouvements d'extrême droite pensaient que ce rapprochement n'était que l'antichambre de l'arrivée au pouvoir des communistes. Une autre conséquence a été la montée de la violence, la politique communiste créant finalement un terrain plus fertile au terrorisme. La principale réforme voulue et obtenue par le PCI a été, en juillet 1975, celle des régions qui obtinrent enfin les pouvoirs, l'autonomie financière et la responsabilité dans des domaines essentiels comme la santé ou l'aménagement du territoire. Malheureusement, la disparition tragique d'Aldo Moro, le 9 mai 1978, signifia du même coup la mort du « compromis historique ».

Lorsque le 31 janvier 1979, Andreotti démissionne du gouvernement, les communistes ayant tiré les leçons de leur participation aux « gouvernements de solidarité nationale », annoncent qu'ils retournent dans l'opposition. En novembre de la même année, Berlinguer édicte la nouvelle ligne du parti : l'alliance avec le PSI afin de sauvegarder l'alternative démocratique. Cette politique de compromis historique et d'indépendance vis-à-vis de Moscou a fait du PCI l'un des artisans de l'eurocommunisme.

Toutefois, après la mort d'Enrico Berlinguer en 1984, le PCI perd de son importance. Il traverse une mauvaise passe avec Alessandro Natta qui reste au parti jusqu'en 1989. La chute des régimes socialistes accélère cette évolution. Par ailleurs, la situation du PCI engage aussi le PSI dans un processus de remise en question des fondements de la vieille notion de République antifasciste. Depuis que Bettino Craxi⁵¹⁴ a fait son entrée au Palais Chigi en 1983, il ne se préoccupe plus que de son propre pouvoir et de celui du parti.

La chute du mur de Berlin⁵¹⁵ aboutit à l'éclatement des pays de l'Est et à la remise en cause de l'équilibre des forces internationales. La conséquence la plus importante est sa répercussion sur le devenir du PCI, tout en donnant raison aux détracteurs du socialisme modéré. Cet effondrement est vécu comme la perte des idéaux communistes. Une grande désillusion et un désappointement s'empare des militants. Tout leur rêve de modifier l'avenir

⁵¹³ Catherine BRICE, *Histoire de l'Italie*, Turin, Hatier, 1992, p. 459.

⁵¹⁴ Bettino Craxi : est né à Milan le 24 février 1934. Il a dirigé le Parti Socialiste Italien (PSI) de 1980 à 1992 auquel il a cherché à donner une identité en écartant toute idée d'alliance avec le PCI. Il en fait un véritable parti de gouvernement en accord avec la Démocratie Chrétienne. Il sera président du Conseil de 1983 à 1987 assurant ainsi la plus longue période de stabilité gouvernementale de l'histoire de la République. Mais, c'est aussi le moment où les dérives du système politique s'accroissent. En 1995, Craxi est condamné à treize ans de prison pour corruption, détournement de fonds... Pour y échapper, il s'enfuit à Hammamet en Tunisie dans sa résidence où il meurt le 19 janvier 2000.

⁵¹⁵ Au matin du 13 août 1961, un mur sépare Berlin, les Allemands et l'Europe en deux. Cette séparation dure un peu plus de vingt-huit ans. 254 personnes seront tuées sur les 957 qui franchirent ce mur qui fut détruit le 9 novembre 1989, lors de la réunification de l'Allemagne.

des hommes tombent à l'eau, en laissant toute la place, dorénavant, au modèle capitaliste. La lutte semble définitivement terminée.

Contrairement à ce que pensent les gens à l'époque, le communisme ne meurt pas avec l'effondrement du mur. Une remise en question du PCI devient nécessaire. Des centaines de milliers de personnes discutent alors, de l'abandon de la référence communiste, au sein du parti, l'objectif étant de construire une « Chose » plus grande et plus belle.

À l'époque, personne ne s'attend à la revitalisation ou à la reprise d'un consensus électoral d'obédience communiste. Une grande majorité des partis de gauche est prête à parier d'une part, sur la fin de toute perspective de type communiste, après les événements survenus à l'Est et d'autre part, sur l'apparente victoire du système capitaliste au sein de la communauté internationale.

Or, la plupart des partis communistes européens se montrent capables d'approfondir la critique des expériences de construction du socialisme. Ils changent l'orientation du parti en mettant fin à l'incohérence du sentiment communiste, face à l'effondrement des pays de l'Est. En se renouvelant de l'intérieur, ils repartent sur de nouvelles bases comme l'envisageait Michele et comme le fera Occhetto.

2°) La transformation du PCI sous la direction d'Occhetto

De 1989 à 1994, Achille Occhetto⁵¹⁶ assume, après Alessandro Natta, la charge de secrétaire général du PCI. Il hérite d'un parti empli de vieux défauts, démoralisé par ses résultats sur le plan électoral et toujours satellite de l'URSS.

Dès sa nomination, Occhetto entrevoit la nécessité d'apporter de profondes innovations dans la culture du parti. Après une analyse critique du PCI, il lui fait prendre un tournant audacieux, en mars 1990, lors du Congrès de Bologne, en décidant de le transformer en modifiant son nom et ses symboles pour en faire un parti favorable à l'économie de marché. Il y déclare :

« Nous assistons aujourd'hui à un processus grandiose et irrépressible de désagrégation, dans lequel il est presque impossible de prévoir dans quelle direction le monde bougera. Nous nous trouvons face à l'une de ces nouveautés qui nous font réfléchir sur nos projets pour le futur. [...] Nous devons nous efforcer à voir les choses en grand, écouter la grande force démocratique répondant aux exigences de la nation. [...] Nous nous proposons enfin de donner

⁵¹⁶ Achille Occhetto est né à Turin en 1936. Il est parlementaire et dirigeant du PCI en 1976. De 1989 à 1994, il est secrétaire général du PCI dont il guide la transformation en Partito Democratico della Sinistra ou en français, Parti démocrate de la gauche (PDS). Le PDS sera actif de 1991 à 1998.

vie à une nouvelle formation politique, de rassembler et d'exprimer les grandes potentialités de la gauche⁵¹⁷. »

Avec le recul, Occhetto dira de cette situation, le 8 octobre 1997 :

« Elle a le mérite, sans doute plus que tout autre discours, de rendre compte du niveau, de la profondeur et de la gravité du « tournant » pris par l'histoire de la gauche et de la politique italienne. [...] ce courage du changement ne serait pas ce qu'il est si l'intuition de la nécessité du changement n'avait pas constitué le déblocage, la conclusion et la synthèse d'une réflexion attentive sur l'histoire de l'après-guerre de l'Italie et de l'Europe, la compréhension des processus existants, et donc le propos véritable d'une stratégie politique⁵¹⁸. »

Certes, le parti a connu des mutations, des scissions, des bouleversements, mais son essoufflement l'oblige à se rénover. Pour le métamorphoser, il faut éliminer ses vieux défauts auxquels reste attachée la classe dirigeante d'Enrico Berlinguer, tout en gardant les aspects positifs du patrimoine communiste.

De nombreuses questions sont soudain soulevées. Faut-il renier les idéaux bafoués ? Contester Achille Occhetto, le leader communiste ? Changer la ligne du parti ou son nom ou les deux ? Ces interrogations font écho à celles de Michele dans *Palombella rossa*.

Force est de constater que les camarades, avec leur imaginaire, s'abritent à l'époque derrière le parti, créant ainsi autant de versions du communisme qu'il existe de militants ou de cellules du parti sur le territoire dont témoigne Moretti dans son documentaire, *La cosa* (1990). Le cinéaste y dévoile l'accouchement difficile du nouveau parti suite aux réactions à chaud des militants. Ce documentaire est devenu un poignant hommage à l'histoire politique italienne et à celle du PCI.

Malgré l'attachement des militants aux valeurs de base du communisme ayant permis à certains d'entre eux d'entrer dans l'Histoire en tant que partisans, le dernier Congrès du PCI se tient à Rimini en février 1991. En effet, le parti est dissous le 3 février 1991 après l'approbation de sa transformation en Parti démocrate de la gauche. Ses emblèmes : la faucille, le marteau et le drapeau rouge sont remplacés par l'arbre de la paix à côté du chêne⁵¹⁹ avec, à son pied, le symbole communiste.

Même si les communistes tirent un trait sur leur propre histoire, une certaine amertume s'empare de certains d'entre eux qui se sentent trahis. Un groupe radical forme avec ce qui reste

⁵¹⁷ Citation tirée du rapport présenté à la direction du PCI, le 14 novembre 1989 par Achille Occhetto. Cette citation est, elle-même, tirée du livre de Paolo RAFFONE, *L'Italie en marche – Chronique et témoignages*, op. cit., p. 120-121.

⁵¹⁸ Paolo RAFFONE, op. cit., p. 120-121.

⁵¹⁹ Le chêne comme emblème de puissance et de durée.

de la démocratie prolétaire le parti de la Refondation Communiste⁵²⁰ (PRC) dont Fausto Bertinotti⁵²¹ sera le leader de 1994 à 2006.

Ainsi, le PCI né suite à la Révolution russe, ne s'effondre pas avec les pays de l'Est. Au contraire, il prend un nouvel envol quand Occhetto en change l'orientation en modifiant son action politique. Finalement, la discussion soulevée autour des modifications du PCI a permis de repartir sur des bases nouvelles à la reconquête du pouvoir et d'envisager un éventuel rapprochement auprès des autres partis de la gauche italienne.

Dans *Palombella rossa*, Moretti soulève, à travers les deux dissidents, la question des députés corrompus qui feront exploser les anciens partis politiques dans le cadre de l'opération « Mains propres ». Au moment de l'effondrement de la DC et du PSI, l'ex-PCI se porte bien d'autant plus qu'en ayant été écarté du pouvoir, il apparaît comme l'unique parti impartial.

Si, à cette période, le PDS compose son programme en tenant compte du vide laissé par la DC, il ne pressent pas l'arrivée de trois nouvelles identités politiques composées d'Alliance Nationale, la Ligue du Nord et Forza Italia qui, suite à leur alliance en 1994, remportent les élections législatives, du 27 et 28 mars 1994. Silvio Berlusconi accède ainsi pour la première fois au pouvoir.

Suite aux élections européennes de juin 1994, son parti défait, Achille Occhetto se rend à l'évidence en démissionnant. Le 1^{er} juillet 1994, Massimo D'Alema lui succède. Il décide de poursuivre la mutation du parti en cours et de créer une alliance entre son parti et le Parti Populaire Italien⁵²² (PPI) de droite.

Fondé après la dissolution de la DC, le PPI est calqué sur le Parti Populaire Italien de Luigi Sturzo⁵²³ (1919). Mais, son nouveau secrétaire général, Rocco Buttiglione, s'associe à Silvio Berlusconi et à Gianfranco Fini. Comme ce glissement à droite indigné certains membres du PPI, Buttiglione est remplacé par Gerardo Bianco, au début de l'année 1995. Le PPI éclate à son tour et se divise en trois formations politiques d'inspiration catholique : le PPI de Gerardo Bianco de gauche, le Centre Chrétien Démocrate⁵²⁴ de Pier Ferdinando Casini de centre, l'Union Chrétienne Démocrate⁵²⁵ de Rocco Buttiglione de droite.

⁵²⁰ Partito della Rifondazione Comunista (PRC) souvent abrégé en Rifondazione Comunista créé le 12 décembre 1991.

⁵²¹ Fausto Bertinotti : ancien syndicaliste, cultivé, intelligent, parfaitement à l'aise sur les plateaux télévisés.

⁵²² Partito Popolare Italiano (PPI) créé le 22 février 1994 et dissous le 24 mars 2002 suite à sa fusion avec La Marguerite.

⁵²³ Luigi Sturzo (1871-1959) fut l'un des fondateurs du PPI le 18 janvier 1919. Ce parti fut dissous le 5 novembre 1926. Sturzo fut dirigeant politique de la mouvance catholique, à l'origine de la création de la DC, le 15 décembre 1942.

⁵²⁴ Centro Cristiano Democratico (CCD) fondé le 18 janvier 1994, fusionne avec les Chrétiens démocrates unis et la Démocratie européenne dans l'Union des démocrates chrétiens et du centre, le 6 décembre 2002.

⁵²⁵ Cristiani Democratici Uniti (CDU) fondé le 23 juillet 1995, dissous le 6 décembre 2002.

Pour former la coalition de l'Olivier⁵²⁶ en renforçant le Centre, le PDS s'allie à la branche du PPI de Gerardo Bianco. Cela contribuera à la rupture de l'alliance autour du « *Cavaliere* » qui, après sept mois de gouvernement, sera abandonnée par la Ligue du Nord.

Ainsi, la discussion autour du changement de nom filmée par Moretti, dans *La cosa*, a permis d'une part, de repartir sur de nouvelles bases et d'autre part, de reconquérir le pouvoir politique.

À travers *Palombella rossa* et *La cosa*, Moretti se pose en témoin du tournant pris par le PCI. Il sent le vent changé pour les communistes. Alors, dans *La cosa*, il effectue un véritable travail d'investigation.

Notons que l'Italie est l'unique pays d'Europe de l'Ouest où les communistes occupent ou ont occupé des postes prestigieux comme D'Alema qui a été ministre des Affaires étrangères après avoir été l'ancien secrétaire des jeunesses communistes ou Fausto Bertinotti, président de la Chambre des députés et ancien leader de Refondation Communiste ou encore Giorgio Napolitano, président de la République et ancien communiste.

Finalement, la victoire espérée par Michele se révèle possible. Ayant reconquis son électorat, le PDS arrive au gouvernement grâce à la coalition de l'Olivier, en 1996. Moretti-acteur découvre à travers le petit écran, dans *Aprile*, cette première victoire de la gauche. Ainsi, le soleil de carton rouge de *Palombella rossa*, dévoilant la distance séparant le rêve de la réalité prend finalement vie. L'espoir d'un changement pointe à l'horizon avec le premier cabinet ministériel conduit par Romano Prodi qui dépassera les deux ans d'existence.

Mais, la sphère politique italienne se divise à nouveau suite à l'arrivée de migrants sur son territoire.

II] L'effet migratoire en Italie depuis *Aprile*

Dans *Aprile*, Moretti consacre une partie de son documentaire à la situation des Albanais débarquant dans le port de Brindisi. À travers l'objectif de sa caméra, il nous restitue sa propre vision du réel. Comme le cinéma a pour vocation de créer du lien social, cela conduit Moretti-acteur à se rendre sur le terrain pour voir l'arrivée des Albanais, dans les Pouilles.

En regardant le monde tel qu'il apparaît à sa vision de réalisateur, Moretti restitue au spectateur la complexité du réel en filmant le mouvement de la vie et ses transformations à travers l'arrivée des migrants dans les Pouilles. Il pose sa caméra au moment opportun sur un

⁵²⁶ L'Ulivo ou Olivier est une coalition de centre gauche fondée le 6 mars 1995 par Romano Prodi et dissoute en 2007. Cette coalition est la première alliance entre les héritiers du PCI à travers le PDS et ceux de la DC à travers le PPI.

fait de société qui va bousculer l'Italie contemporaine. Il laisse ainsi à la postérité la trace d'une situation dramatique qui déjà, à l'époque, dépasse les autorités italiennes.

En introduisant cette réalité au cœur de son film, le cinéaste constate, amer, l'absence des politiques sur le terrain face à cette nouvelle donne et le manque d'organisation pour accueillir ces personnes. Pourtant, ce bateau n'était que l'un des premiers à débarquer sur les côtes italiennes. Depuis, le flux migratoire ne cessant de s'accroître, il est devenu une des principales préoccupations des politiques italiens.

Si l'État italien avait compris le message visionnaire du cinéaste, sans doute les mesures nécessaires pour préparer l'Italie au phénomène migratoire auraient-elles été prises. Une fois de plus, le cinéma « morettien » alerte sur des problématiques politiques, économiques et sociales.

A] De terre d'exil à terre d'accueil

L'Italie a une position un peu particulière face au phénomène migratoire. Longtemps, elle a laissé partir ses enfants à travers le monde. Ceux qui restaient, étaient simplement considérés comme des « étrangers⁵²⁷ » parce qu'ils quittaient leurs terres du Sud pour trouver du travail dans les territoires industrialisés du Nord. Le terme « étranger » signifiait être « extérieur au pays » c'est-à-dire à une région ou à un village italien. Ce genre de migrants ne représentait pas, à proprement parler, des « étrangers » par rapport à leur nationalité. Ce ne sera plus le cas, à partir des années 1970.

L'origine de cette vague migratoire aux quatre coins du monde ou simplement vers l'agglomération milanaise était la conséquence d'un fort taux de natalité. À partir de 1980, l'Italie n'a plus beaucoup d'enfants à envoyer de par le monde. Elle est devenue le pays de l'enfant unique comme en témoigne Moretti dans le Chapitre II de *Caro diario* à travers les séquences consacrées à l'île de Salina. Elle figure parmi les pays européens où le taux de fécondité reste faible. En atteignant 1,42⁵²⁸ ce taux ne permet plus, en 2014, le renouvellement de la population - naissances et décès confondus -. L'Italie se trouve donc confrontée à un problème notable.

Pour maintenir un certain équilibre entre ses générations, le pays dispose de la fécondité naturelle de ses concitoyens et surtout de celle des populations d'accueil. Les enfants

⁵²⁷ Ces personnes ont été désignées sous le terme de « stranieri » ou parfois sous l'appellation péjorative de « terroni ».

⁵²⁸ Taux INSEE site <http://www.insee.fr> Sources de données : Eurostat, consulté le 28/12/2014 et taux du site <http://www.statistiques-mondiales.com/italie.htm>, consulté le 28/12/2014.

d'immigrés viennent bousculer la politique nataliste en assurant une partie de son renouvellement et en transformant le visage du peuple italien.

Nous constatons donc une évolution du phénomène migratoire qui ne représente plus dès lors un mouvement des Italiens du Sud vers le Nord. Il englobe désormais toute personne migrant de son pays vers l'Italie.

Durant les années 1970-1980, la péninsule devient une terre propice pour les migrants. En conséquence, elle a ouvert ses frontières pour recevoir des étrangers sur son territoire. Longtemps, ce pays a attiré de nombreux Marocains surnommés les « *Marocchini* ». Ce sobriquet a, petit à petit, qualifié tous les Maghrébins y résidant.

Cependant, l'arrivée des Albanais représente soudain un énorme problème pour le pays non préparé psychologiquement et mentalement à affronter la question de l'immigration. À partir de cette période, la péninsule attire des personnes du monde entier. Elle passe d'un lieu de transition avant le départ pour un autre pays européen, à une terre définitive d'accueil.

Contrairement à la France et à la Grande Bretagne qui payent le tribut de leur empire colonial respectif, aucun lien historique ne peut expliquer l'arrivée en masse d'immigrés dont la plupart sont des clandestins.

L'immigration devient un véritable fléau pour la Communauté européenne qui voit chaque jour arriver des milliers de migrants aux abords de ses frontières. La vieille Europe ne parvient pas à endiguer le flux migratoire.

Aujourd'hui, l'Italie subit le contrecoup de son émigration et de l'absence de contrôle à ses frontières à tel point que, dans les années 80, les flux migratoires s'inversent.

Devant l'ampleur pris par ce phénomène, Ettore Scola s'empare à son tour du sujet pour en donner sa vision.

B] La vision du phénomène migratoire par Ettore Scola

Ettore Scola a lui aussi dédié un film à l'immigration, en 2003, avec *Gente di Roma*. Il y montre comment l'arrivée de milliers de communautés étrangères modifie la cité romaine et comment les défauts des Romains deviennent des vertus pour celles-ci.

Rome qui a subi de nombreuses invasions au cours de son histoire, a toujours su conquérir l'occupant. Le Romain y est implanté depuis tellement de siècles ! À travers vingt-cinq tableaux, le réalisateur livre son regard sur cette ville en pleine mutation, obsédée par le football, la politique, le Bingo.

L'étranger naît de la difficulté de « penser l'autre » et de là, découle toute la problématique de l'immigration et de l'insertion dans un autre État. En conséquence, Scola

témoigne du racisme qui y règne, à travers la séquence du patron de café qui terrorise son employé polonais et qui envoie un ressortissant africain finir sa bière sur le trottoir, sous prétexte de nettoyer la salle.

Dans une autre scène, un « Noir » et un « Blanc » s'insultent dans les cuisines d'un restaurant parce qu'ils soutiennent deux équipes de football ennemies et comme le dit l'un des personnages : « Entre un "Noir" et un supporter de la Lazio, le Romain préfère haïr le supporter de la Lazio⁵²⁹. » Mais, c'est aussi dans le bus, le regard porté sur la rencontre d'un enquêteur immigré et d'un Romain pur jus. Le cinéaste dévoile à travers cette séquence comment le racisme peut se transformer en une certaine forme de solidarité.

Scola filme Rome telle qu'elle est, en 2003 et telle qu'elle n'est déjà plus treize ans plus tard ! C'est donc un instantané qu'il réalise ici sur la problématique de l'immigration, à une date donnée.

Il en ressort que Rome est la capitale qui a le plus haut seuil de tolérance, vis-à-vis des étrangers, grâce à la paresse et à l'indifférence foncière de ses habitants. Ce serait une fatigue supplémentaire et inutile que de se fâcher contre les migrants, le plus simple consistant à les ignorer. De toute façon, le Romain a vu passer tant de choses qu'il ne s'étonne plus de rien, du moment que les étrangers cohabitent entre eux de façon pacifique ! Russes, Chinois, Afghans, Indiens, Pakistanais, Grecs ou Turcs, les ennemis d'autrefois, arrivent finalement à vivre en harmonie dans les quartiers romains.

Dans la séquence dédiée aux Albanais, Moretti devient témoin de son temps au même titre que Scola avec *Gente di Roma*. Deux regards différents de réalisateurs se posent sur les effets de l'immigration dans leur pays plaçant le spectateur en position d'observateur. La caméra enregistre cette réalité et à travers elle, cette mémoire qu'elle diffuse à l'écran. De cette manière, les deux réalisateurs s'adressent directement au spectateur à travers ce procédé de miroir dont l'écran sert de fenêtre. Leur témoignage s'inscrit également comme une trace du rapport entre une société et son histoire.

C] Les conséquences du flux migratoire

L'Italie n'arrive pas à inverser la courbe du chômage à cause de l'augmentation constante du nombre de chômeurs. En parallèle, elle fait face à l'arrivée massive de migrants chamboulant l'ordre économique établi avec son lot de travailleurs clandestins et de femmes livrées à la

⁵²⁹ Traduction proposée du dialogue extrait du film *Gente di Roma* : « Tra un " Nero " e un tifoso del Lazio, il Romano preferisce odiare il tifoso del Lazio. »

prostitution. L'immigration étrangère atténuée, même de façon imparfaite et déformante, la rigidité du marché du travail.

Un flux migratoire de grande ampleur au sein du territoire italien a pour répercussion la transformation en profondeur de sa société. Celle-ci est déjà visible par exemple au sein des communautés islamiques. L'islam est devenu la deuxième religion du pays en 1990, permettant ainsi en 1995 l'édification de la grande mosquée de Rome, financée par l'Arabie Saoudite.

La communauté musulmane tente d'imposer le port du voile tout en réclamant le retrait du crucifix dans les salles de classe ce qui est contraire à la Constitution italienne. La Cour de justice européenne a donné gain de cause à l'État italien à ce propos. Comme le laisse entendre Hervé Rayner : « La présence musulmane dans un pays aussi longtemps marqué par le quasi-monopole religieux du catholicisme ne va donc pas sans controverse⁵³⁰. » Il en déduit même que : « [...] l'intégration des immigrés ne figure pas parmi les priorités des gouvernants, plus attentifs à la gestion des flux et à la sécurité publique⁵³¹. »

Pour l'Italien moyen, l'étranger suscite la méfiance parce qu'il estime que sa sécurité est menacée par la mafia albanaise ou les Roms d'origine roumaine. L'émigration musulmane et les actes terroristes commis par Al Qaida ne sont pas là pour le rassurer. Pour lui, tout immigré musulman semble être un terroriste en devenir ou déjà prêt à passer à l'acte. Depuis les attentats du 11 septembre 2001 et ceux qui ont suivi dans différents pays, le phénomène migratoire a pris un nouveau tournant en remettant en cause la notion de sécurité pour le territoire qui accueille.

Les difficultés économiques, l'insécurité et l'augmentation des délits finissent par alimenter la haine de l'autre et l'exaspération du concitoyen lambda. Ces nouvelles données alliées à l'intolérance, la peur de l'autre et la transformation du pays par l'immigration nourrissent le populisme.

Parallèlement, certains Italiens exploitent les immigrés pour faire fructifier leur entreprise, pour entretenir leur demeure ou alimenter les réseaux de prostitution. Ils accueillent par exemple, des femmes philippines comme bonnes ou des « badante⁵³² » venues souvent des pays de l'Est pour s'occuper de leurs parents âgés. Citons également les exemples de la Vénétie et du Frioul où les petites industries ont recours à la main d'œuvre immigrée marocaine, africaine ou encore asiatique. Ainsi, la ville de Prato emploie de nombreux Chinois dans son activité principale, le textile.

Face à cette situation, le peuple italien s'est scindé en deux : ceux qui sont favorables à l'immigration et ceux qui s'y opposent. En 1996, il est clair que la question de l'immigration

⁵³⁰ Hervé RAYNER, *L'Italie en mutation*, Paris, études de la documentation française, 2007, p. 168.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 170.

⁵³² « Badante » signifie « aidant » parfois, nous trouvons l'expression plus complète de « badante convivente » « soignant cohabitant ».

sera une priorité et qu'elle sera indéniablement résolue grâce à l'arrivée au pouvoir de Berlusconi et de ses alliés, Bossi et Fini.

Pourtant même si les politiques tentent de mettre en place des mesures pour réguler l'arrivée massive de migrants sur son territoire, ils peinent tous à remédier à ce véritable fléau.

D] Les mesures mises en place par les politiques

Comme le phénomène migratoire s'accroît, petit à petit, le pays s'organise pour abriter les populations venues des quatre coins de la planète tandis que les politiques tentent de légiférer sur la surveillance aux frontières, le refoulement des clandestins et le retour au pays d'origine.

Toutefois, l'absence d'une cohésion migratoire affecte indéniablement les mécanismes d'intégration d'autant plus qu'aucune nationalité ne prédomine nettement l'Italie recueillant aussi bien des Marocains que des Albanais, des Philippins, des Tunisiens, des ex-Yougoslaves, des Chinois, des Roumains, des Grecs, des Turcs ou des Sénégalais.

En 1990, une politique en matière d'immigration se met en place avec la loi Martelli qui vise à assurer un minimum de protection sociale aux immigrés, tout en les accueillant de façon restrictive par l'instauration d'une sévère politique du visa. Cette loi a pour conséquence d'augmenter le nombre de clandestins. La petite île de Lampedusa, au sud de la Sicile, par exemple, défraye la chronique avec son lot quotidien d'arrivées massives de migrants⁵³³ recueillis dans l'unique centre de détention qu'elle possède. Face au flux constant de migrants, elle tente d'enrayer les répercussions sanitaires.

En 1995, l'Italie prend des mesures, visant à renforcer, avec l'aide de l'armée, le contrôle de ses côtes et de ses frontières de façon à satisfaire aux accords de Schengen⁵³⁴. En attendant de pouvoir rapatrier les clandestins dans leur pays d'origine, la police contrôle les nombreux centres de détention créés depuis 1999.

La voix du parti de la Refondation Communiste (PRC) et celle du Vatican s'insurgent face à ces centres. Le PRC réclame leur fermeture. Il propose à la place l'obtention d'un titre de séjour d'un an pour tout clandestin afin de lui offrir la possibilité d'exercer légalement un

⁵³³ *Débarquement de 210 clandestins*, 20 Minutes, 11 janvier 2005, p. 13 en est un exemple parmi tant d'autres.

⁵³⁴ Le principe de Schengen, énoncé en 1985, au Luxembourg, repose sur la suppression des frontières intérieures, au sein de l'Union européenne, en contrepartie d'un renforcement de ses frontières extérieures. Ratifié et inscrit dans le traité de Maastricht (1991), cet accord soumet les non-Européens à déclarer tous leurs déplacements dans l'espace Schengen où les contrôles de police sont étendus hors des frontières nationales. Les conditions d'attribution du droit d'asile ou du statut de demandeur d'asile sont également harmonisées. Un étranger indésirable dans l'un des pays ayant signé ces accords le devient, automatiquement, dans tous les autres. L'Italie n'a assuré l'entrée en application du principe de Schengen qu'en mars 1995.

emploi sur le territoire italien. Le Vatican estime que les centres de détention étant des prisons à part entière sont une atteinte aux droits de l'Homme.

Si ces centres ferment, d'une part, l'Italie n'a plus les moyens de contrôler le flux migratoire clandestin en constante augmentation sur son territoire et d'autre part, elle viole les accords de Schengen.

En novembre 1995, sous la pression de l'Alliance nationale (AN) et surtout de la Ligue du Nord, le gouvernement Dini est contraint d'adopter un décret-loi plus draconien que la loi Martelli en matière d'expulsions. Ce texte, vise les immigrés légaux coupables de délits et les clandestins. Pour se ménager le soutien de la gauche indispensable à la survie du gouvernement, les nouvelles dispositions prévoient des cas de régularisation de clandestins pouvant justifier d'un emploi régulier.

En 1998, la loi « Turco-Napolitano » embrasse tous les aspects du problème de l'immigration : critères d'entrée, modalités d'acquisition des droits sociaux et politiques, critères de programmation des mouvements.

En juillet 2002, la loi Bossi-Fini a installé quinze centres de rétention provisoire, sous surveillance policière, sur l'ensemble du territoire. Le clandestin a soixante jours pour être identifié sinon il est déféré devant un tribunal qui rend exécutoire son expulsion, sous un délai de trois jours. En revanche, si le clandestin possède un contrat de travail, cette loi lui permet l'obtention d'un permis de séjour de deux ans. Si le contrat devient caduc, le titulaire du permis de séjour doit regagner son pays sous peine de vivre de façon illégale, sur le territoire italien. Quand l'immigré clandestin revient en Italie après avoir séjourné une première fois en centre de rétention, il est reconduit manu militari à la frontière. Cette loi autorise, également, les services publics à prélever les empreintes digitales de tous demandeurs de permis de séjour. De fait, ils sont enregistrés comme de potentiels délinquants.

Quant à la justice, elle réduit les migrants à la présomption de culpabilité alors que les ressortissants européens bénéficient, eux, de la présomption d'innocence. Ainsi s'instaure une nouvelle vision de haine et de racisme à l'encontre des immigrés.

La loi Bossi-Fini a été vivement critiquée par les milieux catholiques et les entreprises. Les clandestins occupent une position importante dans le marché du travail. L'impact de cette situation sur l'économie italienne ne pouvant être ignoré, Berlusconi ajoute alors une mesure supplémentaire à la loi en régularisant les immigrés clandestins pourvus d'un emploi stable. Cette régularisation coûte 800 euros par demandeur. Sur les 700 000 dossiers déposés, l'addition s'avère surtout bénéfique aux recettes de l'État. En revanche, elle ne règle en aucune manière le problème de l'immigration puisque le titre de séjour délivré possède une date limite de validé. En réalité, elle ne fait que reporter la problématique à une date ultérieure. En fait,

Berlusconi gagne du temps en bafouant les accords de Schengen. En mars 2006, son gouvernement procède à 170 000 régularisations tandis que de son côté, Bossi estime que le seuil de tolérance est dépassé depuis longtemps.

Quant à la gauche, elle veut remanier la loi Bossi-Fini. Elle estime que l'existence d'un réel besoin de main d'œuvre en Italie, permettrait d'ouvrir les frontières sous réserve de maîtriser le flux migratoire en passant des accords avec le pays d'origine. Elle est même prête à régulariser massivement les clandestins.

Petit à petit, l'Italie se voit donc contrainte à durcir sa lutte contre l'immigration, en expulsant également les citoyens de l'Union européenne ayant dépassé le seuil des 90 jours dans un pays membre, n'ayant ni travail, ni revenus, ni logement conformément à la directive européenne de 2004. Dorénavant, ces ressortissants doivent quitter le pays d'eux-mêmes, sous peine d'être expulsés d'office. Ces mesures visent en particulier les Roumains⁵³⁵ afin de lutter contre la prostitution et la criminalité. Suite à l'agression mortelle d'une femme dans la banlieue nord de Rome le 31 octobre 2007, le gouvernement Prodi prend dans l'urgence un décret-loi afin d'expulser des milliers de Roumains. Ce décret-loi permet aux préfets de renvoyer sans procès ni recours possible, des citoyens de l'Union européenne contrevenant à la dignité humaine, aux droits fondamentaux de la personne ou à la sécurité publique. Pourtant, la Roumanie fait partie de l'Union européenne dont un des principes fondateurs repose sur la liberté des biens et des personnes, en son sein.

Selon le recensement des migrations des Nations Unies, d'après une estimation effectuée en l'an 2000, le nombre de migrants augmentera de 300 000 personnes par an, pendant les vingt-cinq prochaines années. Il faut donc poursuivre le processus de protection des frontières de l'espace Schengen pour lutter contre l'immigration clandestine, maîtriser les flux migratoires, déterminer un parcours de pleine intégration pour les migrants et pour leur famille, en rendant effectifs les principes fixés par la loi et en l'adaptant si nécessaire à la situation.

En 2004, Richard Heuzé rapportait dans son article les propos de Beppe Pisanu lequel constatait : « [...] la présence en Libye de deux millions de " *pauvres bougres* " n'attendant que l'occasion propice pour s'embarquer vers l'Italie⁵³⁶. »

Force est donc de constater que l'immigration finit par devenir un excellent argument électoral.

⁵³⁵ Les Roumains représentent la première communauté étrangère de la péninsule.

⁵³⁶ Richard HEUZÉ, *Immigration : Rome et Tripoli demandent de l'aide à l'Europe*, consulté le 10 août 2004. <http://www.lefigaro.fr/international>.

E] L'immigration, un argument de propagande électorale

En 1993 et en 1994, une propagande xénophobe voit le jour tandis qu'en 1995, les premiers incidents racistes commencent à défrayer la chronique. Si dans l'opinion, les réactions anti-immigrées sont encore limitées à cette période, ce thème politique commence à devenir un argument électoral, en particulier de la part des candidats de l'AN et de la Ligue du Nord.

48% des Italiens estiment que l'immigration est devenue une source d'insécurité. Cela sert à alimenter la politique xénophobe de Bossi. Envers et contre tous, seul, le chef de l'État, Giorgio Napolitano ose prétendre que l'Italie a besoin de travailleurs immigrés pour ne pas bloquer l'économie du pays. De son côté, la presse véhicule l'idée que le pays est tombé aux mains des étrangers (*Il Giornale*) ou qu'il subit le syndrome Blocher⁵³⁷ (*Il Corriere della Sera*).

Au final, lors des campagnes électorales, chaque parti tire son épingle du jeu. Pendant les législatives des 9 et 10 avril 2006, la droite revendique l'endiguement du flux clandestins. Au cours des européennes de 2009, la droite et la gauche s'affrontent sur le thème de l'immigration. Berlusconi, au sein du tout nouveau Peuple de la Liberté⁵³⁸ (PdL) et son allié de toujours, la Ligue du Nord, s'attribuent chacun leur tour le durcissement de la politique migratoire.

Le 14 mai 2009, l'Italie adopte un « pack sécurité » c'est-à-dire des mesures pour combattre la criminalité et le délit d'immigration clandestine. Des rondes de citoyens, constituées de volontaires, patrouillent dans la ville afin de faire régner l'ordre public.

L'Italie est ravagée par une maladie qui la ramène au même niveau que les lois raciales fascistes de 1938, avec l'adoption de lois discriminantes contre les immigrés clandestins, suite au « Décret de Sécurité ». Ces derniers ne peuvent plus par exemple prétendre à des mariages mixtes ou reconnaître leurs enfants à la naissance s'ils sont sans papiers.

Les inégalités de vie au sein de la société italienne contemporaine créées par le durcissement de la politique migratoire, instaurent à travers la reconnaissance d'une injustice sociale, une fracture avec le reste de la collectivité. Certains politiques n'hésitent pas à alimenter ce discours et à pointer du doigt l'étranger dans l'unique but de gagner des voix électorales. Les élections européennes de 2019 en sont le résultat avec la victoire de Matteo Salvini.

⁵³⁷ Christoph Blocher est né le 11 octobre 1940 à Schaffhouse en Suisse. C'est un homme politique membre de l'Union démocratique du centre. Il est pour la protection des intérêts et des traditions suisses, le durcissement de la politique d'immigration et d'asile. Il a été élu au Conseil fédéral en 2003 et au Conseil national en 2011. Il en a démissionné en 2014.

⁵³⁸ Il Popolo della Libertà ou en français Le Peuple de la Liberté (PdL) est une coalition de centre droit rassemblant Forza Italia et Alliance nationale. Il est créé le 28 février 2008 et il se transforme en parti politique le 27 mars 2009 avant de disparaître le 16 novembre 2013.

Les enjeux politiques des autres nations font que l'Italie est soumise à différentes vagues migratoires.

F] Les différentes vagues migratoires

Suite aux insurrections révolutionnaires⁵³⁹ dans les pays du Maghreb et en Égypte, la péninsule fait face à un nouvel afflux massif de migrants, sur l'île de Lampedusa. L'Union européenne voit affluer des êtres fuyant la misère économique.

25 000 Tunisiens accostent en Italie qui s'empresse alors de leur délivrer des permis de séjour de six mois pour qu'ils puissent circuler librement dans l'espace Schengen et rejoindre leurs proches installés, essentiellement, en France. Cette décision est évidemment contraire aux accords Schengen. L'Italie et la France réclament davantage de moyens pour la surveillance des frontières en dehors de cet espace. Il devient donc impératif de réguler l'immigration, en fonction des flux migratoires.

Toutes ces mesures politiques ne font pas face à l'urgence de la situation. Le manque de réactivité de la part des politiciens face au flux migratoire fait que, par exemple, l'île de Lampedusa, située à mi-chemin entre l'Afrique du Nord et les portes de l'Europe, en paie quotidiennement le tribut. Elle est devenue la destination privilégiée des débarquements immigrés. Le 3 octobre 2013, un nouveau drame s'y déroule. 350 migrants périssent dans le naufrage du navire sur lequel ils avaient embarqué.

Depuis toujours, les habitants d'une île suivent les principes de la loi de la mer consistant à venir en aide aux personnes en cas de naufrage. Avec la loi Bossi-Fini de 2002, les clandestins sont devenus des criminels. Par conséquent, la loi de la mer préconisant de porter secours en cas de danger, passe après celle de Bossi-Fini obligeant chacun à dénoncer les clandestins, avant de leur porter assistance. Enrico Letta pense remettre en cause cette loi après les deux naufrages dramatiques survenus durant l'automne 2013, aux abords de Lampedusa. Finalement, son gouvernement lance l'opération *Mare Nostrum* afin de porter secours aux réfugiés en détresse.

Même si, en juillet 2013, le pape François s'est rendu à Lampedusa où il a été bien accueilli tant par la population que par les représentants locaux, rien n'a changé. Dorénavant, la misère du monde à rendez-vous dans cette petite île, apportant chaque jour son lot de migrants. Le 27 mars 2014, 4 000 migrants ont été secourus en moins de 48 heures par l'Italie

⁵³⁹ Les révoltes au Maghreb et au Moyen-Orient sont liées à la baisse du niveau de vie, au chômage, à la pauvreté, à l'austérité et à la destruction des droits démocratiques tandis que l'élite amasse les richesses, contrôle les médias et garde la mainmise sur les partis politiques.

et plus de 15 000 entre le 1^{er} janvier et le 9 avril 2014⁵⁴⁰. Chaque jour, le nombre de migrants embarquant de Lybie, afin de rejoindre les côtes européennes, augmente. En 2004, le ministre de l'Intérieur, Giuseppe Pisanu, estime à 2 millions le nombre d'immigrés vivant dans ce pays, en attente de traverser la Méditerranée⁵⁴¹. Ce chiffre atteint le record de 300 000 à 600 000 migrants en 2014, toujours selon le ministre de l'Intérieur, Angelino Alfano.

Chaque jour des êtres sans scrupules profitent de la situation pour s'enrichir au détriment de ces hommes, ces femmes et ces enfants qui rêvent d'une meilleure vie et qui ont peu de chances d'arriver sain et sauf en Europe. Comment faire face à ces marées humaines embarquées sur de frêles embarcations ? Quel droit leur appliquer : celui de la mer, celui des politiques ou celui de la dignité humaine ?

Par ailleurs, si les lois se sont toujours durcies au détriment des migrants, étrangement aucun gouvernement n'en a éditées pour sanctionner les passeurs. Personne en Europe n'aborde clairement le problème parce que les autorités sont dépassées par l'ampleur du phénomène d'autant plus que l'embrasement du Moyen et du Proche-Orient ravive les flux migratoires. L'Espagne, la Grèce, Malte, Chypre ou l'Italie en sont régulièrement concernés.

Pour faire face à ces vagues migratoires successives, le ministre de l'intérieur, Salvini exige un accord de répartition européen. Sa lutte contre l'immigration clandestine est une de ses priorités politiques⁵⁴² d'autant plus qu'il est soutenu par la majorité des Italiens.

Moretti, à travers la séquence sur l'arrivée des Albanais dans les Pouilles montrait déjà la difficulté pour le pouvoir politique de faire face à cette situation. Il pressentait déjà que la vague migratoire albanaise inspirerait d'autres étrangers à venir s'installer ou à transiter par l'Italie pour trouver un meilleur avenir.

Comme des conflits ne cessent d'éclater à travers le monde, le flux migratoire est en constante augmentation. Si l'État italien avait compris toute la portée du message visionnaire du cinéaste, sans doute les dispositions nécessaires pour éviter les camps de réfugiés auraient été prises. Une fois de plus, le cinéma « morettien » alerte sur des problématiques économiques, sociales et politiques.

Dernièrement, Moretti a troqué son rôle de témoin restituant dans *Aprile* les premières images de ce que deviendra l'effet migratoire en Italie, contre celui de réalisateur de documentaire, dans *Santiago, Italia*. Cette fois, le cinéaste devient le témoin dépositaire des déclarations des Chiliens ayant fui l'arrivée au pouvoir de Pinochet, à la suite du coup d'État

⁵⁴⁰ <http://www.20minutes.fr/tv/afp-actus/109029-italie-4-000-migrants-secourus-en-48-heures>, consulté le 9 avril 2014.

⁵⁴¹ *Accord Italie-Lybie sur l'immigration clandestine*, 20 minutes, 28 septembre 2004, p. 9.

⁵⁴² Les priorités politiques de Salvini sont l'immigration, l'islam, l'Union européenne. Il dénonce surtout les politiques économiques imposées par Angela Merkel aux pays membre de l'Union européenne.

du 11 septembre 1973. Il ne raconte plus la situation préférant recueillir le témoignage de ceux ayant vécu cette période.

Le réalisateur ravive notre mémoire à travers son récit en montrant comment l'Italie a su, à cette époque, accueillir et prendre en charge les réfugiés chiliens. Le pays avait joué un rôle important en permettant à ces exilés de reprendre le cours de leur vie de façon décente. Ils ont pu alors offrir un meilleur avenir à leurs enfants comme prétendait le faire l'Albanais interviewé par Moretti-acteur, dans *Aprile*. Aujourd'hui, ces Chiliens sont infiniment reconnaissants envers la nation et le peuple italien.

À travers cette nouvelle vision de l'immigration, le cinéaste nous rappelle le rôle que nous sommes tous appelés à jouer pour rester humains. Il nous ancre dans une réalité qui nous rend à jamais responsable de nos actes ou de notre inaction. Il ouvre ainsi une nouvelle fenêtre sur la possibilité de chacun de venir en aide à l'autre.

Avec son film, *Il Caimano*, Moretti poursuit son travail de cinéaste visionnaire en nous dévoilant, à la veille des élections de 2006, la condamnation d'un politicien se croyant au-dessus de tout soupçon.

III] La condamnation du « *Caimano* »

Lorsque Berlusconi crée son parti politique, Forza Italia, le 28 décembre 1994, Moretti n'a pas la même réaction que lors du démantèlement du PCI quand il filmait les débats au sein des cellules communistes dans son film, *La cosa*.

Dans *Caro diario*, le réalisateur évoque déjà le vide idéologique, la difficulté à communiquer tout en se délectant des dérives de la société italienne. Dans *Aprile*, il filme par écran interposé la victoire de Berlusconi aux élections parlementaires du 28 mars 1994. Il en appelle à la mémoire de ses compatriotes qu'il tente de ramener sur le chemin de la démocratie en établissant une cartographie de son pays gouverné alternativement par une alliance de la droite, puis de la gauche. Dans *Il Caimano*, il dresse le bilan des années de gouvernance de Berlusconi à travers le personnage du « *Caimano* ». Il constate surtout le chaos vers lequel le politicien entraîne ses concitoyens en listant les états d'âme d'une société abîmée par sa gouvernance.

Le tournage⁵⁴³ du film débute le 23 mai 2005, soit presque un an avant les nouvelles élections parlementaires. Quant à sa première projection en Italie, elle se tiendra le 23 mars

⁵⁴³ Le tournage du *Caimano* a été interrompu le 12 août avant d'être repris à la mi-septembre. Sa dernière séquence a été tournée dans la nuit du 19-20 décembre 2005.

2006, c'est-à-dire entre la fin de la campagne électorale et juste avant les élections parlementaires des 9 et 10 avril 2006.

Dans ce long-métrage, Moretti prend la parole en dressant le portrait de son pays en crise à travers la situation d'un homme devenu la caricature de l'Italie. Il dévoile au spectateur la difficulté à représenter Berlusconi et à travers lui le politique, à l'écran. Il démontre comment seule la Justice exerce son pouvoir en tentant de le contrer.

A] La difficulté à représenter Berlusconi à l'écran

Dans *Il Caimano*, Moretti mélange les images fictives à celles extraites de documents d'archives pour témoigner de la difficulté à représenter un homme politique sans l'entacher de la moindre parcelle d'opinion positive ou négative.

Son objectif étant de montrer uniquement l'individu, le cinéaste crée son image à partir d'une représentation d'une part, fictive du « *Caimano* » à travers l'imaginaire de Teresa et Bonomo et d'autre part, réelle de Berlusconi à travers les images télévisées. Il se complaît ainsi à jouer sur ces différents registres pour contrebalancer l'image forgée de toute pièce par le politicien à celle réelle du personnage que Moretti-acteur endossera dans les dernières minutes de son film.

Dans son scénario, Teresa raconte l'ascension d'un homme, le « *Caimano* » et la difficulté à le porter à l'écran.

1°) L'ascension d'un homme

Le scénario de la jeune réalisatrice qui retrace l'histoire du personnage du « *Caimano* », est dévoilé à travers la lecture qu'en fait Bonomo.

Le producteur découvre que le « *Caimano* » reçoit une énorme valise tombée du ciel sur son bureau⁵⁴⁴. Des billets de banque s'en échappent et virevoltent à travers la pièce. Le vent annonce une ère nouvelle s'ouvrant pour le « *Caimano* » avec ces cinquante milliards de lire des années 1970.

La description du personnage principale par Teresa est si énigmatique que Bonomo croit lire un polar. Il ne parvient pas à faire le lien avec Berlusconi. Pour cette réalisatrice, il est clair que le personnage de sa fiction est ce politicien. Aussi, elle n'en révèle pas l'identité préférant

⁵⁴⁴ Voir à ce sujet l'annexe 6 des illustrations des films de Nanni Moretti, figure 10, p. 35.

utiliser l'un de ses surnoms, le « *Caimano* ». Cette appellation est à la fois le titre de son scénario et celui du film de Moretti. Ainsi, le contenu est bien inscrit dans le contenant.

En découvrant le texte de Teresa, Bonomo commence sans le savoir son examen de conscience en tant que citoyen italien vivant sous l'ère berlusconienne. Il s'interroge sur la provenance de cet argent au même titre que la police financière et que Marco Travaglio⁵⁴⁵ et Elio Veltri dans leur livre intitulé, *L'Odeur de l'argent*⁵⁴⁶. Or, personne n'a jamais demandé à l'intéressé comment il avait gagné ces fonds.

Marco Travaglio a comparé Berlusconi à un iceberg dont la partie visible est constituée de corruption, de trafics d'argent, de mensonges tandis que la partie immergée devient, elle, plus sombre au fur et à mesure qu'elle s'enfonce dans les profondeurs du gouffre. C'est donc l'aspect le plus noir du personnage que la partie invisible de l'iceberg cache et que Teresa tentera de révéler dans son film.

Ensuite, ce scénario fait allusion à l'inauguration d'un chantier en vue du projet de construction de plusieurs ensembles immobiliers par le « *Caimano* ». Il s'agit d'une référence à Milano 2. Après ses études, Berlusconi se lance dans l'immobilier en fondant Edilnord Sas⁵⁴⁷. Il acquiert 712 000 m² de terrain, à Segrate, près de Milan pour construire un nouveau quartier résidentiel qu'il baptisera Milano 2. Ces terrains, situés aux abords de l'aéroport de Milan, sont bradés du fait que cette zone est non constructible. Pourtant, l'entrepreneur obtient, en septembre 1968, le permis de construire. Les travaux s'achèveront en 1979. En dix ans, il édifie une véritable cité avec ses propres routes et écoles, un parc, une clinique privée et même un grand hôtel.

Dans le scénario de Teresa, l'édification de ce lotissement éveille les soupçons de la brigade financière. Le capitaine Cesari (Valerio Mastandrea) à travers les chiffres⁵⁴⁸ qu'il énonce, montre l'étendu du trafic du « *Caimano* ». Dans la réalité, entre 1979 et 1990, Berlusconi construit à Basiglio, Milano 3 sur le même modèle que Milano 2. Tous ses collaborateurs au sein de Fininvest (1978) sont soit des parents soit des proches. Ses sociétés appartiennent toujours à des prête-noms où il y exerce comme simple consultant.

⁵⁴⁵ Marco Travaglio (1964) journaliste free-lance après l'obtention d'une maîtrise en histoire contemporaine à l'université de Turin. Il a travaillé avec Indro Montanelli en 1988 à *Il Giornale* et ensuite à *La Voce*. Il a écrit dans de nombreux quotidiens dont *La Repubblica*, *Il Messagero*, *Il Giorno*, *l'Unità*... Il a co-fondé avec Antonio Padellaro, en octobre 2009, *Il Fatto Quotidiano*. Il a maintes fois été poursuivi devant les tribunaux par Berlusconi qui lui a réclamé la somme de 50 millions d'euros pour son livre *L'Odeur de l'argent*. Roberto Saviano, l'auteur de *Gomorra* en a également fait les frais.

⁵⁴⁶ Marco TRAVAGLIO et Elio VELTRI, *L'Odeur de l'argent*, Paris, Fayard, 2002.

⁵⁴⁷ Berlusconi fonde Edilnord en 1963 et Edilnord 2 en 1968.

⁵⁴⁸ 500 000 milliards de lire en cash ont été injectés dans les 22 holdings secrètes du « *Caimano* » entre 1978 et 1985.

Dans une autre séquence, Bonomo découvre l'arrivée en hélicoptère du « *Caimano* » sur un terrain de football. Dans la réalité, l'hélicoptère Agusta Bell qui se pose le 18 juillet 1986 sur le terrain de l'Arène civique sur fond musical de la *Chevauchée des Walkyries*, transporte l'homme d'affaires, Berlusconi, devenu le propriétaire du célèbre club de football, le Milan AC fondé en 1899⁵⁴⁹. Ce club dont il est le supporter depuis son enfance, remporte successivement le championnat d'Italie (1988) et la coupe des clubs champions européens (1989). En achetant des footballeurs prestigieux et en remportant des titres, Berlusconi se fait connaître dans le milieu sportif. Il acquiert une certaine notoriété qui favorisera son entrée en politique.

Teresa dénonce ensuite les premiers effets de la télévision berlusconienne sur ses concitoyens à travers une séquence où le « *Caimano* » vante les mérites de ses chaînes tout en se moquant de la télévision étatique. Elle dévoile ainsi comment son personnage s'empare du public.

Le 24 septembre 1974, Berlusconi installe à Milano 2, Telemilanocavo⁵⁵⁰, une télévision destinée à ce nouveau quartier. Il a déjà compris qu'en offrant aux femmes au foyer une télévision spécialement conçue à leur intention, il révolutionne leur quotidien tout en se constituant un public favorable. Avec sa télévision spectacle, il prouve que l'adage, *Panem et circenses*⁵⁵¹, reste d'actualité car il suffit de détenir le pouvoir, les médias et l'édition pour contrôler les mentalités. Il l'a prouvé ouvertement en nommant l'ancien journaliste, Maurizio Gasparri⁵⁵², ministre de la Communication dans son premier gouvernement.

Dans une autre séquence, Teresa révèle comment le « *Caimano* » s'empare progressivement de la presse et du monde de l'édition. Seul un journaliste (Toni Bertorelli) lui résiste en l'interrogeant sur la provenance de son argent et en écrivant sur lui. Mais, l'homme d'affaires, devenu propriétaire de son journal, réagit en tentant de l'intimider et en lui montrant à travers les lettres jonchant le sol, sa popularité.

Dans la réalité, nous savons que des journalistes ont dû quitter leurs fonctions à chaque fois que Berlusconi s'est emparé du quotidien où ils exerçaient. Le jeune journaliste turinois, Marco Travaglio qui s'occupait de la rubrique affaire judiciaire au sein de *La Repubblica*, en a été chassé à la suite du rachat du quotidien par Berlusconi.

Moretti nous interpelle à travers Teresa, sur la part de réel dans l'annonce d'un fait à partir du moment où celui-ci est mis en scène par la presse, voire orchestré par la télévision pour le

⁵⁴⁹ Voir à ce sujet l'article de Pierre DE GASQUET, *Silvio Berlusconi le crépuscule du patriarche*, Les Echos week-end, le 16 octobre 2015, pp.19-26.

⁵⁵⁰ Telemilanocavo devient Telemilano (1976) puis Canale 5 (1980).

⁵⁵¹ Traduction proposée de cet adage : « Du pain et des jeux de cirque ».

⁵⁵² Pour l'histoire, Mauro Gasparri (1956) a dirigé le quotidien du parti néofasciste intitulé, *Il Secolo d'Italia*. Il en a profité pour préserver les intérêts de Berlusconi en rendant les chaînes de Mediaset toujours plus concurrentielles que celles de la RAI.

rendre plus authentique ? Il rend compte ainsi d'une toute autre approche de la réalité en créant des connexions de sens entre la fiction et le monde réel.

Dans son scénario, la cinéaste montre aussi comment Cesari, l'ancien agent de la police financière, impose la ligne de conduite des journalistes vis-à-vis de la magistrature ayant anéanti l'ancienne classe politique. Moretti soulève ici les conséquences de l'opération « Mains propres ». Pendant que Cesari s'en prend à la gauche parce qu'elle ne doit pas prendre les rênes du pouvoir, le « *Caimano* » fait une entrée théâtrale dans la salle de réunion en annonçant la création d'une nouvelle force politique dirigée par sa personne.

Dans la réalité, tout comme le journaliste de Teresa, nous sommes en droit de nous interroger sur l'entrée en politique de Berlusconi. Nous savons que son élection le mettra à l'abri de toutes procédures judiciaires au détriment de la démocratie.

À la séquence suivante, Teresa dévoile comment son personnage officialise son entrée en politique grâce à la télévision. Il en profite pour exposer son parcours et son objectif de ne plus être gouverné par des hommes immatures mettant en péril l'économie du pays.

Dans sa fiction *Palombella rossa*, Moretti nous demandait de rester vigilant à travers l'image du fasciste affirmant ne s'être pas trompé sur ses choix politiques et désirant refaire les mêmes choses. Dans la réalité, le parti fasciste qui a laissé des marques indélébiles dans les mémoires italiennes, en se modernisant revient au pouvoir en 1994 grâce à son alliance avec Berlusconi et Bossi. Moretti filme cette victoire dans les premières images d'*Aprile*.

La fraîcheur, l'audace et la jeunesse de Teresa lui permettent d'envisager un film sur l'homme politique gouvernant l'Italie depuis toute une génération. Même si nous ne savons que peu de choses sur la fiction de cette cinéaste, nous connaissons pratiquement tout sur ce politicien comme l'affirme l'acteur Moretti quand elle lui propose le rôle.

Alors, comment représenter un tel personnage sans pour autant en dresser une caricature ou tomber dans l'excès inverse qui le rendrait finalement sympathique ? Moretti pose alors la question de savoir quelle figure doit revêtir Berlusconi dans une œuvre cinématographique.

2°) La représentation du personnage du « *Caimano* »

Si le personnage phare du film de Teresa est présenté comme un être obscur, Moretti en donne différentes approches afin de dénouer l'imbroglio de la vie politique italienne. Le réalisateur se complaît à représenter le « *Caimano* » à travers plusieurs acteurs. L'image qu'il forge ainsi du personnage de Teresa renvoie systématiquement aux différents visages empruntés dans la réalité par Berlusconi : ancien chanteur, supporter de football, entrepreneur, président du Milan AC, homme d'affaires ou encore politicien.

Ce n'est pas sans raison que le scénario de la cinéaste débute sur le « *Caimano* » gravissant, petit à petit, les échelons jusqu'au pouvoir grâce à l'utilisation de son image télévisuelle. Ainsi, Moretti, à travers son alter ego, livre son témoignage sur les années Berlusconi tout en combattant l'image télévisuelle par l'image cinématographique.

Tout ce qui a trait au récit de la vie publique du « *Caimano* » dans le scénario de Teresa est interprété par l'acteur, Elio de Capitani qui est milanais tout comme Berlusconi. Il a donc l'accent de sa ville natale d'où probablement la décision de Moretti de lui attribuer le rôle dans son propre film.

Elio de Capitani est le premier à endosser l'image façonnée par l'homme d'affaires au cours des ans au point d'en faire un culte du corps⁵⁵³. Moretti semble avertir le spectateur sur le fait que les visages, les corps, les gestes, les discours peuvent changer, mais la dictature revêt elle toujours le même aspect.

Dans le récit fictionnel, Teresa et Bonomo proposent le rôle principal à l'acteur, Nanni Moretti qui interprète ainsi son propre rôle à l'écran. Pendant toute la séquence, il chante parfois en chœur avec Bonomo, *Lei* ou *Elle* de Salvatore Adamo. Les paroles de cette chanson évoquent une femme libre que rien ne peut arrêter. Faut-il voir dans ce texte, la métaphore de l'Italie ou celle de Berlusconi faisant ce qu'il veut de ce pays ?

L'acteur remercie Teresa pour sa confiance, mais son film sur le « *Caimano* » ne l'intéresse pas parce que tout le monde sait déjà tout sur son personnage sauf ceux qui ne veulent pas savoir.

Dans la réalité, les propos tenus par Moretti-acteur révèlent toute l'ambiguïté exercée par Berlusconi sur les téléspectateurs divisés entre ceux qui sont pour lui et ceux qui sont contre lui. Cette division empêche toute communication au sein du pays.

Or, la communication a toujours été le terrain de prédilection du réalisateur. Il prouve une nouvelle fois la difficulté à sortir de cette situation d'autant plus que la gauche reste inerte face aux accusations de Berlusconi. Seul, le personnage de Teresa semble réagir à travers son film en estimant que ce n'est pas parce que nous sommes informés que nous devons laisser faire le « *Caimano* ». Cette remarque cinglante est d'autant plus appropriée à quelques jours des élections parlementaires de 2006.

L'acteur-réalisateur se fait ici l'avocat du diable sans une certaine ironie en affirmant que le politicien a déjà gagné puisqu'il a transformé la manière de penser des Italiens avec ses télévisions en formatant insidieusement leur esprit. Si Moretti devait faire un film sur ce personnage, il le traiterait autrement d'autant plus que selon ses allégations :

⁵⁵³ Voir à ce sujet le livre de Marco BELPOLITI, *op. cit.*

« Berlusconi n'est plus, aujourd'hui, un objet de débat. [...] Mais, il a traversé vingt ans de notre vie quotidienne et il s'est mis en scène de façon très cinématographique. C'était un grand producteur d'images, et c'est donc tout naturellement que je me suis intéressé à lui. [...] J'ai voulu raconter l'intimité d'un homme qui se présentait déjà comme un acteur, avec un récit toujours positif de lui-même⁵⁵⁴. »

Effectivement, Paolo Sorrentino lui donne raison puisqu'il suit une autre approche en créant *Loro*⁵⁵⁵. Pour interpréter le rôle-titre de ce film, Toni Servillo a reconnu que : « L'outrance était le premier piège à éviter [...]»⁵⁵⁶ et qu'il ne fallait : « [...] pas faire de Berlusconi une marionnette⁵⁵⁷. » Il a même ajouté : « Il a figé sur son visage un masque qui vient directement de la tradition de la commedia dell'arte⁵⁵⁸. » En tenant ces propos, Servillo nous renvoie à sa propre vision du personnage Berlusconi.

Moretti-acteur ne souhaite pas apparaître sous les traits du « *Caimano* » à l'écran d'autant plus que réaliser un film sur lui revient quelque part à lui accorder de l'importance. Il préfère donc réaliser une comédie plutôt qu'un film politique pour redonner un peu d'espoir aux Italiens. En conséquence, sa position de star l'autorise à refuser le rôle. Ce refus amorce déjà en filigrane l'importance que prendra le geste d'endosser ou non un rôle en le portant à son paroxysme, dans *Habemus papam*. Toutefois, Moretti interprétera bien le « *Caimano* » dans les dernières minutes de son film. Il apparaîtra alors comme un être monstrueux, totalement déshumanisé tandis que la musique de Franco Piersanti renforcera sa performance d'acteur.

Ensuite, le rôle du « *Caimano* » est proposé à Marco Pulici (Michele Placido) qui comprend qu'il n'est pas le premier acteur auquel ont pensé Teresa et Bonomo. Pour obtenir son accord, la jeune réalisatrice n'hésite pas à lui proposer de donner plus d'humanité au personnage. Pulici accepte le défi d'interpréter une figure importante de l'histoire italienne contemporaine.

Après, Moretti dévoile comment les traits du « *Caimano* » prennent vie sous ceux de Pulici en délaissant la ressemblance avec Berlusconi. Mais, comment le jouer ? Le cinéaste se délecte à nous montrer le processus lors d'une réunion de travail où Pulici fait référence au film de Pietri, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* dont nous avons déjà parlé. L'acteur se rappelle de la vision antipathique donné du personnage par Gian Maria Volontè tandis que Bonomo y a décelé une part de comique. Teresa préfère évoquer ce que le politicien a fait à son pays. Le cinéaste confronte donc le point de vue d'une interprétation en fonction de qui la juge : l'acteur, le producteur ou le réalisateur.

⁵⁵⁴ Anne DESSUANT et Aurélien FERENCZI, *Quand l'Italie avait la berlue*, Télérama n°3590, du 31 octobre 2018, p. 28.

⁵⁵⁵ Titre français : *Silvio et les autres* de Paolo Sorrentino (2018).

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ *Ibid.*

Puisqu'ils ont réussi à cerner le personnage du « *Caimano* », les premières répétitions peuvent avoir lieu. Pulici s'imprègne du rôle qui lui a été confié. Son mauvais jeu permet à Moretti d'ironiser en démontrant au spectateur « morettien » à quel point celui-ci est faussé d'avance par le « *Caimano* ». Le spectateur voit bien qu'il s'agit d'une répétition s'il regarde plus en détail l'habit de l'acteur cousu de fil blanc aux emmanchures.

À la séquence suivante, le vêtement de Pulici ne porte plus de fils blancs. Les paroles qu'il prononce à la Chambre des députés, lui permettent de reprendre le phrasé et les gestes du politicien. Les propos de Berlusconi placés dans la bouche de Placido permettent au cinéaste de diffuser la parole du politicien à travers celle de l'acteur choisi par Teresa. Mais, à son tour, celui-ci quitte le film de la jeune réalisatrice préférant interpréter à l'écran le rôle de Christophe Colomb dans le film de Caspio.

Moretti témoigne ainsi de la peur des acteurs à endosser un tel rôle tout en détruisant l'image conçue par Berlusconi de good-boy-bad-boy⁵⁵⁹. Il démontre au spectateur que le danger ne vient pas de cet homme politique, mais de l'incapacité des Italiens à prendre conscience de ce qui se déroule dans leur propre pays et dont Bonomo reste la figure emblématique.

Dans la réalité, Sabina Guzzanti a payé le lourd tribut d'endosser la figure du politicien, en novembre 2013, avec son émission télévisée *RaiOt* qui signifie « émeute » en anglais phonétique. En ayant l'audace de s'y grimer en Berlusconi, elle porte atteinte à l'ego surdimensionné du politicien d'autant plus que l'imitation est exécutée par une femme. En conséquence, son émission *RiaOt* jugée vulgaire et insultante vis-à-vis du gouvernement, prend fin dès sa première diffusion. Guzzanti est poursuivie en justice par Mediaset. Cependant, les magistrats estiment que les accusations du groupe sont infondées.

Guzzanti n'en reste pas là, elle réalise en 2005, *Viva Zapatero !*, pour dénoncer son contrat avec la RAI lui permettant d'écrire et de produire un show hebdomadaire satirique. Ce film est un appel à l'intégrité et à l'exercice de la création. Son titre n'est pas sans évoquer la réaction du Premier ministre espagnol qui, lors de sa prise de fonction, fit passer une loi sur l'indépendance de la télévision publique.

Cinq ans après, la cinéaste revient fustiger Berlusconi dans son long-métrage intitulé, *Draquila : l'Italia che trema*⁵⁶⁰. Elle y dénonce la gestion du gouvernement italien dans la

⁵⁵⁹ Pour construire son image de réussite sociale, Berlusconi s'est inspiré du cinéma diffusant largement le rêve américain jusqu'à en faire un mythe à travers *West Side Story* (1961) de Jerome Robbins et Robert Wise, *America, America* (1963) de Elia Kazan, *Gatsby le Magnifique* (1974) de Jack Clayton ou *Arizona Dream* (1993) de Emir Kusturica. Charlie Chaplin retrace lui toute la difficulté à s'élever socialement dans ce pays à travers *L'Émigrant* (1917), *Les Lumières de la ville* (1931) ou *Les Temps modernes* (1936). En s'emparant du mythe américain, Berlusconi a transformé son apparence en copiant en partie la vision du mauvais garçon interprété à l'écran par Franck Sinatra. Jusqu'en 1988, l'image berlusconienne a été relookée uniquement grâce à l'intervention de la photographie. Après cette date, le politicien aura recours à la chirurgie esthétique.

⁵⁶⁰ Ce film a été présenté hors compétition au Festival de Cannes de 2010.

reconstruction de la ville de L'Aquila à la suite du tremblement de terre survenu dans la nuit du 6 avril 2009.

Avec *Il Caimano*, Moretti revient sur la conquête du pouvoir par un homme, Silvio Berlusconi, « nouveau pape » du politique. Il témoigne du passage entre « l'Italie rêvée » définie par le politicien et l'Italie vécue et décryptée à travers l'instrument de sa caméra. Tout en fustigeant le système politique italien, il reprendra la main sur son propre film au moment de condamner le personnage du « *Caimano* ».

B] La condamnation de Berlusconi

Le court-circuit créé par le réalisateur, lors de la présentation du scénario à Pulici, devient encore plus terrifiant qu'en Moretti-acteur endosse le personnage du « *Caimano* ». Il apparaît à l'écran comme un homme glacial, au regard noir énonçant les propos tenus par Berlusconi aux juges lors de son procès, à travers sa propre élocution. Ces propos prennent alors une valeur ajoutée, prouvant que le politicien peut dire n'importe quoi sans susciter la moindre réaction de son auditoire. En revanche, quand l'acteur les prononce, ils reprennent enfin tout leur sens, en étant à nouveau entendus.

En reprenant des phrases entières du discours écrit ou prononcé par Berlusconi, par une autre personne que lui, la communication se rétablit. En réintroduisant la parole, dans son long-métrage, le réalisateur détériore les dires de l'homme politique diffusés à travers ses télévisions. Comme Berlusconi n'est pas visible physiquement, le cinéaste réalise une séparation entre le corps et la voix du politicien et le corps et la voix de Moretti-acteur. Nous comprenons alors l'importance du travail accompli sur la voix off in par le réalisateur tout au long de son film.

Sorti de son contexte télévisuel, l'image et les paroles du « *Caimano* » percutent de plein fouet le spectateur « morettien » à travers un écran de cinéma. Moretti démontre ainsi que n'importe qui peut être ou devenir un Berlusconi en puissance portant atteinte à la démocratie.

La fin du film, *Il Caimano*, raconte ce que nous ne voulons pas ou plus voir comme conséquences des disfonctionnements détruisant la démocratie.

Quand le « *Caimano* » en voiture évoque son cancer en attendant les conclusions de son procès, il s'agit d'une nouvelle métaphore utilisée par le cinéaste pour évoquer la supériorité de son personnage sur la gauche, la magistrature et la maladie. Cette métaphore du cancer renvoie à ce qui ronge l'Italie. Le berlusconisme réduit au silence les opposants au régime de

l'autocratie⁵⁶¹ en assommant ses partisans de slogans pour mieux guider leurs choix électoraux tout en les privant de leur liberté.

Rappelons que Bonomo investit tout son argent pour tourner la reconstitution du procès du « *Caimano* ». Moretti-acteur se lance alors dans un long monologue où son personnage ose affirmer que l'anomalie politique est ce que son électorat a fait de sa personne. Il rejoint ainsi les propos de Adrien Candiard pour qui cette dénomination tient au fait que Berlusconi : « [...] a été élu démocratiquement, et son élection est donc formellement légitime et irréprochable. » Rappelons que l'issue des urnes lui a permis par deux fois d'être nommé Président du Conseil⁵⁶² avant les élections parlementaires de 2006.

Pour dévoiler le véritable visage de ce personnage ressassant sa rancœur notamment vis-à-vis de ses anciens alliés politiques, le réalisateur se complaît à juxtaposer son image dans la voiture à celle où il se retrouve face au tribunal pour répondre de ses actes. Il met ainsi en parallèle le pouvoir détenu par chaque autorité : l'exécutif et le judiciaire.

Dans la fiction de Teresa, la représentante du ministère public (Anna Bonaiuto) accuse le « *Caimano* » d'avoir admis l'existence d'une caisse noire sur les comptes étrangers de son groupe, lors d'une déposition. De son côté, le politicien considère que son élection fait de lui un citoyen à part tandis que Moretti-réalisateur cadre l'inscription stipulant que la loi est égale pour tous.

Les superpositions d'images entre le tribunal et le « *Caimano* » dans son véhicule cessent quand le personnage interpelle le Président de la Cour (Stefano Rulli) sur le fait que le verdict de ce procès peut modifier l'histoire de l'Italie. Dans la fiction « morettienne », le Président le condamne à une peine de sept ans de prison et à une interdiction d'exercer une charge publique. À travers ce verdict, le cinéaste devance la Justice.

En regagnant sa voiture, le « *Caimano* » incite à la révolte la foule présente qui l'applaudit. Il appelle à l'éradication des juges tout en livrant son regard noir et ses mâchoires contractés à l'écran. Tandis que la voiture où il a pris place, s'éloigne, le spectateur « morettien » découvre, à travers la lucarne arrière, la révolte qui gronde. Les juges sont assaillis tandis que les flammes des cocktails Molotov embrasent le Palais de Justice. Ainsi, se termine

⁵⁶¹ L'autocratie signifie tirer son pouvoir (*cratie*) de soi-même (*auto*). Elle correspond soit à un système politique dans lequel le pouvoir est détenu par un seul homme l'exerçant en maître absolu, soit à un régime politique où l'individu détient le pouvoir alors qualifié de pouvoir personnel ou absolu, ce vers quoi tend le berlusconisme. Cependant, à cette nouvelle forme de pouvoir vient se greffer celle de la ploutocratie (pouvoir des riches). L'autocratie et la ploutocratie sont en contradiction avec la notion même de démocratie qui symbolise le pouvoir du peuple en défendant ses intérêts. De ce fait, la démocratie n'est plus considérée comme un régime politique, mais plutôt comme une forme sociétale. À défaut de suivre cette démarche, la démocratie des individus mènera soit à l'anomie, c'est-à-dire à une désorganisation sociétale résultant de l'absence de normes communes dans une société selon Durkheim, soit au séparatisme.

⁵⁶² Président du Conseil du 10 mai 1994 au 17 janvier 1995, du 11 juin 2001 au 17 mai 2006. Il aura un troisième mandat du 8 mai 2008 au 16 novembre 2011.

le film de 4 minutes de Teresa qui conclut également celui de Moretti sur son titre : *Il Caimano*. Cette fin permet aux deux générations de réalisateur de se rejoindre pour ne plus former qu'une seule et unique pensée, consistant à signaler les dérives du berlusconisme.

En dénonçant les effets pervers du berlusconisme à travers le personnage du « *Caimano* », Moretti dépouille de son fard le politicien pour le montrer sous son vrai jour, un homme glaçant. À travers sa caméra, il confronte notre perception de la réalité à celle dévoilée à travers les écrans télévisés ayant propulsé et forgé l'image de Berlusconi jusqu'au pouvoir. En envahissant l'espace public, ce politicien a faussé la représentation de la réalité.

Si Chaplin terminait *Le Dictateur* sur une note d'espoir, Moretti clôt son long-métrage sur fond de guerre civile. Par conséquent, *Il Caimano* peut être perçu comme la version contemporaine du *Dictateur*.

Avant même la sortie en salle du film, *Il Caimano*, des représentants du centre-gauche italien ont dévoilé leur crainte par rapport aux élections parlementaires à venir. Un politicien de gauche a même invité le cinéaste à reporter la date de sortie de son film. Le film de Moretti leur remémore la sortie de *Fahrenheit 9/11*⁵⁶³ (2004) de Michael Moore et son impact sur les élections présidentielles américaines, à la suite des charges portées par celui-ci contre Bush. Ceci prouve une fois de plus que la gauche ne mesure pas les enjeux politiques se déroulant au sein de l'Italie d'où son inertie.

Néanmoins, à l'issue des élections du Parlement des 9 et 10 avril 2006, la coalition de gauche, l'Unione (l'Union) de Romano Prodi l'emporte avec 49,81%⁵⁶⁴ des voix contre 49,74% pour la Maison des Libertés⁵⁶⁵ de Berlusconi. Ces résultats ont été confirmés par la décision de la Cour de Cassation le 20 avril 2006 après les contestations de Berlusconi. La victoire du centre gauche sera confirmée lors des élections municipales et provinciales des 28 et 29 mai 2006.

Quant à la condamnation prononcée à l'encontre du « *Caimano* » dans la fiction de Moretti, elle est devenue réalité. En effet, le 9 juillet 2011, les juges condamnent le groupe, Fininvest⁵⁶⁶, a versé une amende de 560 millions d'euros⁵⁶⁷ au groupe CIR de Carlo De

⁵⁶³ *Fahrenheit 9/11* est un documentaire s'attaquant de plein fouet aux problèmes brûlants de l'Amérique. La caméra de Michael Moore filme avec scepticisme le Président George W. Bush et ses propres conseillers. Prenant pour point de départ l'élection controversée de 2000, le réalisateur retrace l'improbable ascension d'un médiocre pétrolier texan, devenu maître du monde libre. Puis, il ouvre la boîte de Pandore du Président en révélant les liens personnels et financiers unissant la famille Bush à celle de Ben Laden. Le cinéaste y dénonce également les méfaits du *Patriot Act* et les souffrances provoquées par la guerre en Irak.

⁵⁶⁴ Chiffres issus du site <https://fr.m.wikipedia.org/> élections générales italiennes de 2006, consulté le 01/07/2019.

⁵⁶⁵ La Casa delle Libertà (2000-2007) ou Maison des Libertés est une coalition de centre droit regroupant Forza Italia, Alliance nationale, la Ligue du Nord, UDC, le Nouveau PSI et le parti Républicain italien.

⁵⁶⁶ Fininvest s'est emparé en 1991 des éditions Mondadori en corrompant des avocats et un juge (procès au pénal de 2007).

⁵⁶⁷ <https://www.lemonde.fr/europe/article/2011/07/09/fininvest-proprété-de-Berlusconi-condamné-pour-corruption>, consulté le 01/07/2019.

Benedetti. Berlusconi purge une peine d'un an de travaux d'intérêt général à cause de son grand âge, pour fraude fiscale. Il se rend une demie journée hebdomadaire, à la fondation *Sacra Famiglia* à Cesano Boscone, près de Milan pour s'occuper de malades atteints d'Alzheimer et de retraités.

Cependant, le politicien est également poursuivi pour d'autres affaires comme la corruption d'un sénateur à qui il aurait offert 3 millions d'euros pour quitter la coalition de gauche à laquelle il appartenait dans l'unique but de faire choir le gouvernement Prodi.

Dans son film, Moretti⁵⁶⁸ dresse un portrait de son pays habitué à voir des choses incroyables, voire improbables au sein d'une démocratie comme le fait pour Berlusconi de posséder un empire médiatique le propulsant en avant devant tous ses adversaires. Il témoigne de notre incapacité à nous révolter quand nos représentants bafouent la démocratie.

Ce long-métrage qui a remporté un succès retentissant en Italie, se révèle être un brillant témoignage pour les générations futures sur les périodes de gouvernance de Berlusconi. Il est dépositaire d'une trace d'histoire de ce pays au même titre que *La cosa* ou *Aprile*. Ces trois œuvres nourrissent au final la mémoire collective.

Vingt-et-un ans après *La messa è finita*, Moretti aborde à nouveau le thème de la religion, à travers *Habemus papam*. La tension dramatique de ce film repose sur l'élection d'un pape fuyant l'exercice de cette charge jusqu'au moment où il y renonce complètement.

IV] La renonciation à l'exercice de la charge papale

À travers sa fiction, *Habemus papam*, Moretti se révèle être par trois fois un artiste visionnaire. Il dévoile en premier lieu l'effroi saisissant le pape lors de sa nomination. Il constate ensuite la sous-représentation de certains continents et donc l'impossibilité pour certains cardinaux d'accéder à la fonction suprême de l'Église. Il envisage finalement l'idée que le souverain pontife puisse renoncer à sa fonction.

⁵⁶⁸ Moretti a d'ailleurs pris la parole lors de la manifestation organisée par la gauche, place Navona, le 2 février 2002. Il a tenu un discours très critique vis-à-vis des partis de gauche avant de conclure sur le fait qu'il ne faut pas que la manifestation reste inutile d'autant plus que l'année précédente, Berlusconi est revenu au pouvoir. Ce sera le début de son engagement au sein des *girotondi* qui correspondent au mouvement de manifestation ouvert à tout citoyen, ayant existé de 2002 à 2003. Ces *girotondi* ont permis d'éveiller les consciences endormies des Italiens en prouvant l'existence d'autres moyens pour contrer la politique.

A] La réaction du pape face à sa nomination

Si dans ce film, le cinéaste nous montre à quel point le trône de Saint Pierre est plus redouté que désiré, il semble que la réalité en soit peu éloignée. En effet, il a su capter l'angoisse saisissant le pape lors de sa nomination.

D'un point de vue purement historique, lors de son élection, en 1978, Jean-Paul I^{er}⁵⁶⁹ a été quelques instants dans l'effroi avant d'obéir au bon vouloir de Dieu. Après son élection, il a annoncé : « *Tempesta magna est super me*⁵⁷⁰. »

Joseph Ratzinger⁵⁷¹ succède à Jean-Paul II le 19 avril 2005, sous le nom de Benoît XVI. Après deux jours de Conclave, il devient, à soixante-dix-sept ans, le premier pape allemand depuis Adrien VI d'Utrecht (1522). Quelques jours après son élection, il reconnaît avoir demandé au Seigneur de ne pas le choisir lui, mais plutôt un cardinal plus jeune.

Lors du comptage des votes, Benoît XVI est pris d'un vertige. Un cardinal lui fait parvenir un billet lui remémorant son homélie lors de l'enterrement de Jean-Paul II. Dans cette homélie, le cardinal Ratzinger évoquait le Christ demandant à Pierre de le suivre sans se dérober à son appel.

Sans doute effrayé tout comme le personnage de Melville de devoir endosser la charge papale, Benoît XVI a prononcé les paroles suivantes lors de la messe inaugurale de son pontificat : « Priez pour moi afin que je ne me dérobe pas devant les loups. »

Moretti frôle ici le réel en s'inspirant sans doute de ces faits pour donner vie au personnage de Melville. Cependant, la réalité a dépassé sa fiction. En effet, la sous-représentation par continent de certains cardinaux amenuisent leur chance de devenir un jour pape.

⁵⁶⁹ Albino Luciani (1912-1978) a été élu pape le 26 août 1978 sous le nom de Jean-Paul I^{er}. Il décède d'un infarctus après 33 jours de pontificat. Il fut le dernier souverain pontife italien à ce jour.

⁵⁷⁰ « *Une grande tempête est sur moi* », propos recueillis par Patrick PESNOT, émission *Rendez-vous avec X* sur Jean-Paul I^{er}, France Inter, 2 avril 2011.

⁵⁷¹ Joseph Ratzinger est né le 16 avril 1927 à Marktl am Inn, en Allemagne. Il est ordonné prêtre en 1951. Il a été le plus jeune théologien de Vatican II (1962-1965). Très vite, il apparaît davantage comme un théoricien que comme un souverain pontife. Il a du reste été élu grâce à ses connaissances théologiques. Au lendemain de son élection, il reprend en main une Église et une chrétienté à la dérive. Sa ligne de conduite devient la relecture de Vatican II afin de réagir contre ces dérives. Juste après son intronisation, il rétablit l'usage possible du latin et il reformule le sens du rite dans la célébration de l'Eucharistie et de la messe. Il lève également le schisme Monseigneur Lefèvre afin d'entériner la désunion au sein de l'Église. Le 5 avril 2010, il déclare les prêtres « messagers de la victoire sur le mal et sur la mort » selon l'article du Monde intitulé « *Les prêtres doivent être des messagers de la victoire sur le mal* » du 5 avril 2010, voir www.lemonde.fr/web. Sa préoccupation reste la déchristianisation de l'Église en Europe. Lors de la conférence de Ratisbonne, Benoît XVI a rappelé au monde entier que l'Europe est née de la confluence entre la spiritualité biblique et le questionnement grec. Aujourd'hui, elle perd son âme en s'éloignant des principes qui l'ont fondée : la foi et la raison. Tout comme à l'époque romaine, le christianisme est désormais en position de faiblesse du fait des persécutions qu'il subit en Orient tandis qu'en Occident, il est raillé. Or, l'Église doit rester au service de toute l'humanité.

B] La sous-représentation de certains cardinaux à l'élection papale

Lorsque Brezzi pour passer le temps organise un tournoi de volley-ball au sein du Vatican, Moretti rend compte à travers ce jeu de l'inégale représentation par continent des électeurs au Conclave.

Les disparités et les rivalités politiques existant entre les différents cardinaux rejailliront lors de la compétition même si Brezzi veille au grain car, de toute façon, tout match comme toute élection, laisse place au(x) vainqueur(x) au détriment des perdants.

Le réalisateur crée ainsi un effet miroir entre ce match improvisé et la composition même du Conclave. Brusquement, sa représentation apparaît davantage comme une sorte de compétition entre les divers pays représentés.

Certes à travers les « *Papabile* », l'esprit compétitif avait déjà orienté l'élection en ce sens. Cependant, les différentes équipes formées par les cardinaux transformés en joueurs de volley-ball témoignent d'une surreprésentation ou d'une sous-représentation selon les continents. L'Italie par exemple est le pays qui a le plus de représentants en Europe. Cependant, après le décès de Jean-Paul I^{er} ont été élu pape : un polonais, un allemand et un Sud-Américain.

Dans la fiction « morettienne », l'Océanie est sous-représentée par rapport au continent européen. Dans la réalité, le 13 mars 2013 lors de l'élection du pape François⁵⁷², sur les 210 cardinaux en fonction à cette date, 115 ont réellement participé au Conclave, 2 y ont renoncé⁵⁷³. 60 venaient du continent européen avec 28 Italiens, 13 d'Amérique centrale, 20 d'Amérique du Nord, 11 d'Afrique, 11 d'Asie dont un d'Océanie.

À travers l'organisation du tournoi par Brezzi, Moretti démontre à quel point la compétition est faussée à sa base. Il rend compte à travers le personnage qu'il interprète du peu de chances pour un cardinal sud-américain d'être un jour élu pape. L'élection de Jorge Mario Bergoglio atteste cette fois que la réalité a largement dépassée la vision du cinéaste.

Le passage de la fiction à la réalité se fera également à travers la décision du pape de renoncer à sa fonction.

⁵⁷² Jorge Mario Bergoglio, né le 17 décembre 1936 à Buenos Aires en Argentine, est élu pape sous le nom de François le 13 mars 2013. Il est l'unique pontife à porté le nom d'un Saint dont il suit les enseignements. Saint-François d'Assise (1181-1226) était un homme de paix, connu pour avoir fui la richesse afin de se mettre au service des plus démunis. Il a participé au Conclave ayant élu le pape, Benoît XVI.

⁵⁷³ Le cardinal indonésien, Julius Riyadi Darmaatmadja pour des raisons de santé n'a pas pu participer au Conclave. Le cardinal écossais Keith O'Brien étant soumis à des accusations décida de ne pas y prendre part.

C] Le renoncement à la charge papale

Dans *Habemus papam*, Moretti témoigne de la difficulté d'une succession à travers la métaphore de l'enterrement du pape.

Le prologue d'*Habemus papam* renvoie à l'épilogue du récit où Melville renonce à l'exercice de la charge papale. Ce prologue qui témoigne que le pape n'est plus, s'inscrit en tant que partie historique réelle grâce aux images télévisuelles insérées par le réalisateur dans son propre film. L'épilogue qui appartient à la partie fictionnelle du récit « morettien », contient le renoncement de cette charge par le pape nouvellement élu. Ces deux parties annoncent à travers une contemplation silencieuse du désastre la mort d'une succession qui peine à aboutir.

Dans la réalité, lors de son investiture Benoît XVI qui a reconnu le poids de la charge papale, finira par couler sous celle-ci. Tout comme le personnage de Melville, il renoncera à l'exercer parce qu'elle est devenue trop lourde à porter face à un monde en perpétuelle mutation.

Lors de la sortie d'*Habemus papam*, les catholiques ont soutenu que jamais un pape ne renoncerait à sa charge. Selon les rites de l'Église, seul Dieu qui a désigné le pape à travers la main des cardinaux lors de son élection, est habilité à le délivrer de la mission qu'il lui a confiée.

Jean-Paul II qui était hautement conscient de sa tâche, avait rédigé un testament⁵⁷⁴ en ce sens : « " Veillez donc, parce que vous ne savez pas quel jour va venir votre Maître. " (cf. Mt 24, 42) - ces paroles me rappellent le dernier appel, qui aura lieu au moment où le Seigneur le voudra. »

Dans ce testament, le pape a également exprimé son désir de s'en remettre à la Grâce du Seigneur à travers ces mots : « Il décidera lui-même quand et comment je dois finir ma vie terrestre et mon ministère pastoral. » Suite au jubilé de l'an 2000, il y a ajouté la déclaration suivante :

« Le jour du 13 mai 1981, le jour de l'attentat contre le Pape au cours de l'Audience générale sur la Place Saint-Pierre, la Divine Providence m'a sauvé de façon miraculeuse de la mort. Celui qui est l'unique Seigneur de la vie et de la mort Lui-même a prolongé cette vie, d'une certaine façon il me l'a donnée à nouveau. Depuis ce moment, elle appartient encore davantage à Lui. J'espère qu'Il m'aidera à reconnaître jusqu'à quand je dois continuer ce service, auquel il m'a appelé le 16 octobre 1978. Je Lui demande de vouloir me rappeler lorsqu'Il le voudra. " Dans la vie comme dans la mort nous appartenons au Seigneur... nous sommes au Seigneur " (cf Rm 14, 8). J'espère également que tant qu'il me sera donné d'accomplir le service Pétrien dans l'Église, la Miséricorde de Dieu voudra me prêter les forces nécessaires pour ce service. »

Ces paroles de Jean-Paul II nous révèlent à quel point la charge pontificale peut parfois se révéler écrasante.

⁵⁷⁴ Testament du Saint-Père Jean-Paul II sur le site : <http://www.vatican.va/gpII/documents/testamento-jp-II>. Jean-Paul II le rédigea le 6 mars 1979 et il y apporta des ajouts jusqu'au 17 mars 2000.

Pourtant, Benoît XVI donnera raison au réalisateur, trois ans après la parution de son film. Son geste sera soudainement perçu par ces mêmes catholiques comme courageux et quelque peu révolutionnaire.

Après sept années de pontificat, ce pape annonce officiellement lors d'un consistoire au Vatican, le 11 février 2013, sa renonciation à dater du 28 février 2013. C'est une première depuis Célestin V qui, en 1294, dut abdiquer après avoir été accusé par l'Église de corruption. Certes, il fut poussé par son successeur, Boniface VIII qui convoitait le titre, à renoncer à sa charge après cinq mois de règne.

Dans son scénario, Moretti ne laisse pas Melville remplir la fonction papale, préférant le voir renoncer. Faut-il voir ici une prémonition du cinéaste même si les raisons invoquées dans sa fiction restent éloignées des motivations de Benoît XVI. Dans la réalité, ce pontife quitte sa fonction après avoir accompli un examen approfondi de sa conscience devant Dieu. Il estime que ses 85 ans ne lui permettent plus d'exercer son ministère correctement. Il ne se sent plus la force de gouverner la barque de Saint-Pierre et de dispenser la « Bonne Nouvelle⁵⁷⁵ ». En conséquence, il décide de se retirer dans un monastère situé dans l'enceinte du Vatican pour se consacrer à la prière.

Cette démission n'est pas une renonciation, mais un passage à témoin. Benoît XVI a justifié sa décision à travers les propos suivants : « Quand un pape en vient à reconnaître en toute clarté que physiquement, psychologiquement et spirituellement il ne peut plus assumer la charge de son ministère, alors il a le droit et, selon les circonstances, le devoir de se retirer⁵⁷⁶. »

Cette renonciation fait donc bel et bien écho à celle de Melville, dans *Habemus papam*. Tout le film repose sur la manière de faire face au pouvoir, de l'accepter ou d'avoir le courage d'y renoncer au risque de susciter un scandale. Moretti a de son côté estimé qu' : « Au demeurant, le renoncement n'est pas qu'une chose négative, il peut avoir sa grandeur et produire une ouverture⁵⁷⁷. »

Benoît XVI avait déjà annoncé en 2010 la possibilité pour un pape selon les circonstances d'avoir le droit et le devoir de se retirer s'il ne pouvait plus assumer la charge de son ministère. Par cet acte, la dimension monarchique qui laisse en poste le pape jusqu'à son décès s'efface au profit d'une collégialité telle que souhaitée par Vatican II. Dorénavant, les pontifes auront la possibilité de démissionner. Le pape François a soutenu la décision de son prédécesseur en

⁵⁷⁵ Dans le christianisme, la Bonne Nouvelle se réfère à la mort physique, héritage de la chute d'Adam que Jésus est venu racheter en prenant tous les péchés des hommes sur lui à travers sa crucifixion et sa souffrance à Gethsémani. Sa résurrection témoigne de l'espérance et de l'amour suffisants pour que les hommes se repentent afin de retourner vivre auprès de Dieu. Jésus a donc demandé à ses disciples de répandre la Bonne Nouvelle consignée dans les Évangiles.

⁵⁷⁶ Site Aleteia, *Benoît XVI : démission ou envoi en mission ? Pour le P. Antonio Spadro, la démission de Benoît XVI n'est pas tant une renonciation qu'un passage à témoin*, le 14 mars 2013.

⁵⁷⁷ Jacques MANDELBAUM (Propos recueillis par), *Nanni Moretti : « Je vais redevenir plus égoïste »*, Le Monde, 24 août 2011, p. 22.

estimant qu'un pape qui sentirait ses forces décliner, pourrait se poser la même question que Benoît XVI.

Tout comme le personnage de Melville, Benoît XVI est conscient de ses capacités et de ses limites d'homme. Toutefois, nous pouvons nous interroger sur ses réelles intentions, au moment où son pontificat est rattrapé par les scandales de pédophilie qu'il a volontairement cachés pour ne pas nuire à l'image de l'Église et par l'affaire Vatileaks à la suite des révélations de son majordome, Paolo Gabriele, au journaliste, Gianluigi Nuzzi ?

Même si ce pape a toujours affronté les problèmes qui se sont dressés sur son chemin, il laisse derrière lui un pontificat marqué par son désir de vouloir recentrer l'identité de l'Église. Il aura été un guide spirituel plutôt qu'un chef politique contrairement à Jean-Paul II dont le pontificat avait été marqué par la chute du monde communiste.

En conséquence, le 12 mars 2013 à 16h30, conformément au *Motu Proprio* imposé par Paul VI⁵⁷⁸ et remis à jour par Benoît XVI, le 11 juin 2007 et le 22 février 2013, sont entrés à la Chapelle Pauline Apostolique du Vatican tous les électeurs cardinaux âgés de moins de 80 ans afin d'élire le 266^{ème} pape. La télévision vaticane a pu filmer et diffuser la procession des 115 cardinaux électeurs. Seule la télévision vaticane et Radio Vatican furent autorisées à pénétrer au sein de la Chapelle Sixtine, pour un laps de temps déterminé contrairement au personnage du journaliste dans la fiction « morettienne ».

Dans les premières images d'*Habemus papam*, Moretti filmait lui aussi cette longue procession de dos ou de face sur la répétition des *Ora pro nobis*. Le cortège des cardinaux entonnait ensuite le chant des litanies des saints, le *Veni Creator*.

Ainsi, la fiction rejoint la réalité et l'histoire se referme sur l'image d'un pape succédant à un autre.

⁵⁷⁸ Paul VI (1897-1978) pape de 1963 à 1978.

SYNTHESE DE LA PARTIE IV

À travers ses fictions, Moretti situe l'artiste au centre du débat entre histoire personnelle et histoire collective. Grâce à son ouverture d'esprit, il éclaire la société en présentant son avenir. Il devient alors un cinéaste visionnaire.

À ce titre, il dénonce les événements sociétaux. Il les analyse et il les restitue dans son œuvre à travers les émotions qu'il ressent.

Le réalisateur met en place un processus filmique qui interroge notre condition humaine. Il nous rappelle à travers ses œuvres que nous sommes tous amenés à jouer des rôles au sein de la société. Parfois, c'est elle qui nous les impose, parfois c'est nous qui décidons de les jouer à travers nos engagements.

Toutefois, le cinéaste nous fait prendre conscience que nous avons toujours le choix de nos actes à travers des personnages comme Michele ou Melville. Il attire notre attention sur le fait que nous sommes les maîtres de notre destin et les acteurs de notre propre vie.

À travers ses fictions, Moretti témoigne de notre capacité à prendre en main notre destinée en exerçant comme Melville notre libre arbitre.

Le processus filmique nous permet de nous rendre compte que notre existence n'est pas une fatalité et que nos choix nous permettent d'être pleinement humains.

Grâce à ce processus, nous nous rendons compte que la fiction peut devenir réalité. Des films comme *Palombella rossa*, *Aprile*, *Il Caimano* ou encore *Habemus papam* en sont la preuve. Ce que pressentait à travers eux l'artiste est devenu réalité.

Ainsi, la vision de la gauche, l'arrivée des migrants, la condamnation de Berlusconi ou encore le renoncement du pape à exercer sa charge démontrent que la réalité peut rejoindre la fiction, voire parfois la dépasser.

À travers son cinéma, Moretti met en évidence notre difficulté à percevoir, aujourd'hui, la réalité de la fiction.

Conclusion

L'objet de notre recherche qui portait sur l'interaction entre autobiographie, réalité et fiction, permet de définir l'œuvre « morettienne » comme étant protéiforme puisqu'elle est conçue à partir de différents styles narratifs.

La première partie de cette étude a révélé comment Moretti, en se plaçant au cœur du dispositif filmique, élabore un premier autoportrait de sa personne qu'il complétera ensuite en évoquant le métier de cinéaste dans *Aprile, Il Caimano* et *Mia madre*. À travers l'image de son corps exposé à l'écran, il questionne le rapport de l'œuvre à l'artiste. Il nous renvoie d'une part, à la position du peintre réalisant son autoportrait et d'autre part, aux mythes de Narcisse et de Méduse. Cette réalité qu'il retranscrit dans ses fictions, devient donc son propre reflet.

Le cinéaste se projette aussi dans ses personnages en y introduisant une dimension autobiographique. Sa présence au cœur de ses œuvres ne cesse d'évoluer. Si au début, il interprète le rôle principal, il finit par céder sa place à un alter ego après *La stanza del figlio*. Toutefois, si Moretti-réalisateur met en scène Moretti-acteur c'est dans l'unique but de parler des autres à travers son personnage. Ainsi, il explore le monde à travers le « jeu » du « je ».

Sa présence au cœur de l'image est aussi représentée par des objets personnels ou appartenant à ses proches, des décors *in situ* ou des lieux familiers. Le réalisateur se raconte également à travers la ville qui l'a vu grandir. Sous son regard, Rome devient un personnage à part entière dont il prend le pouls non sans un certain humour. Le cinéaste disperse donc des traces autobiographiques dans ses œuvres filmiques.

La deuxième partie a montré comment Moretti dresse un « autoportrait déguisé » en confiant pour les besoins de ses créations certains rôles à ses proches. Il leur demande même parfois d'interpréter leur propre rôle à l'écran. En nourrissant ses réalisations de sa propre réalité, il rend peu perceptible les codes de la narration, créant ainsi son propre style cinématographique. Dans ce contexte, nous pouvons affirmer au même titre que Jean Gili que son œuvre est assimilable à une « autobiographie dilatée ».

Une autre composante du travail du cinéaste consiste à filmer au plus près la réalité comme l'ont fait avant lui les réalisateurs dits néoréalistes. Mais, Moretti se détache de cette filiation car la réalité vient nourrir ses fictions uniquement pour dresser un état des lieux de son pays. Il en devient ainsi un témoin à travers l'exercice de son art.

En digne héritier de ses pairs et en fonction des exigences de la narration, le réalisateur introduit également la citation filmique dans ses créations comme nous l'avons signalé dans la

troisième partie. Il enrichit son propre récit d'extraits d'autres œuvres ou de faux films créés pour la circonstance.

En transformant le monde, en le façonnant à travers sa caméra, le cinéaste témoigne également de l'amour accordé à sa profession. En dévoilant l'envers du décor, il livre au spectateur « morettien » le dispositif d'un film en cours de création dans *Aprile, Il Caimano* ou *Mia madre*. À travers ces trois réalisations, il montre comment il les nourrit d'autobiographie, d'autoportrait, de réalité ou de fiction. *Mia madre* en est l'exemple le plus représentatif dans la mesure où le public ne sait jamais s'il est dans le présent, le passé ou dans les rêves de Margherita. Moretti y dévoile aussi son rapport au monde et son amour pour sa profession. Il y évoque également le prolongement de la vie à travers la transmission et les rôles que chacun est amené à remplir face à l'inéluctable.

La quatrième partie a dévoilé la mise en place d'une forme filmique interrogeant la nature humaine qui permet au cinéaste d'apparaître sous les traits d'un artiste visionnaire. En effet, celui-ci nous entraîne dans la quête d'une identité perdue où l'individu peine à trouver sa juste place dans la société. Ce processus filmique nous alerte sur les rôles que la vie nous impose et sur ceux que nous interprétons à travers nos choix et nos engagements. Seul l'utilisation du libre arbitre, nous autorise à devenir les acteurs de nos propres vies. En agissant ainsi, notre existence n'est plus considérée comme une fatalité puisque nos choix nous permettent d'être pleinement « je ». Ce processus filmique nous autorise à infirmer que, quelquefois, la fiction devient la réalité comme dans *Palombella rossa, Aprile, Il Caimano* ou peut la dépasser comme dans *Habemus papam*.

Cette étude nous conduit à énoncer les conclusions suivantes. À travers le personnage de Michele ou du « *Caimano* », Moretti explique qu'en ordonnant le monde selon nos désirs, l'individu se coupe du collectif. Grâce à Don Giulio, il témoigne de la difficulté à s'ouvrir aux autres. En devenant l'« *io sullo schermo* » dans *Caro diario* et *Aprile*, Moretti-acteur s'ouvre enfin au monde. Ce « je » lui permet de relater le monde dans lequel il évolue en tissant des liens entre sa vie personnelle et son œuvre artistique. Toutefois, son « je » se transforme en un « nous » dans la mesure où chaque individu inscrit son histoire personnelle au sein d'une histoire collective pour édifier la grande Histoire. L'autoportrait du cinéaste devient ainsi un prétexte pour se confronter à la condition humaine en révélant au spectateur combien il est difficile de vivre les uns avec les autres dans *Ecce Bombo, Bianca* ou *La messa è finita*, les uns à côté des autres dans *Palombella rossa, Il Caimano* ou *Habemus papam* et les uns sans les autres dans *La stanza del figlio* ou *Mia madre*. Au fil de ses films, Moretti se révèle être un moraliste.

Néanmoins, si le récit « morettien » est conçu comme un cercle ouvert, le réalisateur s'y tient à l'extérieur, notamment dans *Aprile*. Les plans en plongée montrent qu'il peut s'affranchir de son corps pour observer de l'extérieur ses concitoyens dont il se sent à la fois proche et distant. Il n'occupe pas pour autant une position divine, mais plutôt une position détachée jugeant l'existence et celles des autres avec bienveillance. En se mettant à l'écart du monde notamment pour fuir le discours de Bossi à Venise, il dévoile avec parcimonie sa solitude au sein de la collectivité, mais surtout il évoque sa perception de la réalité en tant qu'intellectuel.

Le rôle de l'artiste consiste avant tout à « comprendre » la réalité et à expliquer son fonctionnement dans le but de faire évoluer les actions entreprises par les hommes. Pour y parvenir, le cinéaste agence des connexions de sens à partir de sa propre perception de la réalité et des images du réel incluses au sein de ses réalisations. Ses plans deviennent une façon d'aborder le monde qu'il côtoie au quotidien et dont il veut être un des porte-paroles. En agissant ainsi, il se place en spectateur des événements survenant dans son pays au même titre que toute personne visualisant ses films.

Néanmoins, Moretti se complaît à créer une distance entre le monde réel et le regard qu'il y porte. Ainsi, dans *Ecce Bombo*, l'utilisation du hors champ cinématographique met en évidence la fin du hors champ social. Ce ressenti est dû au choix stylistique du réalisateur : caméra fixe, histoires entrecroisées, absence d'un noyau dramatique traditionnel, satire. Dans cet espace clos, il n'existe aucune écoute, aucun échange possible entre les jeunes dépeints comme moroses et déçus. Leurs aînés ayant défendu des idéaux de liberté à travers l'abolition de l'autorité des pères et donc des dirigeants, la génération suivante n'a plus de luttes à mener ou ne sait plus comment les poursuivre.

Alors, le cinéaste dépeint la naissance d'un changement dans le panorama social italien à travers une jeunesse livrée à elle-même en proie à la solitude et dont personne ne semble se soucier. Seule la télévision ou la radio tente de créer des liens avec cette jeunesse, mais en vain. L'Éthiopien appelant à la radio pour évoquer l'Italie est l'unique personnage à constater que la communication n'exerce plus sa fonction. Elle devient l'instrument d'un monde marchand dont il entrevoit les mécanismes à travers les relations entre le politique et l'économie⁵⁷⁹. Moretti est déjà conscient que le rapport à autrui est faussé.

Même si à travers *Ecce Bombo*, *La messa è finita* ou encore *Palombella rossa*, les oripeaux de 68 sont tombés, le cinéaste semble pourtant convaincu qu'il existe encore des valeurs pour lesquelles nous méritons de nous battre. Son regard d'artiste nous livre son

⁵⁷⁹ À cette période, des liens se nouent entre la Démocratie Chrétienne et le constructeur automobile, Fiat.

témoignage sur sa propre génération qu'il lègue à la postérité. Il devient ainsi un passeur créant un lien social entre sa génération et les suivantes.

D'ailleurs, dans *Caro diario*, le réalisateur devient le représentant du conflit générationnel illustré entre autres par le passage d'un navire qui dépasse son personnage marchant seul dans les herbes, accompagné par la musique de Padovani. À travers ces images, il témoigne de la fin d'une génération à laquelle il appartient, symbolisée par un bateau échoué. Le puissant navire entrant dans le champ de la caméra suggère la montée en puissance de la nouvelle génération, figurée entre autres par les enfants tyranniques de Salina, qui, contrairement à celle de Michele dans *Ecce Bombo*, prend progressivement le pouvoir sur les anciens. Cela explique la semi-disparition de ce navire derrière un phare puisque les mutations sociales se font toujours plus ou moins en douceur. C'est sans doute la raison pour laquelle le cinéaste termine cette séquence sur le bateau sortant du champ tandis que Moretti-acteur accroché aux valeurs de sa propre génération s'arrête au milieu des herbes, impassible. Le cinéaste nous dévoile ainsi comment la nouvelle génération commence à forger sa propre histoire.

En nous racontant les drames et les tragédies de son époque, le réalisateur ancre son cinéma dans l'histoire. Au sens propre du terme grec, « historia », l'histoire est une source d'informations, une recherche intelligente de la vérité. Le cinéaste se complait à se filmer en tant que témoin d'une société en pleine mutation. À travers les changements sociétaux qu'il inscrit dans ses créations, il cherche sa place en tant qu'individu et tant qu'intellectuel. Ainsi dans *Caro diario*, il met en scène son vagabondage pour pouvoir dire à la fin de son périple : « tout le monde parle, mais qui écoute encore ? » L'absence de communication a rendu les médecins nombrilistes. En donnant naissance à de nouveaux quartiers, la politique du bâti crée des disparités menant à la séparation du collectif. De manière métaphorique, le cinéaste à partir des lieux traversés par Moretti-acteur dresse un portrait ironique de ses concitoyens aveuglés par le progrès et soumis au monde marchand.

En traversant Rome sur sa Vespa dans *Caro diario*, le cinéaste crée une connexion entre l'histoire sociale et l'histoire institutionnelle, mais aussi entre le pouvoir politique et le pouvoir religieux. Il lie la petite histoire à l'Histoire en établissant une cartographie de l'Italie. Il la complètera à travers la réalisation d'un documentaire dans *Aprile* en s'empresant de la traverser du Nord (Milan, Venise) au Sud (Brindisi) pour apporter son témoignage. Ce film devient le premier chapitre d'un livre unique consacré à l'histoire de l'Italie de 1994 à 1997 dont il poursuivra l'écriture du second chapitre grâce au scénario de Teresa dans *Il Caimano*. Ainsi, ses films deviennent à chaque fois le prétexte d'en écrire un autre.

En croisant la part de réel et la part de fiction, Moretti crée un cinéma citoyen rendant compte des faits marquants survenus dans son pays. Sabina Guzzanti reprend le processus du

documentaire-témoignage dans son film, *Draquila, l'Italia che trema* en 2010. En racontant chacun à leur manière leur vision de l'Italie, ils démontrent qu'ils ont hérité du cinéma politique de leurs pairs. D'ailleurs, Moretti-acteur considère que c'est un devoir de filmer les événements politiques de son pays. Même s'il prétend douter de la réalisation de son documentaire, il le fait avec une grande délectation et le mènera à son terme. Mais, il ne pourra pas le diffuser en tant que tel parce qu'il fait partie intégrante d'*Aprile*.

L'Histoire est faite de choix erronés, stupides, courageux, raisonnés, déterminants ou cruciaux pour l'avenir de l'humanité. Le réalisateur ne cesse de révéler à travers ses œuvres l'impact de la société sur chaque être. Or, celui-ci peut modifier son histoire en acceptant de jouer son propre rôle et non celui que les pouvoirs lui attribuent, en exerçant son libre arbitre. D'ailleurs, le cinéaste nous invite à réaliser des choix depuis le début de son œuvre cinématographique, pour nous mener vers la quête de la vérité. En conséquence, ses fictions éclairent la société sur son devenir.

Toutefois, le réalisateur rend compte dans son cinéma d'une réalité en suspension qu'il puise dans l'inconscient collectif⁵⁸⁰. En inscrivant cette matière dans une fiction, elle prend vie. Nous passons donc de l'inconscient collectif à l'histoire collective grâce à une forme cinématographique représentée, ici, par les films « morettiens ». Ce procédé permet de lier l'histoire personnelle de Moretti à l'histoire collective.

Entre les mains du réalisateur, le cinéma devient l'arme la plus juste pour témoigner, pour représenter et pour réfléchir. Il permet de contrer le pouvoir de la télévision en adhérant au réel et à une certaine forme de vérité. Même s'il narre la réalité politique, économique et sociale, il est surtout l'unique moyen pour le spectateur de renouer avec son âme d'enfant. Grâce au pouvoir de l'imaginaire, il continue à croire tout comme Chihiro qu'il peut modifier l'avenir du monde.

Comme Renoir, Moretti joue des histoires personnelles comme de la vie. Mais, il nous montre aussi comment l'individu se fait jouer par les autres, tel Melville dans *Habemus papam*, ou par la vie, tel Barry dans *Mia madre*. Alors quitte à nous perdre, perdons-nous dans l'illusion du spectacle comme les acteurs répétant *La Mouette* de Tchekhov. Cette illusion redonne à

⁵⁸⁰ En 1952, Carl Gustav Jung divulgue sa théorie de la synchronicité. Il émet l'hypothèse que dans l'inconscient collectif, les notions d'espaces et de temps disparaissent, voire s'annihilent. De ce fait, les barrières formelles de temps et de l'espace sont brisées par l'activité mentale. Pour lui, l'espace et le temps forment une dilatation. Par conséquent, dans des situations précises, il arrive que certaines personnes syntonisent avec des messages envoyés par l'inconscient collectif sous forme de bribes d'information. La pensée, les phénomènes psychiques et ceux d'anticipation représentent les trois formes que revêt la synchronicité. Une personne qui rêve ou qui a une inspiration soudaine, a accès à une information piochée dans un espace et dans un temps, non déterminés. Mais, cette information vient s'inscrire en toute simplicité dans l'esprit de cette personne tout en générant des répercussions dans le monde où elle vit.

Melville une raison d'exister à tel point qu'il se fera passer pour un acteur auprès de la psychanalyste, Madame Brezzi.

Se perdre dans l'illusion ? S'adonner au rêve ? Croire en la magie de l'imaginaire comme Chihiro ? telles pourraient être les pistes d'une nouvelle recherche dont l'étude porterait sur l'illusion ou la désillusion au cinéma. Sa grandeur consiste à laisser libre court à l'imaginaire du réalisateur et à permettre au spectateur d'y adhérer en lui rappelant que seule notre imagination nous donne accès à la vision d'un autre monde comme l'illustre merveilleusement *L'Histoire sans fin*⁵⁸¹ de Michael Ende.

Tant que le cinéma livrera des histoires, nous pourrons tels des enfants continuer à rêver les yeux ouverts. Il suffit d'imaginer un autre monde, de dépasser le réel et la vérité pour laisser enfin notre imagination faire autorité en nous donnant accès au changement. En utilisant notre pensée de façon constructive, nous pouvons donner vie à une infinité de possibilités pour améliorer notre existence. La puissance de notre imagination n'a pour limites que celles que nous voulons bien lui attribuer, d'où certaines de nos désillusions.

Moretti, lui, nous invite à une réflexion sur le cinéma, mais également sur le cinéma et la société italienne. Son dernier documentaire, *Santiago, Italia*, en est une brillante démonstration puisqu'il revient sur la manière dont les Italiens étaient capables, il n'y a pas si longtemps, d'accueillir « l'autre » sur son territoire.

⁵⁸¹ Titre français : *L'Histoire sans fin* (1984) - titre original *Die unendliche Geschichte* de Wolfgang Petersen qui a adapté au cinéma la première moitié du roman de Michael Ende.

BIBLIOGRAPHIE

-A-

Accord Italie-Lybie sur l'immigration clandestine, 20 Minutes, 28 septembre 2004, p. 9.

-B-

BELPOLITI Marco, *Le corps du chef*, Paris, Editions Lignes, 2010, 192 p.

BÉNABANT Juliette, *Cannes Le renouveau du cinéma italien*, Télérama 3200 du 14 au 20 mai 2011, pp. 42-46.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, France Loisirs, 1976, 352 p.

BONAFoux Pascal et SEMPRÚN Jorge, *Moi, Je par soi-même. L'autoportrait au XX^e siècle*, Paris, Editions Diane de Selliers, 2004, 446 p.

BRICE Catherine, *Histoire de l'Italie*, Turin, Hatier, 1992, 495 p.

-C-

CHATRIAN Carlo et RENZI Eugenio, *Nanni Moretti, Entretiens*, Paris, Locarno, Les Cahiers du Cinéma, Festival International du Film de Locarno, 2008, 255 p.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1994 (1^{ère} Edition 1969), 1060 p.

CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, éditions de l'Etoile - Les Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1984, 160 p.

Codice Civile, Milano, Alpha Test, Edizione 2011, 1244 p.

COLOMBO Furio et FERRETTI Gian Carlo, *L'Ultima intervista di Pasolini*, Traduit de l'italien par FRAPPAT Hélène, Paris, Editions Allia, 2008, 62 p.

CRUCIANI Mariella, *Da Michele a Nanni : un itinerario psicoanalitico nel cinema di Moretti*, Cine Critica, Anno V, n°17, Gennaio-Marzo 2000, pp. 71-81.

-D-

D'INTINO F., *I paradossi dell'autobiografia*, in R. Caputo e M. Monaco (a cura di), *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 275-313.

DE BERNARDINIS Flavio, *Nanni Moretti*, Milan, Il Castro Cinema, 2002, 154 p.

DE GASQUET Pierre, *Silvio Berlusconi le crépuscule du patriarce*, Les Echos week-end, le 16 octobre 2015, pp. 19-26.

Débarquement de 210 clandestins, 20 Minutes, 11 janvier 2005, p. 13.

DELORME Stéphane et MORREALE Emiliano, *Un sentiment d'inadéquation entretien avec Nanni Moretti* (du 7 octobre 2015), Traduction de MORREALE Emiliano et CANON Juliette, Les cahiers du cinéma n°716, novembre 2015, pp. 8-19.

DELUMEAU Jean et LAROCHE Daniel, *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 2000, 535 p.

DESSUANT Anne et FERENCZI Aurélien, *Quand l'Italie avait la berlue*, Télérama n°3590, du 31 octobre 2018, pp. 28-29.

DI PAOLO Paolo et BIFERALI Giorgio, *À Rome avec Nanni Moretti*, traduit de l'italien par Karine Degliame-O'Keeffe, Paris, Quai Voltaire/La Table Ronde, 2017, 176 p.

DIAMANTI Ilvo, IDECKHOFF Alain, LAZAR Marc et MUSIEDLAK Didier, *L'Italie une nation en suspens*, Editions Complexe, Collection du CERI, 1995, 159 p.

DOR Edouard, *Rome mise en scènes*, Paris, Espaces&Signes, Coll. Ciné voyages, 2016, 142 p.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Editions Galilée, 1977, 469 p.

-E-

ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, la Flèche, Editions Gallimard, Collection Folio/Essais, 2008, 285 p.

-F-

FEVERT Christian et MUSITELLI Christophe, *Fou rire*, Les Inrockuptibles n°56, pp.74-79.

FIORI Giuseppe, *Il venditore. Storia di Silvio Berlusconi e della Fininvest*, Garzanti, 1995, 222 p.

-G-

GILI Jean A., Chapitre XXVIII, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours* dans *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours* sous la direction de Marc Lazar, Les grandes études internationales, 2009, pp. 417-428.

GILI Jean A., *L'autobiographie dilatée, Entretiens avec Nanni Moretti*, Aix-en-Provence, Rouge Profond Collection « Raccords », 2017, 155 p.

GILI Jean A., *Le cinéma italien*, Préface d'Ettore Scola, Paris, Editions de La Martinière, 2011, 260 p.

GILI Jean A., *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, 2001, p. 128.

GRAVES Robert, *Les mythes grecs*, Paris, France Loisirs, 1983, 223 p.

GERSTENKORN Jacques, *La métaphore au cinéma les figures d'analogie dans les films de fictions*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, 205 p.

GUSDORF Georges, *Le Crépuscule des illusions* sous-titré *Mémoires intempestifs*, Paris, La Table Ronde, 2002, 390 p.

-H-

HEYMANN Danièle, *Entretien avec Moretti, réalisateur de « Journal intime » « Pour la première fois, je parle des autres »*, Le Monde, jeudi 19 mai 1994, pp. I et VI.

-J-

JOUSSE Thierry, *Docteur Nanni et Mister Moretti*, Les Cahiers du cinéma n°524, mai 1998, pp. 70-71.

JOUSSE Thierry, *Moretti ou Berlusconi*, Les Cahiers du cinéma n°479-480, mai 1994, pp. 62-64.

JOYCE James, *Ulysse*, Paris, Gallimard, collection Folio classique, 1995, 1659 p.

-L-

LECLERE Thierry (Propos recueillis par), *Nanni Moretti réveille l'Italie, signes du temps rencontre*, Télérama n°2753, 16 octobre 2002, pp. 14-20.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, nouv. éd. 1996, coll. « Points Essais », 354 p.

LIAUDET Jean-Claude, *Freud pour les parents Des conseils pratiques et utiles pour l'éducation de vos enfants*, La Flèche, Pocket Evolution, l'Archipel, 2006, 275 p.

LOUPIAS Bernard, *Moretti Roma*, Le Nouvel Observateur, 12-18 mai 1994, p. 104-105.

-M-

MANCAT Isabelle, *L'autoportrait, ou l'art de l'autopromotion*, L'Œil n°689, avril 2016, pp. 48-50.

MANDELBAUM Jacques, *Nanni Moretti : « Je vais redevenir plus égoïste »*, Le Monde, 24 août 2011, p. 22.

MAZIERSKA Ewa et RASCAROLI Laura, *The cinema of Nanni Moretti : dreams and diaries*, London, New-York : Wallflower Press, 2004, 208 p.

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1983, *Chap. II « Histoire/Discours*, p. 113-120 [1^{ère} édition, Paris, Union Générale d'Édition, 1977].

MORICE Jacques (Propos recueillis par), *Nanni Moretti*, Télérama n°3437, 25 novembre 2015, pp. 4-8.

MOULIN Joëlle, *L'autoportrait au XX^e siècle – Dans la peinture, du lendemain de la Grande guerre jusqu'à nos jours*, Paris, Editions Adam Biro, 1999, 143 p.

MURAT Pierre, avec la collaboration de BENABANT Juliette, *Faut-il brûler les critiques ?*, Télérama n°3194, 30 mars 2011, pp. 46-48.

MUSSO Pierre, *Berlusconi le nouveau Prince*, La Tour-d'Aigues, Editions de l'Aube, 2003, 195 p.

-P-

PASTERNAK Boris, *Écrits autobiographiques-Le docteur Jivago*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Quarto, 2005, 1316 p.

PAYANT René, *Vedute, Picturalité et autoportrait : la fiction de l'autobiographie*, Montréal, Éditions trois, 1987, pp. 87-112.

PHILIPPE Marie-Dominique, o.p., « *Toute paternité vient de Dieu* » *Être père aujourd'hui*, Paris, Editions Parole et Silence, 2009, 188 p.

POBLETE Maria (propos recueillis par), *Quelle place pour les pères aujourd'hui*, Magazine Enfant n°392, avril 2009, pp. 68-69.

PR FRYDMAN René, SCHILTE Christine, *Devenir père*, Paris, Hachette Pratique, 2008, 336 p.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999, 2408 p.

PULIERO Catherine, *La crise de l'identité italienne selon Nanni Moretti à travers Palombella rossa, La cosa, Aprile*, mémoire de D.E.A., 2005, 219 p.

-R-

RAFFONE Paolo, *L'Italie en marche chronique et témoignages*, Bruxelles, Le Monde Poche, 1998, 255 p.

RATZINGER Joseph, Benoît XVI, *Jésus de Nazareth 1. Du baptême dans le Jourdain à la Transfiguration*, Paris, Editions Flammarion, Collection Champs essais, 2007, 427 p.

RAYNER Hervé, *L'Italie en mutation*, Paris, études de la documentation française, 2007, 191 p.

REYNAUD-MAURIANGE Jacqueline (1995). *Le comique de Nanni Moretti étudié à travers les films : Bianca, la messe est finie, Palombella rossa*, sous la direction d'Etienne ITHURRIA, 320 p.

RICCEUR Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Edition du Seuil, Coll. L'Ordre Philosophique, 2000, 675 p.

RIGOLET Laurent, *Pier Paolo Pasolini, prophète et martyr*, Télérama n°2753, 16 octobre 2002, pp. 36-38.

ROONEY D., *Moretti backs Italo distrib.*, « Variety », n° 366, 21-27 avril 1998, p. 20.

RUFO Marcel, *Chacun cherche un père*, Paris, Editions Anne Carrière-Essais, 2009, 236 p.

-S-

SAADA Nicolas et TOUBIANA Serge, *Pâtisserie, politique et paternité*, Les Cahiers du cinéma n°524, mai 1998, pp. 49-65.

SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours, crise et création*, Paris, éditions Nathan, 1995, 128 p.

SCHNEIDER Norbert, *L'art du portrait : Les plus grandes œuvres européennes 1420-1670*, Paris, Taschen, 1992, 180 p.

SULLEROT Evelyne, *Quels pères ? Quels fils ?*, Mesnil sur l'Estrée, Fayard, 1992, 381 p.

TOUBIANA Serge, *Le regard moral*, Les Cahiers du cinéma n°425, novembre 1989, pp. 20-21.

TOUBIANA Serge, *Entretien avec Nanni Moretti*, Les Cahiers du cinéma n°425, novembre 1989, pp. 22-29.

TOUBIANA Serge, *Entretien avec Nanni Moretti*, Les Cahiers du cinéma n°443-444, mai 1991, pp. 30-36.

TRAVAGLIO Marco et VELTRI Elio, *L'Odeur de l'argent*, Paris, Fayard, 2002, 347 p.

EMISSIONS ET SPECTACLES

Concerto Nanni Moretti, Spectacle donné à la MC 93 à Bobigny le 9 septembre 2011.

HAKEM Tewfik, émission *Actualité culturelle-Réveil culturel*, *Entretien avec Arnaud Desplechin et Michel Ciment*, France Culture, 21 février 2018.

MANZONI R., émission *Éclectik* avec pour invité Nanni Moretti suite à la sortie d'*Habemus papam*, France Inter, le 3 septembre 2011.

PESNOT Patrick, émission *Rendez-vous avec X* sur Jean-Paul I^{er}, France Inter, 2 avril 2011.

SITES INTERNET

<http://www.20minutes.fr/tv/afp-actus/109029-italie-4-000-migrants-secourus-en-48-heures>, consulté le 09 avril 2014.

<http://assembly.coe.int/ASP/Doc/XrefViewHTML.asp?FileID=7769&Language=FR>, consulté le 29 décembre 2014.

<http://www.humanité.presse.fr/journal> - Zoom hommage à Nanni Moretti, consulté le 1^{er} mars 1999.

<http://www.insee.fr> Sources de données : Eurostat, consulté le 28 décembre 2014.

<http://www.lemonde.fr/web/> *Les prêtres doivent être les messagers de la victoire sur le mal*, consulté le 5 avril 2010.

http://www.lexpress.fr/actualite/monde/berlusconi-affirme-que-pour-les-allemands-les-camps-de-concentration-n-ont-jamais-existe_1511757.html, consulté le 7 janvier 2015.

<http://www.statistiques-mondiales.com/italie.htm>, consulté le 28 décembre 2014.

<http://www.vatican.va.>, consulté le 28 décembre 2016.

<http://www.vatican.va/gpII/documents/testamento-jp-II>, consulté le 28 décembre 2017.

<https://www.universalis.fr>, consulté le 23 juin 2018.

<https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Umberto-Eco>, consulté le 12 septembre 2019.

<https://fr.m.wikipedia.org/> élections générales italiennes de 2006, consulté le 1^{er} juillet 2019.

<https://www.lemonde.fr/europe/article/2011/07/09/fininvest-proprété-de-Berlusconi-condamné-pour-corruption>, consulté le 1^{er} juillet 2019.

<https://www.touteurope.eu/actualité/le-taux-de-chomage-en-europe.html>, consulté le 09/04/2019, voir plus précisément le communiqué de presse euroindicateurs du 9 janvier 2019 [d'ec.europa.eu/eurostat](http://ec.europa.eu/eurostat).

Benoît XVI : démission ou envoi en mission ? Pour le P. Antonio Spadro, la démission de Benoît XVI n'est pas tant une renonciation qu'un passage à témoin, consulté le 14 mars 2013. Site Aleteia

CASTELLINA Luciana, *Cronaca Le lezioni di latino (e di antifascismo
 di Agata, futura madre di Nanni Moretti*, consulté le 24 février 2019. ilfattoquotidiano.it.

HEUZÉ Richard, *Immigration : Rome et Tripoli demandent de l'aide à l'Europe*, consulté le 10 août 2004. <http://www.lefigaro.fr/international>.

MANDELBAUM Jacques, Fiche film *La Chambre du fils* de Nanni Moretti, Extrait du Monde Interactif, consulté le 22 Mai 2001. <http://www.abc-lefrance.com>.

RIDET Philippe, *Le manuscrit volé de Pasolini*, Extrait du Monde Interactif, consulté le 29 mars 2010. <http://www.lemonde.fr/web>.

RIFFAULT Jacques, *L'intime : De quoi au juste parlons-nous ?*, Colloque aux risques de l'intime – IME Docteur Louis le Guillant – Villejuif, 16 octobre 2009. <http://www.fondation.itsrs.org>.

ROMANI Cinzia, *L'auto psicanalisi di Moretti : « Così elaboro il mio dolore »*, consulté le 18 juin 2018. m.ilgiornale.it/news/2015/04/14.

VIDEOGRAPHIE

Io sono un autarchico, DVD Video, éditions Montparnasse, classique italien.

Ecce Bombo, DVD Video, éditions Montparnasse, classique italien.

Sogni d'oro, Video Club Luce/Video Rai.

Bianca, Manzotti Home Video/Video Rai.

La messe è finita, DVD Video, Télérama collection, Nanni Moretti.

Palombella rossa, DVD Video, Télérama collection, Nanni Moretti.

Caro diario, DVD Video, Télérama collection, Nanni Moretti.

Aprile, DVD Video, Télérama collection, Nanni Moretti.

La stanza del figlio, DVD Video, Télérama collection, Nanni Moretti.

Il Caimano, DVD Video, Télérama collection, Nanni Moretti.

Habemus papam, DVD Le Pacte.

Mia madre, DVD Le Pacte.

GRAY Suzanne, *Citizen Berlusconi*, 2003.

LABARTHE André S., *Nanni Moretti*, coll. « Cinéma de notre temps », La Sept Arte, 1988.

La remise de la Palme d'or au festival de Cannes 2001, pour la *Stanza del figlio*, Titre III intitulé : « *Interview de Nanni Moretti.* »

MARCHI Laurent, *Une Histoire italienne*, supplément DVD Il Caïmano, 24 mn.

MARTINI Andrea, *Giuseppe De Santis et Nanni Moretti, citoyens et cinéastes*, Coll. « Cinéma de poche », La Sept Arte, 1999.

NICCHIARELLI Susanna, *I notturni maestri cantori (Ecce Bombo)*, Italie, Film Festival Locarno 2008, Rétrospective Nanni Moretti, complèment au DVD *Ecce Bombo*, 22.0 mn.

NICCHIARELLI Susanna, *Intervista a Nanni Moretti*, interview de Nanni Moretti pendant le festival du Film Locarno (Retrospeffiva Nanni Moretti), Rome, 2 juillet 2007, complèment au DVD *Ecce Bombo*.

TESSÉ Jean-Philippe, *Entretien avec Nanni Moretti*, enregistré pendant le Festival de Cannes 2008, 1^{ère} partie.

TESSÉ Jean-Philippe, *Entretien avec Nanni Moretti*, enregistré pendant le Festival de Cannes 2008, 2^{ème} partie.

INDEX

INDEX DES AUTEURS

-A-

AUGUSTIN d'Hippone dit saint
Augustin, 17

-B-

BRECHT Bertolt, 196

-C-

CALVINO Italo, 15
CAROLL Lewis, 180
CHATEAUBRIAND François-René, 17

-D-

DANTE Alighieri, 74, 265
DOUBROSKY Serge, 16

-E-

ECO Umberto, 9

-J-

JOYCE James, 17

-L-

LACAN Jacques, 20
LECARME Jacques, 16, 18
LEJEUNE Philippe, 14, 15

-P-

PASOLINI Pier Paolo, 33
PASTERNAK Boris, 164, 172, 173, 174,
274
PIRANDELLO Luigi, 215
PROUST Marcel, 17

-R-

ROUSSEAU Jean-Jacques, 15, 17

-T-

TCHEKHOV Anton, 89, 261, 265

-Y-

YOURCENAR Marguerite, 16

INDEX DES COURTS-MÉTRAGES ET DES FILMS

-Chiffres-

2001, l'Odyssée de l'espace, 197

-A-

Accatone, 87, 95
Amarcord, 23, 101
America, America, 302
Anna, 56, 167, 172, 178, 182
Annie Hall, 19
Aprile, 10, 18, 19, 20, 22, 26, 27, 28, 32, 33, 34, 39, 41, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 90, 91, 100, 102, 103, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 143, 144, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 158, 159, 161, 162, 168, 169, 171, 180, 183, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 200, 201, 202, 209, 210, 211, 214, 228, 236, 239, 242, 259, 260, 262, 268, 284, 294, 295, 299, 306, 312, 313, 314, 315, 316, 317
Arizona Dream, 302
Au revoir les enfants, 19

-B-

Bianca, 8, 10, 24, 25, 33, 35, 57, 60, 90, 91, 106, 107, 111, 112, 146, 168, 187, 204, 240, 241, 272, 314
Brutti, sporchi e cattivi, 95

-C-

Caro diario, 8, 10, 17, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 53, 56, 57, 69, 72, 73, 77, 81, 82, 83, 86, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 105, 108, 111, 112, 114, 121, 127, 128, 155, 157, 162, 164, 167, 168, 169, 170, 178, 182, 186, 192, 202, 203, 216, 235, 236, 259, 285, 295, 314, 316
Citizen Kane, 41, 43

-D-

Docteur Folamour, 197
Docteur Jivago, 70, 164, 165, 166, 172, 174, 175, 176, 177, 182, 236, 263, 272, 274
Draquila : l'Italia che trema, 157, 302, 317

-E-

Ecce Bombo, 8, 24, 25, 32, 51, 56, 66, 89, 90, 91, 95, 101, 106, 107, 109, 111, 137, 148, 170, 186, 188, 240, 241, 257, 268, 269, 314, 315, 316
Eyes wide shut, 197

-F-

Fahrenheit 9/11, 305
Fellini Roma, 1, 23, 94

-G-

Gatsby le Magnifique, 302
Gente di Roma, 94, 286, 287

-H-

Henry, pioggia di sangue, 50, 128, 167, 170, 171, 186

-I-

I Vitelloni, 23, 268
Il Decameron, 116
Il divo, 119
Il portaborse, 50, 110
In nome della legge, 185
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 197, 301
Intervista, 23, 163, 185
Io sono uno autarchico, 8, 23, 24, 25, 91, 107

-K-

Kaos, 215

-L-

L'Arroseur arrosé, 239
L'Émigrant, 302
L'Histoire sans fin, 318
La Città incantata, 168, 172, 180, 182
La cosa, 123, 203, 282, 284, 295, 306
La dolce vita, 23, 51, 94
La double vie de Véronique, 42
La messa è finita, 8, 24, 25, 26, 33, 35, 51, 57, 58, 71, 79, 87, 89, 91, 96, 100, 103, 107, 108, 109, 111, 112, 116, 182, 188, 214, 215, 216, 242, 265, 306, 314, 315
La nuit américaine, 19
La nuit d'en face, 111
Le Repas de bébé, 239
La sconfitta, 26, 163, 185
La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 239
La stanza del figlio
La vita è bella, 51
Ladri di biciclette, 51
Le Dictateur, 196, 305
Le Tentazioni del Dottor Antonio, 231
Les Ailes du désir, 226
Les Lumières de la ville, 302
Les Quatre cents coups, 19
Les Temps modernes, 302
Loro, 301

-M-

Mamma Roma, 94, 95, 115
Mia Madre, 2, 3, 10, 11, 22, 36, 37, 38, 82, 85, 91, 100, 102, 111, 158, 159, 161, 185, 187, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 233, 234, 236, 237, 313, 314, 317

-O-

Œdipe roi, 19
Orange mécanique, 197
Osessione, 88
Otto e mezzo, 19, 23

-P-

Padre padrone, 51
Palombella rossa, 8, 10, 24, 25, 26, 32, 34, 35, 58, 70, 81, 87, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 122, 123, 126, 138, 146, 151, 152, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 201, 210, 215, 222, 224, 239, 240, 243, 245, 247, 248, 253, 254, 255, 258, 263, 264, 268, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 282, 283, 284, 299, 312, 314, 315
Porno-teo-kolossal, 114

-R-

Ratataplan, 8
Roma, città aperta, 94, 185

-S-

Salò o le 120 giornate di Sodoma, 114
Santiago, Italia, 82, 96, 123, 294, 318
Senza pietà, 185
Sherlock Junior, 27
Shining, 197
Sogni d'oro, 24, 25, 35, 74, 85, 91, 106, 109, 111, 112, 201
Stardust Memories, 19
Strange Days, 60, 168,

-T-

Tous les soleils, 132
Trois vies et une seule mort, 111

-V-

Vacances romaines, 107
Visages villages, 18

-W-

West Side Story, 302

INDEX DES RÉALISATEURS

-B-

BEGNINI Roberto, 51
BELLOCCHIO Marco, 225
BERTOLUCCI Bernardo, 69, 110, 225
BIGELOW Kathryn, 61, 171

-C-

CHAPLIN Charlie, 19, 28, 196, 302, 305
CLAUDEL Philippe, 132
CLAYTON Jack, 302
COMENCINI Luigi, 8, 56, 58

-D-

DE SICA Vittorio, 8, 51
DESPLECHIN Arnaud, 9, 14, 323

-E-

ENDE Michael, 318

-F-

FELLINI Federico, 8, 19, 22, 23, 51, 56,
94, 95, 101, 115, 163, 185, 231, 237

-G-

GERMI Pietro, 58, 185
GUZZANTI Sabina, 157, 302, 316

-K-

KAZAN Elia, 302
KEATON Buster, 19, 27
KIEŚLOWSKI Krzysztof, 42
KUBRICK Stanley, 197, 198, 231
KUSTURICA Emir, 302

-L-

LATTUADA Alberto, 56, 167, 168, 178,
185
LEAN David, 164, 165, 166, 172, 173,
174, 175, 176, 177
LEONE Sergio, 56
LOACH Ken, 145
LUCETTI Daniele, 50, 110, 112, 113
LUMIERE Louis, 239

-M-

MALLE Louis, 19
MAZZACURATI Carlo, 112
McNAUGHTON John, 50, 167, 171
MIYAZAKI Hayo, 168, 172, 180, 181,
182
MONICELLI Mario, 56
MOORE Michael, 305

-N-

NICHETTI Maurizio, 8

-P-

PASOLINI Pier Paolo, 8, 19, 46, 81, 87,
94, 95, 101, 103, 114, 115, 116, 117, 119,
120, 121, 158, 162, 201, 216
PIETRI Elio, 197, 301

-R-

ROCKWELL Alexander, 111
ROBBINS Jerome, 302
ROSSELLINI Roberto, 56, 88, 94, 115,
179, 185, 225, 231
RUIZ Raúl, 111, 256

-S-

SCOLA Ettore, 88, 94, 95, 286, 287
SORRENTINO Paolo, 112, 119, 301

-T-

TATI Jacques, 28
TAVIANI P. et V., 51, 89, 191, 215, 225
TRUFFAUT François

-V-

VARDA Agnès, 19
VISCONTI Luchino, 8, 88

-W-

WELLES George Orson, 41, 43
WOODY Allen, 19
WENDERS Wim, 226
WISE Robert, 302
WYLER William, 107

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	2
ABSTRACT	3
REMERCIEMENTS	6
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	8
PARTIE I : DE L'AUTOBIOGRAPHIE COMME SOURCE D'INSPIRATION	12
Chapitre 1 : Moretti entre autobiographie et autoportrait	14
I] Autobiographie, autoportrait, mythes, jeu de regards	14
A] Définition de l'autobiographie	14
B] Les variantes de l'autobiographie	18
C] Le mythe de Narcisse	20
D] Le mythe de Méduse	21
E] Le jeu de regards à travers l'autoportrait	22
II] Déclinaison de l'identité	23
III] Le jeu du « je »	26
A] L'« <i>io sullo schermo</i> »	27
B] L'effet de réalité à travers la représentation de l'« <i>io sullo schermo</i> »	31
C] L'exploration du monde à travers le « jeu » du « je »	32
D] Le glissement du « je » vers un nouveau personnage	34
E] Le passage du « je » à l'alter ego	36
Chapitre 2 : Les expériences de vie comme espace autobiographique	39
I] La maladie à travers <i>Caro diario</i>	39
A] La reconstitution du récit de la maladie	40
B] Les prémices de la maladie	45
C] Le témoignage du « je conscience » à travers le « je-corps »	47
II] L'évocation de la paternité dans <i>Aprile</i>	51
A] La découverte de la paternité	52
1°) L'annonce de l'enfant	53
2°) Les préparatifs liés à la naissance	54
a) L'aménagement de la chambre	55
b) Le choix du prénom	55
c) La confection d'une garde-robe	58
3°) L'apprentissage de la paternité	60
a) L'angoisse de la paternité	60
b) La naissance de l'enfant	62
c) Les premiers pas d'un père	65
B] L'interaction entre paternité artistique et biologique	73
III] L'anniversaire de Moretti dans <i>Aprile</i>	81

Chapitre 3 : Les traces autobiographiques semées dans les œuvres « morettiennes »	85
I] Les objets et décors familiers	85
II] Les lieux familiers	90
III] Rome, ville personnifiée	91
A] Histoire et urbanisation de la cité romaine	92
B] Rome, un décor à ciel ouvert	94
C] La Rome de Moretti	95
Synthèse de la partie I	102
PARTIE II : LA REPRESENTATION DU RÉEL À LA SOURCE DE LA CRÉATION	104
Chapitre 4 : La représentation du réel à travers l'utilisation de ses proches	106
I] La présence de son père dans son œuvre	106
II] L'apparition de ses proches dans sa création artistique	108
III] La présence d'amis, de connaissances ou de personnalités à travers ses films	110
Chapitre 5 : La représentation du réel à travers l'utilisation de différents supports	114
I] L'utilisation de titres de presse	114
A] L'héritage de Pasolini	114
B] L'hommage d'un cinéaste à un autre	117
1°) Le récit de l'assassinat de Pasolini par la presse	117
2°) Le récit de l'assassinat de Pasolini par Moretti	119
II] La réalisation d'un documentaire	121
A] La distinction entre documentaire et fiction	121
B] La réalisation d'un documentaire au sein d'une fiction	122
C] Les événements retranscrits dans le documentaire à travers le regard « morettien »	126
1°) La manifestation du 25 avril 1994	126
2°) La campagne électorale de 1996 à travers le regard de Moretti	128
3°) La question de l'immigration dans <i>Aprile</i>	130
4°) Les revendications de la Ligue du Nord	136
III] L'utilisation d'images télévisuelles à travers <i>Aprile</i> et <i>Il Caimano</i>	145
A] L'insertion d'images télévisuelles dans <i>Aprile</i>	147
B] L'insertion d'images télévisuelles dans <i>Il Caimano</i>	154
Synthèse de la partie II	158
PARTIE III : DE LA CRÉATION À LA FICTION	160
Chapitre 6 : Les citations filmiques	162
I] Les images issues de films	162
A] Les différentes formes de citation filmique dans les fictions de Moretti	163
1°) L'autocitation	163
2°) Le faux film	163
3°) La citation filmique	164
a) L'insertion d'extraits du <i>Docteur Jivago</i> dans <i>Palombella rossa</i>	164
b) L'insertion d'extraits d' <i>Henry, pioggia di sangue</i> et d' <i>Anna</i> dans <i>Caro diario</i>	167

c) L'insertion d'extraits de <i>La Città incantata</i> dans <i>Il Caimano</i>	168
B] L'usage de la citation filmique par Moretti	168
1°) La diffusion du cinéma en salle	168
a) La signification de l'utilisation d'un faux film dans <i>Caro diario</i>	169
b) La signification de l'utilisation d'extraits de <i>Henry, pioggia di sangue</i> dans <i>Caro diario</i>	170
2°) La diffusion du cinéma à travers le petit écran	172
a) La signification de l'utilisation d'extraits du <i>Docteur Jivago</i> dans <i>Palombella rossa</i>	172
b) La signification de l'utilisation d'extraits d' <i>Anna</i> dans <i>Caro diario</i>	178
c) La signification de l'utilisation d'extraits de <i>La Città incantata</i> dans <i>Il Caimano</i>	180
II] Les images issues d'archives	182
Chapitre 7 : Le tournage du film dans le film	185
I] Moretti, un réalisateur autodidacte, cinéphile	185
II] La représentation de Moretti-réalisateur dans <i>Aprile, Il Caimano</i> et <i>Mia madre</i>	189
A] Le travail de préproduction à travers les repérages et les décors	190
B] Les doutes, les incertitudes et les angoisses liés à la réalisation	191
C] Les inconvénients liés à l'attribution du rôle principal	195
D] Le tournage du film dans le film	200
Chapitre 8 : <i>Mia madre</i> un film entre autobiographie, réalité et fiction	213
I] La dimension intimiste	214
A] L'évocation de la mort de <i>La messa è finita</i> à <i>La stanza del figlio</i>	214
B] L'évocation de la mort dans <i>Mia madre</i> entre autobiographie et fiction	217
C] L'attitude des proches face à l'inéluctable	219
D] La continuité de la vie à travers la transmission	222
E] De la fiction au réel à travers les méandres du rêve et du souvenir	224
II] La dimension professionnelle	228
A] La charge autobiographique contenue dans le film de Margherita	228
1°) Le choix du sujet	229
2°) Le choix de l'acteur	230
B] L'imperméabilité entre fiction et réalité	232
Synthèse de la partie III	236
PARTIE IV : DE LA FICTION À LA REALITÉ - MORETTI, UN ARTISTE VISIONNAIRE	238
Chapitre 9 : Un processus filmique visionnaire	240
I] Les rôles à jouer vis-à-vis de la société	240
A] Des rôles axés soit sur l'individualisme soit sur le professionnalisme	240
1°) Des rôles axés sur l'individualisme	241
2°) Des rôles axés sur le professionnalisme	243
B] L'attribution de nouveaux rôles par les autres personnages	247
II] Les limites humaines face au jeu de rôles	253
A] L'engagement du personnage « morettien »	253
B] Le libre arbitre du personnage « morettien »	262
Chapitre 10 : Un cinéma visionnaire rattrapé par la réalité	268

I] La métamorphose du PCI	268
A] La reconstitution de l'identité de Michele à travers le jeu	269
B] La reconstitution de Michele à travers les rencontres	271
C] Le bilan des années d'engagement par Michele	273
D] La réalité du PCI	276
1°) Le PCI, un modèle de défense de la démocratie	277
2°) La transformation du PCI sous la direction d'Occhetto	281
II] L'effet migratoire en Italie depuis <i>Aprile</i>	284
A] De terre d'exil à terre d'accueil	285
B] La vision du phénomène migratoire par Ettore Scola	286
C] Les conséquences du flux migratoire	287
D] Les mesures mises en place par les politiques	289
E] L'immigration, un argument de propagande électorale	292
F] Les différentes vagues migratoires	293
III] La condamnation du « <i>Caimano</i> »	295
A] La difficulté à représenter Berlusconi à l'écran	296
1°) L'ascension d'un homme	296
2°) La représentation du personnage du « <i>Caimano</i> »	299
B] La condamnation de Berlusconi	303
IV] La renonciation à l'exercice de la charge papale	306
A] La réaction du pape face à sa nomination	307
B] La sous-représentation de certains cardinaux à l'élection papale	308
C] Le renoncement à la charge papale	309
Synthèse de la partie IV	312
CONCLUSION	313
BIBLIOGRAPHIE	319
INDEX	326
INDEX DES AUTEURS	327
INDEX DES COURTS-MÉTRAGES ET DES FILMS	328
INDEX DES RÉALISATEURS	330
TABLE DES MATIÈRES	331
ANNEXES (Tome 2)	1
Annexe 1 : BIOGRAPHIE DE NANNI MORETTI	3
Annexe 2 : FILMOGRAPHIE DE NANNI MORETTI	6
Annexe 3 : PRIX OBTENUS PAR NANNI MORETTI	10
Annexe 4 : RÉSUMÉ DES FILMS DE NANNI MORETTI	14
Annexe 5 : CHANSON DE BATTIATO	25
Annexe 6 : TABLE DES ILLUSTRATIONS	28

NANNI MORETTI ENTRE AUTOBIOGRAPHIE, RÉALITÉ ET FICTION

RÉSUMÉ

Au moment où le cinéma italien semble peiner à se renouveler, Nanni Moretti fait son apparition en tant que réalisateur-acteur. Il impose au public son corps, son visage, son égocentrisme, une certaine image de soi teintée d'une pointe d'ironie. Depuis ses débuts, il se raconte ou raconte sa génération et les précédentes à travers les personnages qu'il interprète à l'écran. En regardant l'ensemble de ses réalisations, nous entrevoyons l'existence d'une interaction entre autobiographie, réalité et fiction. Cette thèse engage une étude chronologique et thématique de l'œuvre « morettienne » à partir de quatre lignes de forces. La première traite de l'autobiographie comme source d'inspiration. Elle questionne la manière dont le réalisateur construit ses films entre autobiographie et autoportrait. Elle révèle aussi comment il transforme ses expériences de vie, les objets ou les lieux en traces autobiographiques. La seconde démontre comment la représentation du réel est à la source même de ses créations grâce à la participation de ses proches ou grâce à l'emploi de supports écrits ou visuels. La troisième explore davantage les mécanismes créatifs de ses réalisations. Elle étudie particulièrement l'insertion des citations filmiques ou le tournage d'un film dans le film au sein de ses fictions. Une étude détaillée de *Mia madre* confirmera l'utilisation de l'autobiographie, de la réalité et de la fiction dans ce récit par le cinéaste. La quatrième révèle comment la fiction devenant la réalité fait de Moretti un artiste visionnaire.

Mots clés

Autobiographie, autoportrait, cinéma italien, mémoires, Moretti Nanni, réalité/fiction, société italienne.

NANNI MORETTI BETWEEN AUTOBIOGRAPHY, REALITY AND FICTION

ABSTRACT

At a time when the Italian cinema seems to be struggling to renew itself, Moretti emerges as a director-actor. He imposes on the public his silhouette, his face, his self-centeredness, a certain self-image tinged with a touch of irony. Since his beginnings, he talks about himself or about his generation and the previous ones, through the characters he plays on screen. Reviewing his entire production, we identify the existence of an interaction between autobiography, reality and fiction. This thesis starts a chronological and thematic study of the "Morettian" work based on four main key elements. The first one deals with autobiography as a source of inspiration and questions how the director structures his films between autobiography and self-portrait. It also reveals how he converts his life experiences, objects or places into autobiographical traces. The second key element demonstrates how the representation of reality is at the very source of his creations with the participation of his relatives or by using written or visual materials. The third key element further explores the creative mechanisms of his work. It especially studies the insertion of film quotes or the shooting of a film within the film in his fictions. A detailed study of *Mia madre* will confirm the filmmaker's use of autobiography, reality and fiction in this narrative. The fourth key element reveals how fiction by becoming reality makes Moretti a visionary artist.

Keywords

Autobiography, self-portrait, Italian cinema, memory, Moretti Nanni, reality/fiction, Italian society.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ED 122 - Europe latine – Amérique latine
LECEMO
Maison de la recherche
4, rue des Irlandais
75005 PARIS