



HAL
open science

Le corps en mouvement comme interface chez Nanni Moretti: de la violence à l'harmonie. Étude de Bianca (1983), La messe est finie (1985), Palombella Rossa (1989), Journal Intime (1994) et Aprile (1998)

Paloma Adeline

► **To cite this version:**

Paloma Adeline. Le corps en mouvement comme interface chez Nanni Moretti: de la violence à l'harmonie. Étude de Bianca (1983), La messe est finie (1985), Palombella Rossa (1989), Journal Intime (1994) et Aprile (1998). Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03720018

HAL Id: dumas-03720018

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03720018>

Submitted on 11 Jul 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2
UFR Arts, Lettres, Communication
Département Arts du Spectacle

Master Cinéma et audiovisuel – Histoire et esthétique du cinéma

Le corps en mouvement comme interface chez Nanni Moretti : de la violence à l'harmonie.

Étude de *Bianca* (1983), *La messe est finie* (1985), *Palombella Rossa* (1989),
Journal Intime (1994) et *Aprile* (1998).



Paloma ADELINÉ
Sous la direction de M. Simon DANIELLOU

Soutenu le 27 juin 2022 / Année universitaire 2021-2022

Illustration de couverture : *Aprile*, Nanni Moretti, 1996, Sacher Film.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à l'équipe enseignante en cinéma de l'Université Rennes 2. La qualité des cours dispensés au cours de ces cinq dernières années représente pour moi un enrichissement personnel dépassant amplement le cadre scolaire. Arrivée à la fin du Master 2, je remercie vivement Pierre Eugène qui a su partager l'immense intérêt de la recherche en cinéma dès les premières semaines de la Licence 1.

J'exprime ma gratitude à Mme Catherine Moreau et M. Jean-Baptiste Billé pour avoir été les premiers à éveiller ma curiosité pour l'étude des mouvements et de leurs représentations.

Bien que les mots soient rarement suffisants quand il s'agit d'exprimer de telles choses, je remercie mes proches pour les encouragements qu'ils me témoignent chacun et chacune à leur manière. Comme depuis toujours, leur présence a été d'une valeur inestimable durant ces deux années. À mes amis, sans qui je ne serai jamais allée bien loin.

Pour leur présence durant les sessions de travail et les pauses tout aussi précieuses, je tiens à remercier mes camarades Oriane Lauriou, Clémence Duchesne et Joséphine Deneux, grâce à qui la pénibilité de la tâche s'est bien souvent envolée. J'adresse un remerciement tout particulier à Garvan Suignard-Bouliou pour son aide, son compagnonnage et le soutien infaillible dont il fait preuve quotidiennement.

Enfin, et surtout, je remercie infiniment mon directeur M. Simon Daniellou pour la disponibilité et l'écoute attentive dont il a fait preuve tout au long de son accompagnement. Ce mémoire doit beaucoup à la qualité de ses conseils.

Sommaire

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
PREMIÈRE PARTIE VARIATIONS DES ÉCHANGES CONFLICTUELS.....	10
Chapitre I : Des valeurs morales infligées aux autres.....	11
I.1. D'où viennent les émotions fortes des personnages morettiens ?.....	11
I.2. La violence verbale.....	21
I.3. La violence physique.....	29
Chapitre II : Résistances du corps éprouvé.....	40
II.1. Les échecs du corps.....	40
II.2. Ce que le personnage s'inflige.....	46
II.3. Ce que le personnage endure.....	58
SECONDE PARTIE ÉTABLISSEMENT PROGRESSIF D'UN SENTIMENT D'HARMONIE.....	70
Chapitre III : Modulations de l'atmosphère sonore.....	71
III.1. Infusion dans la diégèse.....	71
III.2. Création d'une zone intermédiaire.....	76
III.3. Transmissions vocales.....	85
Chapitre IV : Organisation spatiale de l'existence filmique.....	96
IV.1. Des machines au service du corps.....	96
IV.2. Des pensées déambulées.....	110
IV.3. Des mouvements plus amples.....	117
Chapitre V : Michele, Giulio, Nanni... et les autres.....	122
V.1. La masse dont il est exclu.....	122
V.2. Le groupe auquel il appartient.....	130
V.3. Des relations privilégiées.....	139
CONCLUSION.....	147
Bibliographie.....	151
Filmographie de Nanni Moretti.....	158

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Un dessin à l'aspect enfantin constitue le logo de la société de production Sacher Film, fondée en 1986 par Nanni Moretti et Angello Barbagallo. Il représente une silhouette au casque blanc en train de chevaucher une vespa italienne en nous tournant le dos. Aucun élément de cette petite image ne permet de déterminer s'il s'éloigne de nous ou s'il nous invite à le suivre. Modeste mais lisible, le logo induit déjà une tendance, voire une incitation au mouvement suggérée par cet élan intime toutefois partagé à travers le cinéma, un mouvement entamé il y a plusieurs années déjà. Né en 1953 dans le nord de l'Italie, Giovanni (dit Nanni) Moretti, débute son activité de cinéaste à la sortie de ses études en réalisant deux courts métrages, *Pâté de bourgeois* et *La Sconfitta* [La Défaite] durant l'année 1973, suivis de *Come parli frate ?* en 1974. Tourné en Super 8 et gonflé en 16 mm, son premier long métrage intitulé *Je suis un autarcique (Io sono un autarchico)* sort en 1976. La première reconnaissance internationale a lieu deux années plus tard lorsque son film *Ecce Bombo* est présenté en sélection officielle du festival de Cannes. S'ensuivront une vingtaine de réalisations, parmi lesquelles une quinzaine de longs métrages, des documentaires¹, des courts métrages et des participations à des créations collectives². La figure de Nanni Moretti est forgée par la multiplicité de rôles qu'il endosse à la création d'un film. La charge de responsabilités et de travail que représentent ces multiples activités est compensée par la maîtrise qu'il tire de cette hégémonie. Comme il le dit lui-même : « Mes films ont un sens parce que j'en contrôle le processus du début à la fin³. » Il participe à l'écriture des scénarios de ses films (quand il ne les rédige pas tout seul), et travaille en étroite collaboration avec ses équipes techniques. De plus, il fonde en 1986 la société de production Sacher Film afin de produire ses œuvres, ainsi que celles de jeunes cinéastes italiens. Il a également été jury pour des festivals européens et devient en 1992 gérant de son cinéma, le Nuovo Sacher. En plus de ses films de fiction, Nanni Moretti s'est dédié à la réalisation d'une douzaine de documentaires plus ou moins longs. Cette activité se manifeste régulièrement au cours de sa carrière et représente une importante part de son implication dans le cinéma. Ces différents rôles dévoilent sa dévotion pour ce domaine au travers lequel il navigue par des moyens variés. N'oublions pas, enfin, son activité d'interprète. En plus d'avoir parfois fait l'acteur pour d'autres réalisateurs⁴, Moretti est présent dans ses propres films de façon systématique, même si, comme nous le verrons plus tard, sa présence varie selon les films. Voyons les trois grandes étapes

1 Parmi lesquels *La cosa*, (1990, 20 minutes) et *Santiago, Italia*, (2018, 80 minutes).

2 Segment intitulé *Diario di uno spettatore* dans *Chacun son cinéma*, 2007, commandé par le Festival de Cannes.

3 Jean A. GILI, *Nanni Moretti*, Gremese, Rome, 2001, p. 58.

4 Tels que les frères Taviani (*Padre Pardone*, 1977), Daniele Luchetti (*Domani, Domani*, 1988 et *Le Porteur de serviette*, 1991), Mimmo Calopresti (*La Seconda Volta*, 1995) et Antonello Grimaldi (*Caos Calmo*, 2008).

qui rythment la filmographie de Moretti en fonction des différents personnages qu'il choisit d'interpréter dans ses créations.

Première période, l'ère Michele (1976-1989)

Après ses trois premiers courts-métrages tournés au cours des années 1973 et 1974, Moretti réalise six longs-métrages entre 1976 et 1989 : ceux-ci constituent notre première période. Il s'agit de *Je suis un autarcique* (*Io sono un autarchico*, 1976), *Ecce Bombo* (1978), *Sogni d'oro* (1981), *Bianca* (1983), *La messe est finie* (*La messa è finita*, 1984) et *Palombella Rossa* (1989). S'étalant sur une douzaine d'années, ces six films sont marqués par une figure majeure, celle de Michele, interprété par Moretti. Même s'il ne porte pas le même prénom, le personnage principal de *La messe est finie* intègre pleinement cette période. En effet, comme l'a expliqué le réalisateur lors d'un entretien mené par Jean A. Gili, Giulio est un Michele :

« Peut-être que le personnage de *La messe est finie* s'appelle aussi Michele. Je crois que les prêtres changent souvent de nom lorsqu'ils sont ordonnés. Ici, il s'appelle Don Giulio – parce que Don Michele ça ne sonnait pas bien – mais peut-être qu'avant son ordination il s'appelait Michele⁵. »

Il est en effet évident de constater que tout au long du film, Giulio partage le même caractère frustré et impatient que les autres Michele. Le personnage de Michele est un alter ego de Moretti, aux caractéristiques variables. Il ne s'agit pas d'un même personnage qui évolue à la façon d'Antoine Doinel dans les cinq films de Truffaut mais d'une entité variant d'un film à l'autre malgré un caractère relativement constant. Nous verrons par la suite les points communs ou au contraire les différences qui existent entre les différents Michele. Moretti déclare à propos de son personnage : « Je lui donne des caractéristiques que je m'amuse à faire évoluer à travers les incarnations successives du personnage⁶. » En effet, Michele exerce d'un film à l'autre une profession différente (il est tour à tour réalisateur, professeur de mathématiques, prêtre, étudiant, député communiste), les membres de sa famille changent (il est seul dans *Bianca*, a une sœur et des parents dans *La messe est finie*, une fille seulement dans *Palombella Rossa*...) ainsi que sa personnalité. La constance de Michele réside certainement dans son caractère et ses sentiments, à savoir une frustration quasi permanente, palpable dans chacun des films. Les raisons et les conséquences de ce sentiment varient néanmoins : elle émane parfois d'une tristesse ou d'une incompréhension, et se résout tantôt par la colère, tantôt par le silence. Selon les mots du réalisateur, ce sentiment ressenti (ou éprouvé) par le personnage émane de lui : « La soif de moralité qu'ont

⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶ Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *Nanni Moretti : Entretien*, Paris/Locarno, Cahiers du cinéma, Festival international du film de Locarno, 2008, p. 60.

mes personnages, il est clair que c'est une chose que je ressens comme mienne. [...] Je défends les données caractérielles du protagoniste parce que c'est un personnage qui part de moi⁷. » Moretti-réalisateur prête beaucoup de lui-même à Michele. Une partie de sa personnalité tout d'abord, qu'il exacerbe en écrivant son alter ego, créant ainsi un personnage cariactural. Il lui confie aussi un peu de son identité puisque Michele se nomme (parfois) Apicella, qui est le nom de jeune fille de la mère de Moretti. Enfin, il lui donne son corps, sa voix, sa gestuelle et son énergie physique puisque c'est lui qui l'interprète à l'écran. Toutefois, même si le réalisateur partage beaucoup avec son personnage, ils sont deux entités qui ne sauraient être confondues. Michele est un personnage excessif sous de nombreux aspects : il est colérique, parfois violent (même meurtrier), il peine à se contrôler et manque globalement de nuances. Le réalisateur et le personnage ne s'équivalent pas, Michele est bien un autre pour Moretti. « Je fais une partie de la route avec le personnage mais ensuite il a son autonomie⁸. » En créant et en interprétant cet homme nouveau, le cinéaste se permet de parler et d'agir autrement au travers de ses personnages. L'ambivalence de Michele réside ici : il est d'une part très proche de Moretti tout en lui permettant certains excès d'actes, de corps et de paroles que le réalisateur ne ferait sans doute pas en son nom.

Seconde période : Moretti par lui même (1994-1998)

Cette hypothèse est vérifiée par les films suivants, *Journal Intime (Caro Diario, 1994)* et *Aprile (1998)*, dans lesquels le réalisateur évolue en tant que lui-même. Lors d'un entretien mené par Jean A. Gili, le cinéaste a expliqué son évolution à cette étape de sa carrière :

« Je ne veux plus hurler contre les autres. Je ne suis pas résigné, j'ai peut-être seulement compris qu'ils sont comme ils désirent d'être et on pas comme je désire qu'ils soient. Ce n'est donc pas de la résignation mais peut-être de l'acceptation. Cela me concerne en tant que personne, un petit changement. En tant que scénariste, cela ne me convient plus d'écrire et de penser des scènes que je dois ensuite jouer en hurlant contre mes amis en essayant de devenir le chef d'orchestre de leur vie privée. Cette attitude était très présente dans mes films précédents, mais elle est déjà moins visible dans *Palombella Rossa*. Je ne sais pas pourquoi mais en tant que scénariste je n'ai plus envie d'écrire des histoires reposant sur ce type de dynamique entre mon personnage et les autres, cela ne m'intéresse plus de les tourner ni de les jouer⁹. »

Cette deuxième catégorie, de prime abord courte et passagère, constitue une étape primordiale dans la filmographie et la vie de Nanni Moretti. Pour la première fois au sein d'un film, sa voix est la sienne, elle dit « je » pour parler de lui. Il évoque ainsi des événements de sa vie intime tels que sa

7 Jean A. GILI, *op. cit.*, p. 56.

8 *Ibid.*, p. 56.

9 *Ibid.*, p. 84.

maladie ou la naissance de son fils et dévoile certains aspects de sa personne : ses goûts, ses habitudes, ses maniaqueries, ses peurs et ses joies personnelles. L'homme présenté dans ces films n'est pas complètement Moretti pour autant, c'est un Moretti-joué-par-Moretti. Le degré de proximité est très fort mais pas total : il ne le sera jamais. Dans *Journal Intime* comme dans *Aprile*, Moretti montre de lui-même ce qu'il veut bien montrer et choisi la manière de se dévoiler. Par exemple, lorsqu'il parle de sa maladie dans *Journal Intime*, il décide de reconstituer la période pré-diagnostique plutôt que celle du traitement ou de la rémission. Dans *Aprile*, il se caricature en futur papa déboussolé. Il présente des émotions qu'il a vraiment ressenties, y compris pendant le tournage, mais le fait de façon détournée en jouant un jeune père égaré, dont les réactions parfois irréalistes prêtent à sourire. Moretti s'amuse avec la dose de réalité qu'il a introduit dans ces deux films : il l'instaure consciencieusement pour y jouer un rôle décalé ensuite. En s'éloignant de Michele, Moretti se rapproche de lui-même, réduisant ainsi la distance entre lui et son public. La dose de fiction s'amenuise et les films revêtent un ton particulier. Proche de l'autobiographie sans être des purs autoportraits, la mise en scène conserve la touche quasi burlesque déjà observée dans ses premiers longs-métrages. Moretti dévoile un lui-même caricaturé dont certains travers sont exagérés et « tordus » par le film tandis que d'autres se voient amenuisés. Le corps porté à l'écran est bien celui de Moretti, qui s'adonne à des activités qu'il pratique réellement, telles que les balades à vespa et les cent pas d'attente effectués le long des couloirs de l'hôpital durant l'accouchement de sa femme. Il ne s'agit pour autant pas d'un corps quotidien qui serait filmé « au naturel » dans un registre documentaire. En tant que cinéaste, Moretti-réalisateur s'aménage des espaces filmiques dans lesquels il fait évoluer son corps. Auparavant, tout l'espace du film relevait de la fiction : les décors, les costumes, les attitudes et les corps étaient pensés pour former une somme totale qu'est le long-métrage. Les films étaient des bulles ordonnées par Moretti-cinéaste pour faire vivre Michele et son entourage afin de les présenter au spectateur. Dans *Journal intime* et *Aprile*, il infuse un peu de sa vie dans ces bulles qui se retrouvent teintées par sa réalité. Ces éléments meublent et animent les films, qui ne sont alors plus des pures fictions. Il s'agit de situations précises telles que la naissance de son fils, les balades dans Rome, la création d'un nouveau film, mais également de lieux comme son appartement, les bureaux de sa société de production, l'hôpital, et enfin de personnes qui l'accompagnent dans sa vie ; sa femme, son fils, sa mère, ses collègues. Le cinéaste aborde également ses joies, ses goûts, ses doutes, définissant ainsi les contours de la personne qu'il veut bien être aux yeux du public. Moretti joue dans l'espace filmique qu'il s'aménage à lui-même et en profite pour accomplir des envies inassouvies ou présenter des doutes difficiles à admettre : son envie de danser et ses peurs à devenir père par

exemple. Selon Catherine Puliero¹⁰, la mise en scène de ses films tend à effacer les distinctions entre l'activité du réalisateur et celle de l'acteur, pour donner à voir la vie de Moretti plutôt que le récit de sa vie. Cette illusion forcément imparfaite affine la tonalité si particulière de ces deux films. L'ambiance y est douce, rythmée par le regard amusé que Moretti porte sur lui-même tout en restant bienveillant. Il ne ménage que peu de place au drame, alors même que sa maladie, entre autres, aurait pu en imposer une part importante. Par exemple, même le chapitre « Les Médecins » débute par une vue prise durant sa dernière séance de chimiothérapie, rapidement suivie de scènes reconstituant sa traversée médicale. De ce fait, lorsque le récit commence, le spectateur sait déjà que cette épreuve est terminée (puisqu'il a assisté au dernier traitement), que la peur est révolue et que l'issue de ces épreuves est heureusement positive. Moretti en atteste directement *via* la création de ce film et par sa voix narrant les événements au passé.

Troisième période, toujours en cours : retour dans la fiction (2001-...)

Après avoir fait vivre Michele et parlé de lui, Moretti s'éloigne du centre de ses films. Ce dernier changement de cap concerne tous les films réalisés depuis 2001, à savoir *La Chambre du fils* (*La stanza del figlio*, 2001), *Le Caïman* (*Il Caïmano*, 2006), *Habemus Papam* (2011), *Mia Madre* (2015) et *Tre Piani* (2020). Le cinéaste continue à se faire vivre dans l'espace diégétique de ses films mais en s'écartant du cœur des récits. Ces rôles périphériques¹¹ font néanmoins perdurer physiquement le regard du cinéaste au sein même des fictions qu'il réalise et non pas uniquement *via* sa façon de les mettre en scène. Les personnages interprétés par Moretti accompagnent parfois des personnages qui ressemblent à Moretti-réalisateur, à nouveau des sortes d'alter-ego. Il joue le frère de la réalisatrice en proie au doute et confrontée à la maladie de sa mère dans *Mia Madre*, épreuves qu'il a traversées lui aussi. Il incarne un acteur de cinéma dans *Il Caïmano*, une activité qui lui est familière puisqu'il a été comédien pour d'autres cinéastes. Durant cette période, la fiction est première, elle constitue la matrice principale des films. Moretti s'y introduit ensuite, la nourrissant (ou la complexifiant) de son regard « interne » à la matière filmique. Cette vision n'a pourtant pas une valeur hégémonique et ne correspond pas à une sorte de point de vue tout puissant qui ne saurait être contrarié. C'est plutôt l'inverse qui a lieu, puisque les avis que les personnages qu'il interprète sont mitigés et nuancés. Ils sont dilués dans les nombreux éléments qui composent

10 Catherine PULIERO, *Nanni Moretti entre autobiographie, réalité et fiction*, thèse de doctorat en Études italiennes, sous la direction de Pierre Civil, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2020.

11 L'expression « périphérique » est préférée à « secondaire ». Les termes « premier » et « second » insinuent un classement trop arbitraire qui souvent n'est pas juste pour parler des films Moretti, où de nombreux personnages évoluent au même degré d'importance. À l'inverse le terme « périphérie » induit une notion spatiale qui est pertinente ; les rôles sont périphériques parce qu'ils gravitent autour du centre du récit tant sur le plan narratif que physique.

les films et confrontés à ceux des autres personnages. Moretti-personnage a un discours, Moretti-réalisateur un autre, le film enfin dira ce que le spectateur interprétera. Moretti choisit donc de s'éloigner du premier plan, désormais occupé par un autre personnage que le sien. Son corps évolue dans une périphérie plus ou moins proche et constitue bien souvent un secours pour le personnage principal en difficulté. Moretti-personnage endosse alors des rôles d'écoute, de conseil et de soutien. Le cinéaste porte un double regard extérieur sur les situations évoluant dans le film : celui de son personnage qui n'est pas directement touché par les événements et celui du réalisateur qui filme l'histoire depuis sa caméra, une zone extra-diégétique qui ne subit pas les remous de la fiction. Une exception peut cependant être faite pour *La Chambre du fils*, dans lequel son personnage est directement frappé par la tragédie. Le drame l'atteint brutalement tant sur le plan physique qu'émotionnel. Ce film constitue un entre-deux quant à la constitution des personnages et la répartition de leur importance au sein du récit. Il ne peut être rangé au côté des films de la première période, où les multiples Michele sont de vrais protagonistes dont les aventures et les états d'âmes sont exposés aux spectateurs, tandis que les autres personnages constituent des à-côtés qui existent au sein du film uniquement par leur relation avec Michele. Il n'est pas non plus de la même nature que les films réalisés après 2001, où les personnages interprétés par Moretti sont proprement secondaires dans le récit. Même s'il s'attarde particulièrement sur les émotions de Giovanni, le père, *La Chambre du fils* met en scène d'autres entités qui ont aussi leur importance ; la mère, la fille, la petite amie. C'est pour cette raison qu'il est plus juste de qualifier ce personnage de central plutôt que de principal. Notons également quelques particularités du dernier film en date, *Tre Piani*. Il s'agit de l'adaptation d'un roman pré-existant dans lequel trois trames narratives se mêlent sans que l'une prenne le pas sur les autres. De ce fait, il n'y a pas de personnage principal tel qu'entendu communément pour la première fois dans un film de Nanni Moretti. Le spectateur n'assiste pas à une trajectoire unique mais à un bouillonnement émanant d'un groupe en mouvement. Enfin, le film a quelque chose d'indéfini et donc d'universel : l'immeuble qui abrite les personnages pourrait se trouver dans n'importe quelle ville occidentale, à n'importe quelle époque ou presque. Si la présence de Moretti au premier plan relevait d'une maîtrise dans les films de la première période et d'un dévoilement de soi dans ceux de la deuxième, son effacement (tout relatif) au sein des derniers films va de pair avec son intérêt pour de nouvelles histoires et de nouvelles façons de les raconter.

Que dire de l'omniprésence de Moretti dans ses propres films ? À ce propos, Catherine Puliero émet dans sa thèse une hypothèse économique. Pour ses premiers films, Moretti disposait de peu de ressources : en interpréter lui-même les rôles principaux de ses films lui permettait

certainement d'économiser sur le budget global. Cet argument est cohérent mais ne suffit pas à justifier entièrement cet aspect du cinéma de Moretti, qui relève d'un choix artistique et par uniquement d'une contrainte matérielle. Prenons pour preuve qu'il conserve cette habitude une fois les budgets de ses films devenus plus importants.

Ainsi, le corps morettien¹², dont la particularité à l'écran est d'être à la fois celui du personnage et celui du metteur en scène, devient une interface entre le réel et les univers filmiques. Sa grande carrure et ses capacités sportives lui confèrent une certaine force et de l'agilité. Néanmoins, et c'est là que réside le point de départ de nos questionnements, ce corps se définit également par une réserve qui teinte régulièrement ses mouvements d'une maladresse innocente. Notons que la carrure et le visage de Moretti évoluent au fil des années. Outre les caractéristiques propres à chaque personnage, tels que les costumes beiges et les cheveux longs du Michele de *Bianca*, le visage imberbe et la soutane de Giulio, le peignoir et le bonnet de bain de *Palombella Rossa*, l'apparence physique du corps morettien est soumise au temps. Ces variations se retrouvent notamment dans le découpage évoqué plus tôt de la filmographie de Moretti en périodes temporelles. En se filmant depuis sa jeunesse jusqu'aujourd'hui, le réalisateur offre sur un temps long une rare vision d'un corps qui change et vieillit.

Le terme « interface », qui détermine l'une des hypothèses quant aux fonctions du corps morettien, est entendu ici comme un dispositif permettant la liaison de domaines aux propriétés différentes unis par des rapports d'échanges et d'interaction réciproques¹³. Dans notre cas, les environnements dans lesquels évoluent les personnages, les émotions qu'ils éprouvent et les mouvements qui en découlent constituent ces « domaines » interagissant les uns avec les autres. Pris dans la diégèse, le corps dialogue constamment avec d'autres éléments filmiques et interroger ces différentes relations nous conduira à réfléchir à l'esthétique de la mise en scène de Nanni Moretti telle qu'il l'exerçait dans les années 1980 et 1990. Dès lors, nous tenterons de définir quels sont les liens qui unissent le corps morettien aux autres éléments de la mise en scène du cinéma, et si ces relations contribuent à façonner la spécificité de son travail. Par ailleurs, nous tenterons de savoir si les usages faits de son corps par le cinéaste sont à même d'engendrer l'articulation de deux espaces *a priori* imperméables que sont la diégèse et le pro-filmique. Notre étude prévoit également d'observer la façon dont Moretti filme son propre corps pour comprendre que ces choix diffèrent selon les réalisations et dégager les causes de ces variations. Les outils de l'analyse filmique seront

12 Emprunté à la thèse de Jacqueline REYNAUD-MAURIANGE, le terme « morettien » sera employé dans ce mémoire pour désigner les personnages que Nanni Moretti interprète dans ses films. L'adjectif caractérise aussi ce corps à l'écran, dont la particularité est d'être à la fois celui du personnage et du metteur en scène.

13 Définition construite par la fusion de deux autres empruntées au *Petit Larousse Illustré*, Larousse, Paris, 2006.

employés afin de souligner certains effets et de tenter de mettre des mots sur des impressions pratiquement indicibles afin de répondre à la question suivante : dans quelle mesure le rapport au monde du personnage morettien et son évolution sont-ils dévoilés par les interactions du corps avec d'autres éléments filmiques ?

La notion de corps employée dans ce mémoire désigne le corps physique, celui qui, dans le cas de Moretti, est commun aux trois entités que sont le réalisateur, l'acteur et le personnage. De fait, le corps à l'écran est le même que celui qui a choisi comment y apparaître. Il est ce lieu où se révèlent les tourments et les émotions puisque la parole échoue bien souvent à les communiquer. Cette triple existence fait de cet élément un angle idéal pour observer la place qu'occupe le personnage dans le monde qui l'entoure. Il faudra examiner son aspect visuel, établir ses contours, parler des mouvements corporels ou émotionnels qui l'animent et constater l'évolution de tous ces éléments. Pour cela, notre attention se concentrera principalement sur cinq films de Nanni Moretti : *Bianca* (1983), *La messe est finie* (1985), *Palombella Rossa* (1989), *Journal Intime* (1994) et *Aprile* (1998). L'étude ne s'attardera pas sur les réalisations produites depuis 2001, dont les histoires explorent des modes de narration et des enjeux nouveaux spécifiques à chacun des films. Moretti infuse moins de lui-même dans les personnages qu'il y interprète en comparaison à Michele, à qui il attribuait beaucoup de ses propres caractéristiques, et aux deux autofictions au sein desquelles il parle en son nom. Bien qu'ils soient des alter-egos du cinéaste, les protagonistes des récits réalisés dans les années 2000 et 2010 sont incarnés par d'autres corps que le sien. Le corps de Moretti à l'écran dans les films de cette période ne contient pas les préoccupations qu'il souhaite explorer en tant que metteur en scène, celles-ci étant dorénavant confiées à d'autres interprètes. Loin d'être indignes d'intérêt, ces réalisations plus récentes seront néanmoins convoquées de temps à autre afin de souligner la constance de certains effets dans la filmographie du cinéaste. Les cinq longs métrages sélectionnés offrent un échantillonnage large et complet des scènes qui nous intéressent, où le corps a une importance et un rôle premier. Ils forment par ailleurs un corpus relativement équilibré puisque les trois premiers films sont des fictions pures dans lesquelles Moretti fait vivre le personnage de Michele, tandis que les deux autres sont des autobiographies, ou autofictions, dans lesquelles Moretti reproduit des situations de son quotidien. Ces deux modes narratifs offrent des exemples variés du corps comme vecteur d'une émotion, dont les modes d'expression diffèrent selon qu'il s'agisse d'un personnage ou de Moretti. Les cinq métrages ont également une homogénéité visuelle, due notamment à leurs parutions successives et rapprochées dans le temps. Depuis ses premiers films à la fin des années 70 jusqu'aujourd'hui, Nanni Moretti a évolué en tant que cinéaste, ses méthodes de travail et ses centres d'intérêts ont changé : son cinéma aussi. Ce

rapprochement chronologique des cinq films nous garde d'analyses portées sur des éléments trop éloignés, qui dépendent d'enjeux esthétiques différents.

Le corps étant le réceptacle des contrariétés et des joies du personnage, sa posture et ses mouvements sont à même d'en dévoiler l'état émotionnel. Au cinéma, ces gestes sont accompagnés par des effets de mise en scène qui, nous le verrons par l'analyse de scènes tournées par Moretti, inscrivent les émotions dans la matière filmique, les rendant ainsi perceptibles à qui veut bien y être attentif. La présence du corps morettien se ressent d'autant plus intensément lorsqu'il est en total rejet de ce qui l'entoure ou, au contraire, quand il s'accommode pleinement de sa situation. Comme nous le verrons tout d'abord, le premier cas se caractérise par des émotions négatives violemment exprimées. Les émotions négatives ressenties par les personnages sont primitives en cela qu'elles génèrent des élans irraisonnés. Elles sont révélées par des gestes spontanés que le corps n'est pas en mesure de réprimer. L'harmonie en revanche en passe par un apaisement de la pensée qui guide le corps dans des mouvements doux qui ne blessent ni le personnage morettien ni ceux qui l'entourent. En lutte avec l'environnement dans lequel il évolue, le personnage se trouve dominé par une colère l'empêchant de (se) raisonner. Le début de notre étude sera l'occasion de cibler les origines des peines ressenties et les différentes formes que prennent les manifestations de celles-ci. La propension à la violence du personnage morettien ne se contentant pas de punir les individus qu'il côtoie, il nous faudra observer des scènes où son corps est malmené à son tour. Nous verrons par la suite que les films du corpus ménagent heureusement des espaces dans lesquels se glissent des possibilités d'apaisement. Cette harmonie est progressivement obtenue au moyen d'éléments filmiques épaulant le personnage dans son cheminement. Le premier à être observé sera la bande-sonore, dont la création et l'agencement par le cinéaste contribuent à sceller l'état d'esprit et de corps dans lesquels se trouvent les personnages. Nous constaterons finalement que l'apaisement des émotions se déploie spatialement, les déplacements du corps rendant compte de la disposition émotionnelle des personnages. Enfin, ces différents états seront interrogés au regard des relations sociales auxquelles parviennent les personnages morettiens.

PREMIÈRE PARTIE
VARIATIONS DES ÉCHANGES CONFLICTUELS

Chapitre I : Des valeurs morales infligées aux autres

La propension à la violence des personnages observés dans le corpus définit les contours de leurs personnalités. Elle conditionne certains aspects de leur vie et notamment les relations qu'ils entretiennent, parfois difficilement avec les personnes qui les entourent. Malgré tout ce que les « autres » leur font subir, les personnages se trouvent dans l'obligation de vivre avec eux, ou près d'eux, qu'il s'agisse de leurs proches ou d'individus plus éloignés. Après l'attente, les concessions et les efforts, il arrive que le personnage explose d'avoir trop supporté. Le corps est, comme nous allons le voir, un lieu privilégié à l'expression de ce « trop-plein ».

I.1. D'où viennent les émotions fortes des personnages morettiens ?

Pour saisir les manifestations physiques du corps morettien, il faut d'abord connaître les raisons qui le poussent à s'exprimer ainsi. Plusieurs grands thèmes parcourent la filmographie de Nanni Moretti, tandis que certains personnages sont confrontés à des problèmes spécifiques à leur histoire. Le réalisateur partage un peu de ses propres difficultés à travers ses personnages, qu'il incarne lui-même, sans que cela ne le soulage d'aucune façon : « [Le cinéma] n'est pas une cure pour moi. J'ai passé ma vie à faire des films sur mes tics, mes manies, mes obsessions, et elles sont restées, intactes, comme au premier jour¹⁴ ! » Bien qu'elles aient évolué depuis ses premiers films, l'omniprésence de certaines problématiques témoigne de leur constance : il y a dans ces obsessions quelque chose à traiter. Nous verrons dans ce premier chapitre trois principales difficultés rencontrées par les personnages de notre corpus : des grandes frustrations dues à de trop grandes exigences, la difficulté que rencontrent les personnages à interagir avec les autres, et enfin leur inadaptation au monde. Sur ce point, deux personnages se démarquent particulièrement : le Michele de *Bianca* et Giulio dans *La messe est finie*. Leurs caractères différents ne les empêchent pas d'être frappés par les mêmes difficultés que représentent les imperfections de leurs semblables – selon leurs critères. Ces personnages sont tous deux des perfectionnistes insatisfaits qui appliquent leurs exigences à leurs proches. Ceux-ci ne suivent pas toutes les recommandations faites par Michele et Giulio, ce qui est à l'origine de frustration pour les deux hommes.

Giulio vit selon des valeurs qui sont celles de la religion qu'il représente, mais également les siennes. Sa fonction religieuse ne suffit pas à expliquer toutes ses réactions puisque d'autres personnages de prêtres dans le film ne partagent pas ses sentiments. Lors de la scène d'ouverture, il

¹⁴ Jacques MORICE, « Nanni Moretti : Mia madre, c'est un film de femmes », *Télérama*, en ligne, publié le 2 décembre 2015, mis à jour le 8 décembre 2020, consulté le 18 mai 2022.

officie l'union d'un jeune couple de sa paroisse. Il leur demande par ce mariage de s'engager à trois choses : « *Uno ; la fedeltà reciproca. Due ; l'educazione degli figli e tre ; la fedeltà reciproca.* [Un : la fidélité réciproque. Deux : l'éducation les enfants, et trois : la fidélité réciproque.]¹⁵ » La notion de fidélité énoncée en écho témoigne son importance aux yeux du personnage, que celui-ci l'ait répétée intentionnellement ou non. Cette répétition permet de présenter la rigueur qui le caractérise par ses maniaqueries qui transparaissent dans son langage. La scène apprend au spectateur ce qui lui tient profondément à cœur, à savoir la loyauté amoureuse. L'attachement du personnage à cette valeur sera confirmé plus tard, durant une conversation avec son père. Celui-ci lui dit : « *Estavo pensando al'amore universale, essitera veramente ? Voi, preti, cose ne pensate?* [J'étais en train de penser à l'amour universel, s'il existait vraiment. Vous, les prêtres, qu'en pensez-vous ?] ». À cette question, Giulio répond sans hésiter : « *Noi, preti, pensiamo di si. E io anche.* [Nous les prêtres, on pense que oui. Et moi aussi.] ». Il le pense doublement, par sa mission pastorale et par sa propre personnalité. Giulio prononce des mots avec un sourire qui souligne sa certitude. Plus tard, lorsque le spectateur voit cette valeur malmenée à plusieurs reprises, il a déjà conscience du tort que cela cause à Giulio, connaissant l'importance qu'il y accorde. Que cette valeur primordiale à ses yeux le soit du fait de sa religion pour laquelle il vit puisqu'il l'exerce professionnellement, qu'il s'agisse d'un attachement intime ou bien de ces deux raisons à la fois, sa mise à mal le touche profondément. Cette atteinte est par ailleurs couplée d'une incompréhension sincère : il ne parvient pas à saisir et donc à accepter les comportements de ses semblables, alors même qu'il est loin d'être exempt de tout écart. Giulio n'est pas un être parfait, ses défauts sont même nombreux. Il parvient à les reconnaître, mais est incapable de comprendre ceux des autres – certains tout du moins. Sa frustration émane d'une conviction sincère, car il croit profondément que la vie de couple est le chemin le plus sûr vers le bonheur. Naturellement, il est très peiné de voir ses proches emprunter d'autres voies qui selon lui ne sauront pas les combler. Enfin, il est particulièrement tiraillé parce que ces « fautes » sont commises par des personnes qui lui sont chères, ce qui le blesse d'autant plus. Il est d'abord capable de maintenir une distance avec les péchés qui lui sont racontés par les fidèles lors de confessions, mais est directement touché par ceux de ses proches. Par la suite, les écarts de ses paroissiens le toucheront également de plus en plus, comme il le confie au prêtre qu'il consulte dans la montagne. Le développement narratif du personnage forme une boucle : c'est parce qu'il est atteint par le comportement imparfait de ses proches que Giulio réagit violemment, devenant imparfait à son tour.

15 Les répliques françaises retranscrites dans ce mémoire sont le résultat d'une traduction personnelle basée sur les sous-titres apparaissant sur les éditions DVD. Ceux-ci présentant fréquemment des lacunes en comparaison aux répliques italiennes originales, il nous a semblé préférable de les compléter.

Giulio fait face à plusieurs « épreuves » au long du film qui lui sont infligées par des personnes différentes. Certaines proviennent de son cercle familial ; la première survient lorsque son père lui annonce sa liaison avec une autre femme et son intention de s'installer avec elle. Il est ensuite irrité par sa sœur qui voit passer les événements sans réagir, et par sa mère qui selon lui se laisse aller au chagrin. Plus tard, il sera profondément malheureux lorsque sa sœur lui dira son intention de quitter son compagnon et de vouloir recourir à un avortement. Comme si cela ne suffisait pas, le petit ami de cette dernière se montre très détaché de la situation, davantage captivé par les oiseaux qu'il observe dans les vallées, ce qui agace beaucoup Giulio. Son père revient une seconde fois en lui demandant de le confesser parce qu'il veut un enfant de son amante. Cette annonce porte un coup de grâce à la mère qui se suicide par la suite. Son décès représente la plus grande tristesse alors éprouvée par Giulio. Au sein de son cercle amical, il est confronté à l'isolement volontaire d'un de ses amis à la suite d'un chagrin d'amour. Parallèlement, une autre de ses connaissances de jeunesse se retrouve en prison et au tribunal pour détention d'armes et projets d'assassinats politiques. Enfin, le cercle plus large et plus éloigné qui rassemble les fidèles de sa paroisse lui pèse aussi. Il doit notamment recevoir leurs confessions selon lui insincères et assister à leur manque de sérieux quant à la question religieuse. Par conséquent, l'état de Giulio se dégrade progressivement au cours du récit. D'abord optimiste et enjoué, il sera de plus en plus atteint par les comportements de son entourage qui lui font perdre sa patience et sa bienveillance. Même les fidèles à qui il se doit d'être dévoué le peinent par leurs problèmes futiles et en lui racontant leurs histoires qui lui rappellent ses propres problèmes familiaux. À la fin du film plus particulièrement tout ce qui l'entoure le confronte continuellement à ses peines. Une jeune fille en confession lui avoue par exemple sa tentative de suicide. Giulio lui conseille alors d'en discuter avec ses parents mais celle-ci refuse, sous prétexte qu'ils ne comprendraient pas. La scène suivant la dernière dispute avec son père montre Giulio dans un bar, errant entre les tables. Il s'assoit auprès d'une enfant en s'intéressant à ce qu'elle est en train d'écrire. Elle se met à lire ce qui est en fait une rédaction sur son père, vantant ses qualités et exposant leur amour mutuel. Le visage un peu meurtri, Giulio semble sourire à travers sa douleur en la félicitant pour ce texte qu'il trouve très beau. Ici, le spectateur perçoit la cruelle ironie de la situation. Contrairement à la petite fille ou autres clients du bar, il sait ce que le père de Giulio inflige à son fils.

Pour sa part, le Michele de *Bianca* est obnubilé par l'amour absolu, ses aspirations à la pureté et le bon fonctionnement de la vie conjugale. Non pas la sienne puisqu'il est célibataire, mais celles de ses collègues, amis et voisins. Au début du film, il se montre à la fois curieux et méfiant : il est très intrusif et pose de nombreuses questions assez indiscrettes à ceux qu'il rencontre, tout en

restant distant et avare en informations sur lui-même. Il est parfois autoritaire envers son entourage, exigeant que les choses soient faites à sa manière au moment où lui en a décidé. Pour autant, ses quelques défauts ne préparent aucunement à la révélation finale, étant donnée la façon dont il est traité tout au long du récit. Michele est un perfectionniste dont l'attention porte sur ce qui ne le regarde pas. Son caractère indépendant et fier le pousse à se considérer lui-même comme un juge légitime, apte à arbitrer et à infliger des sanctions à ceux qui ont fauté. Bianca se rend compte de ce trait chez Michele et le lui fait remarquer lorsqu'ils sont au restaurant : « *Tu giudichi, decisci, stabilisci le colpe, condanni.* [Toi tu juges, tu décides, tu établis les fautes, tu condamnes.] » Il s'octroie le droit de s'immiscer dans la vie des autres pour faire en sorte qu'ils agissent selon ses préférences et ses valeurs. Cette activité pour laquelle personne ne l'a sollicité occupe toute une part de son quotidien, elle lui demande du temps, de l'organisation et de la rigueur. Il tient des dossiers archivant les affaires intimes de ses proches, compilant des textes, des photos et de nombreux numéros de téléphone afin de pouvoir les joindre pour les questionner à tout moment. La manie est devenue un passe-temps. Michele ne semble cependant pas souffrir de cette vie malade. Contrairement à un maniaque qui aurait conscience de ce qui cloche et serait désireux de se débarrasser de ses obsessions, il s'en accommode bien, certainement parce qu'elles sont en adéquation avec ses valeurs profondes. Ses agissements ne lui paraissent pas comme une tare à éliminer mais comme une façon logique d'interagir avec celles et ceux qu'il fréquente. C'est pour cette raison que les meurtres ne résonnent pas dans le film pour ce qu'ils sont. Leur violence et la gravité de l'acte en lui-même sont totalement évacués, parce que la mise en scène suit les ressentis de Michele qui ne les perçoit pas comme gravissimes. Il reconnaît avoir fait quelque chose de mal auprès du commissaire, mais c'est tout.

Moretti-réalisateur propose un traitement tout particulier de ce personnage déjà hors du commun. Dans les faits, il s'agit d'un individu maniaque, violent et plutôt égoïste. Il n'agit que dans son propre intérêt et assouvit ses pulsions sans trop de remords. Il considère ses agissements comme légitimes et estime ne pas avoir besoin d'aide. Alors qu'il pourrait parler de ses tourments avec le psychologue du collègue (chose banale dans cette école puisque tous les professeurs s'y rendent), il ne le fait pas, pensant ne pas en avoir besoin. L'histoire montre que Michele n'est pas seulement intolérant envers des individus éloignés de lui auxquels il ne tient pas : il assassine par exemple deux personnes étant, selon ses propres mots, ses seuls amis. Il se montre restrictif avec Bianca dont il est pourtant amoureux, et envers lui-même.

Michele n'est pas traité dans le film pour l'assassin qu'il est. Les meurtres ne sont pas mis en scène et les victimes ne sont pas au centre des préoccupations du film, qui n'offre que peu d'occasions de

s'y attacher. L'œuvre présente un être exigeant qui souffre, une victime de ses propres maniaqueries. Dans un article paru à l'occasion de la sortie du film, Jean A. Gili définit les obsessions du personnage comme « une éthique dont il est le seul à ressentir la nécessité¹⁶ », comme s'il était le seul à voir juste dans un monde où tous les autres persévèrent dans leurs erreurs, malgré ses conseils et ses mises en garde. Pour autant, il ne ressent pas beaucoup de remords vis-à-vis des assassinats qu'il commet, et semble seulement désolé d'avoir dû en arriver là. Les émotions fortes de ce film, qui sont à l'origine de la violence meurtrière, ne le sont pourtant pas suffisamment pour justifier la gravité des actes. Ceux-ci sont d'ailleurs dissimulés : Michele n'est jamais montré hors de lui ni lors de la réalisation des meurtres. Il est parfois triste, jaloux, un peu dépité et passe beaucoup de temps à se plaindre, mais il n'apparaît pas menaçant ou cruel. C'est aussi ce qui fait l'ambiguïté du personnage et l'originalité du traitement de cette histoire par Moretti. Michele est un assassin qui se plaint comme un enfant et se montre amical avec ses geôliers. Le film contient, au sens restrictif, les émotions intenses qui aboutissent au meurtre. Il les enferme et elles existent seulement, le public les déduit, mais elles ne sont pas étalées ni même dévoilées par la mise en scène. Pas de sang ni de cris, si bien que l'issue du film ne change que peu la perception que le spectateur se fait de Michele : bien qu'il connaisse finalement sa nature psychotique et assassine, le spectateur ne conserve pas l'image d'un personnage violent, simplement parce qu'il ne l'a jamais vu ainsi. Le spectateur s'attache à ce personnage dont il suit les tourments pendant une heure et demie sans jamais voir les punitions qu'il impose à son entourage.

Giulio et Michele sont éprouvés par leurs exigences trop élevées, inévitablement contrariées par ceux qui les entourent. Leurs malheurs résident donc dans l'accumulation de deux éléments indépendamment innocents : de trop grandes valeurs, et des individus qui ne les respectent pas. Afin de soulager leurs peines, ils mettent en place des stratagèmes plus ou moins efficaces. Ceux-ci ont des conséquences sur leur entourage qui les subit directement, nous le verrons un peu plus tard. Ces deux personnages, comme d'autres issus du cinéma de Moretti, interrogent par leurs personnalités parfois invraisemblables. Plongé dans l'univers du récit, le spectateur se voit accepter leurs exigences et leurs maniaqueries. Un peu de recul suffit pour saisir l'originalité perçante de ces personnalités irréelles, aux défauts exagérés. La question du réalisme des personnages est particulièrement forte dans le cas du Michele de *Bianca*, un individu obsédé dont la psychose le détourne du monde et des relations heureuses qu'il pourrait pourtant tisser avec son entourage.

Conséquence directe de ses exigences, les relations sociales de Michele-Giulio sont appauvries et se transforment en une source de tristesse. Il en devient inquisiteur et réprobateur, ses

16 Jean A. GILI, « Bianca de Nanni Moretti », *Positif*, n° 303, janvier 1986, p. 71.

relations ne sont plus des moments agréables mais des expressions de ses exigences. Cette inadaptation prend des formes différentes dans chacun des trois films que sont *Bianca*, *La messe est finie* et *Palombella Rossa*. Elle constitue certainement la principale tragédie du personnage de Michele.

Dans *Bianca* tout d'abord, Michele est un personnage qui ne s'intègre pas et ne forge pas de liens durables avec les autres. Il ne lui est attribué aucune famille ni véritables amis. Il passerait proprement pour un fou si l'ambiance du film avait été purement réaliste, mais *Bianca* dépeint une réalité altérée où de nombreux personnages semblent issus d'univers décalés. Le collège Marilyn Monroe, dans lequel exerce Michele, abrite notamment un directeur, un psychologue et des professeurs inhabituels, tels que celui qui donne un cours d'histoire en passant une musique sur un juke-box, ou encore le personnage d'Edo, l'homme à tout faire surdoué dans de nombreux domaines. Les élèves aussi ont des comportements hors du commun : ils se montrent très familiers avec le corps enseignant, certains se bagarrent violemment avec leur professeur et deux jeunes annoncent leurs fiançailles du haut de leurs seize ans. Seuls quelques personnages échappent à ces caractères irréalistes, notamment l'inspecteur de police et Bianca elle-même. Michele ne détonne pas spécialement au milieu de ces entités atypiques et n'apparaît que tardivement pour le fou qu'il est. Ses particularités sont tout de même autrement plus graves que celles des autres personnages et finissent par être révélées. Une scène entre toutes illustre l'incapacité de Michele à se fondre dans la société des gens de son âge. Au premier quart du film, il décide de suivre les conseils de son voisin Siro Siri¹⁷ pour rencontrer des jeunes femmes. Tous deux se rendent dans un parc pour « étudier » les mécanismes sociaux conduisant à la formation d'un couple. Siro Siri finit par abandonner Michele, trop occupé à discuter avec une dame. Un plan rapproché sur le visage du jeune homme resté seul le montre en train de regarder les couples s'éloigner de lui. La chanson « *Scalo a Grado* » (1982) de Franco Battiato introduit la scène suivante qui se déroule dans un lieu différent, raccordant ainsi les deux espaces. Un panoramique vertical montre cette fois une plage prise en plongée. Il cadre un espace large parsemé de jeunes gens aux maillots de bain colorés qui se câlinent sur le sable. Le champ se rapproche finalement du dos de Michele qui observe les couples autour de lui. À cet instant, le spectateur voit simultanément le personnage et l'objet de son regard. Le plan large est suivi par deux autres se focalisant sur deux couples différents occupés à leurs baisers.

17 Son voisin sexagénaire qui se montre très gentil avec lui mais dont Michele réproouve pour le comportement intime, puisque Siro Siri est très libéré et fréquente des femmes plus jeunes que lui. Michele semble lui porter une affection sincère qui ne fait cependant pas le poids face à ses imposantes valeurs.



Figure 1: Bianca, 0'27'14 et 0'27'16. Observer pour prendre exemple.

Un autre plan sur le visage de Michele montre son regard balayant derrière ses lunettes teintées l'espace alentour. Sa vaine tentative de se déroule en plusieurs étapes. Il observe d'abord les couples à proximité, constatant sa propre solitude. Il repère ensuite une jeune femme, seule elle aussi, et réfléchit avant de se décider à la rejoindre. Un panoramique latéral le cadre tandis qu'il marche en sa direction. Arrivée près d'elle, Michele s'arrête quelques instants. Il se penche vers un couple se trouvant là, comme pour étudier et mémoriser leurs embrassades. Puis, suivant leur exemple, il s'allonge sur la fille qui le repousse aussitôt, ses cris interpellant les jeunes gens à proximité. D'un mouvement commun, ils se rassemblent autour de Michele pour le chasser, le violentant quelque peu. Celui-ci proteste légèrement mais s'éloigne vers la mer et le fond du champ, sa fuite scellant l'échec de sa tentative. La réaction de rejet est particulièrement rapide et Michele ne semble pas la saisir. Il ne se défend même pas, ne comprenant pas ce qu'il a fait de mal. Son attitude corporelle est vaincue et traversée par des haussements d'épaules innocents. Elle traduit une incompréhension plus qu'un comportement défensif. Ininterrompue durant toute la scène, la musique de Franco Battiato souligne par sa présence ironique la défaite du personnage. Le moment où les jeunes gens se regroupent vers Michele pour le faire partir coïncide dans le morceau avec l'intervention d'un chœur. L'effet de groupe est donc renforcé à l'écran par la multitude de voix qui résonnent simultanément. Cette scène de la plage contient un fort contraste entre son aspect visuel et le sentiment qui s'en dégage. L'ambiance y est joyeuse, les maillots de bains et les parasols resplendissent de couleurs vives sous un grand soleil. Pourtant, Michele vit ici un échec aboutissant à son exclusion physique d'une communauté et même d'un lieu. La scène dit visuellement l'inadaptation du personnage au monde qui l'entoure, son incapacité à faire partie du groupe social auquel il est censé appartenir. Sa maladresse avec les femmes s'illustre ici cruellement, alors qu'il est physiquement rejeté d'un espace auquel il ne s'intègre pas, parce qu'il n'en comprend pas les codes. Michele échoue frontalement là où tous réussissent sans difficulté. Il tente de procéder par mimétisme, reproduisant les gestes qu'il a vu chez d'autres, sans pour autant saisir la substance émotionnelle qui constitue la séduction. Le rituel de la drague lui échappe complètement, ce qui

rend sa relation avec Bianca par la suite d'autant plus étonnante. Il apparaît étrange qu'une jeune femme pourtant saine accepte dans ses bras cet homme maladroit, pour qui les relations sociales et amoureuses sont des énigmes.

Le cas de Giulio est différent, notamment parce que son caractère évolue au cours du film. Ce n'est pas spécialement dans sa nature de ne pas s'accorder avec les autres, il s'agit plutôt d'une conséquence des peines qu'il subit. Celles-ci s'accumulent en lui pesant sur les épaules jusqu'à provoquer un changement dans sa manière de vivre. Elles le rendent entre autres intolérant et impatient. Bien que ses exigences aient toujours été en lui, jamais elles n'avaient été aussi contrariées que depuis son retour à Rome, où tout et tout le monde semble le décevoir. La scène d'ouverture se déroulant sur l'île présente en effet un jeune homme souriant et enthousiaste, certes déjà stricte mais heureux d'aider ses semblables et excité à l'idée de retourner à la capitale, comme en témoignent ses grands gestes d'enfant qu'il effectue sur le petit bateau pour dire au revoir à l'île et ses habitants. L'accumulation des nombreuses contrariétés fait disparaître cette personnalité enjouée pour laisser place à un homme aigri, fermé sur lui-même et sourd aux sollicitations. Sa mission religieuse avec laquelle il était en paix l'encombre finalement, il ne supporte plus de recueillir les confessions, d'écouter les interminables réflexions de Cesare ou d'épauler Andrea qui ne cesse de le repousser. Même quand il s'agit d'exprimer son amour, Giulio se montre maladroit. Il tient tant au bonheur de ses proches mais ne parvient plus à y contribuer.

Giulio devient solitaire alors qu'il ne l'était pas : sa profession religieuse lui convenait parfaitement, il savait se montrer généreux et bienveillant. Les discussions avec ses camarades de jeunesse apprennent aux spectateurs qu'il s'est toujours inquiété du sort des plus défavorisés puisqu'il a été artisan d'extrême gauche durant ses études et même fondateur d'un journal militant. Son passé politique souligne l'intemporalité de sa dévotion envers les autres qui change de forme, du militantisme à la prière, mais pas d'intensité. *La messe est finie* dévoile certainement la première fois de sa vie où Giulio est en proie au doute, où il est autant ébranlé par ses convictions et sa volonté à faire le bien. Les difficultés qu'il rencontre le mènent à demander l'aide d'un prêtre plus âgé, à qui il exprime ses peines et la patience qu'il n'a plus. Les principes du jeune prêtre recèlent un léger paradoxe. Il est convaincu que le bonheur se trouve dans la vie à deux mais lui-même choisit une existence plutôt solitaire. Cet élément souligne l'altruisme dont il fait preuve et le sacrifice qu'il réalise volontairement. En choisissant la prêtrise, le jeune homme privilégie l'aide qu'il veut prodiguer aux autres à son bonheur personnel. Les « autres » et leurs défauts le peinent d'autant plus qu'il leurs est profondément et sincèrement dévoué.

Pour finir, Michele de *Palombella Rossa* est notamment isolé par son amnésie soudaine. Il ne sait plus bien qui il est, quelles sont sa profession et ses convictions. Ces multiples oublis le conduisent à des périodes de réflexion intense dans lesquelles il s'immerge pleinement. Elles guident alors son comportement qui devient particulier : il se montre capricieux et impulsif, il s'exprime à voix haute pour lui-même et gesticule parfois de façon soudaine. Il est sollicité de tous bords par d'autres personnages, ce qui l'agace à certains moments et le satisfait à d'autres. Son visage affiche presque tout au long du film un air innocent de celui qui ne sait pas bien ce qu'il fait là. Lorsqu'il explose parfois, c'est de façon brusque et violente. Ces réactions inattendues surprennent autant les spectateurs que les autres personnages. Pourtant, ceux-ci ne s'inquiètent pas du comportement étrange de Michele : ni sa fille ni ses coéquipiers ne semblent être au courant de son accident. Dans sa thèse, Jacqueline Reynaud-Mauriange considère qu'étant amnésique, ce Michele n'est plus apte à aider les autres : il aurait plutôt besoin qu'on s'occupe de lui¹⁸. Au lieu de ça, il est sans cesse bousculé et sollicité par les autres personnages. Une exception réside dans sa relation avec sa fille, puisque c'est plutôt lui qui va l'embêter tandis qu'elle fait sagement ses devoirs. Ballotté par ceux qui l'alpaguent et animé par ses pensées qui le font arpenter sans fin les bords de la piscine, il ne parvient pas à se fixer sur un lieu ou une idée qui lui permettrait de retrouver la mémoire en même temps que la sérénité. L'amnésie du député communiste de *Palombella Rossa* le plonge dans son univers intérieur agité de réflexions et de doutes. La perte de ses souvenirs le condamne à une certaine solitude, car il a perdu ses repères dans le monde extérieur. *Palombella Rossa* présente en fait deux mondes distincts, le premier étant le monde intérieur de Michele et le second tout ce qui l'entoure, un espace séparé avec lequel il ne parvient pas à s'accorder. L'intériorité de Michele existe via sa voix qui révèle son monologue intérieur ainsi que par certaines réactions exprimant la particularité de sa condition.

Cette mésentente avec ses proches est doublée d'un manque d'intégration au milieu dans lequel il évolue. Non seulement Michele ne s'entend pas avec les individus qui l'entourent, mais plus largement la société et l'époque qu'il habite lui causent également des difficultés. Il manque de codes sociaux et ne parvient pas à interagir facilement avec les gens de son âge. Selon Jacqueline Reynaud-Mauriange, les obsessions du Michele de *Bianca* « l'amènent en réalité à être complètement asocial¹⁹ ». Ses relations avec les autres personnes sont en effet étranges : il ne parvient par exemple pas à nouer de lien réel avec ses collègues ou ses voisins et se montre très envahissant sans pour autant être bienveillant avec des adolescents de l'école. Il bénéficie des

18 Jacqueline REYNAUD-MAURIANGE, *Le comique de Nanni Moretti à travers les films Bianca, La messe est finie, Palombella rossa*, thèse sous la direction de Etienne Ithurria, Université de Toulouse 2, 1995, p. 82.

19 *Ibid.*, p. 77.

conseils de Siro Siri qui s'implique sincèrement pour l'aider mais n'hésite pas à diriger les soupçons de l'inspecteur sur lui. Enfin, bien que très touché par Bianca, il ne permet pas qu'elle intègre réellement sa vie, son intimité ni même son cœur. « Le fou est un distrait définitif qui a perdu toute relation avec le monde : Michele dans *Bianca* est distrait de la vie, par son obsession de l'amour absolu²⁰ ».

En plus de ses relations avec les autres, le personnage de *La messe est finie* subit sa grande mélancolie et son regret d'une époque désormais révolue, celle de son enfance. Plusieurs éléments témoignent chez lui d'une peine causée par ce passé éteint. À deux reprises, ses idées sont considérées comme « passées de mode ». La première fois, sa sœur lui dit que les ombrelles ne sont plus au goût du jour quand il lui annonce vouloir en offrir une à leur mère. La seconde fois, il déplore lui-même la disparition des pâtisseries de leur enfance : « *Non le fanno piu cosi.* [Ils n'en font plus des comme ça.] » Il idéalise la jeunesse, un âge innocent selon lui, pur de toute tristesse et empli de liberté. Il se montre plutôt récalcitrant aux changements de la société qui délaisse certaines valeurs et traditions pour des façons de faire nouvelles que lui ne comprend pas. Pour autant, il n'est pas un passéiste convaincu mais plutôt un adulte sensible confronté à ses souvenirs lorsqu'il revient sur les lieux de son enfance. Enfin, une phrase revient très régulièrement dans la bouche de Giulio : « *Ti lo ricordi ?* [Tu t'en souviens ?] » qu'il adresse régulièrement à sa sœur, à sa mère, à ses amis. Son personnage s'adonne à des jeux à l'aspect enfantin. Il joue par exemple au foot avec les enfants de la paroisse et, chez ses parents, il glisse dans les couloirs en faisant rebondir une balle contre le plafond et les murs. Tout au long de l'histoire, Giulio est confronté à des problèmes et à des responsabilités d'adulte. Le rôle qu'il doit mener pour ses proches et les fidèles contraste avec son attitude enfantine dévoilée par son obsession pour ses souvenirs et ce corps qu'il fait jouer et courir librement dès qu'il en a l'occasion.

La colère et sa gestion représentent toujours un enjeu premier pour les personnages de Moretti, car ceux-ci sont bien souvent énervés ou frustrés. Tous ont de hautes valeurs morales qui conditionnent leur regard sur le monde et leurs existences en son sein. À cause de ces grandes valeurs, les personnages morettiens se trouvent régulièrement frustrés face à l'imperfection humaine et à leur incapacité à rendre les gens meilleurs. De ce constat d'échec résulte une rage qui sommeille un temps avant de jaillir plus ou moins violemment.

20 *Ibid.*, p. 133.

I.2. La violence verbale

Giulio est sur le point de donner un office lorsque son père vient le trouver dans l'église, la démarche penaude. Giulio lui sourit et semble heureux de le voir même s'il ne comprend pas ce qu'il fait là et qu'il n'a pas le temps de discuter avec lui. Il jette plusieurs regards dans l'église pour guetter l'arrivée des fidèles, écoutant son père d'une oreille distraite, un vague sourire aux lèvres. Son père insiste et lui apprend la nouvelle sans qu'il n'ait souhaité l'entendre ni eu l'occasion de s'y préparer. L'échange est court et relativement calme, même si Giulio réproouve immédiatement l'attitude de son père. Il lui demande ce qu'il en est de leur mère, ce à quoi son père répond qu'elle n'est pas encore au courant. Pire encore, il demande à son fils de la prévenir, sous prétexte que lui n'a pas le courage de le faire. À ce moment-là, Giulio hausse légèrement le ton, son père incline la tête et porte une main tremblante à son front. Giulio empoigne ce bras en lui demandant fermement « *Senti per piacere mi voi spigliare come se fa ?* [Vas-tu m'expliquer comment as-tu pu ?] ». Pour seule réponse, son père lui dit « *Che cosa de spigliare, che cosa te dire ? È successo...* [Que veux-tu que je t'explique, que veux-tu que je te dise ? C'est arrivé...] » La scène est construite en deux plans seulement. Le premier, un plan moyen, cadre de profil le père et le fils se tenant l'un devant l'autre. Le second est rapproché sur le visage du père, perçu de trois quarts face. L'ensemble de la scène revêt des couleurs fades, des tons gris et beigeâtres émanant des murs de l'église en mauvais état et du costume que porte le père, d'un beige sans aucun motif. Seule touche colorée la soutane de cérémonie que porte Giulio ne parvient pas à rehausser l'ensemble, même ce violet profond demeure austère et triste. La mise en scène présente la confrontation de deux attitudes différentes. Le père a un comportement d'enfant, il cherche à se dédouaner et son discours occulte totalement la gravité de la situation. Il est plus petit que son fils et porte de grandes lunettes sur un visage à l'air déjà innocent. Il évoque son amour pour la jeune femme comme une chose qu'il n'a pas cherchée ni provoquée, mais à laquelle il semble bien s'accommoder. Sa ligne de défense spontanée se résume à « je n'y suis pour rien, je n'ai rien pu faire », rejetant ainsi toute la culpabilité que lui inflige son fils. Lorsque celui-ci relève d'un ton accusateur l'écart générationnel qui sépare son père de son amante, son premier réflexe, très enfantin, est de dire « je ne suis pas le seul, d'autres le font aussi », en racontant le cas d'un avocat de soixante-seize ans récemment marié à sa jeune secrétaire. Face à cet adulte-enfant, Giulio demeure relativement statique. Il domine son père par sa grande taille et sa carrure droite. S'il baisse parfois les yeux en l'écoutant, c'est pour mieux les relever par un regard lourdement accablant dans la foulée. Il hausse parfois faiblement le ton, notamment pour réclamer des explications – explications dont il ne veut pas vraiment en vérité. C'est aussi à ce moment-là qu'il saisit le poignet de son père, plus pour le confronter à la lâcheté de son acte que

pour le blesser. Cette réaction, relativement douce en comparaison à certains de ses comportements qui adviendront par la suite, s'explique peut-être de deux manières. Il s'agit tout d'abord de la première déception à laquelle il est confronté – d'autres à suivre provoqueront chez lui des attitudes plus violentes – mais ici il est encore accompagné de son optimisme embarqué avec lui lorsqu'il a quitté son île. La bienveillance ne se fait pas ressentir dans la scène en elle-même, mais le spectateur l'a vue quelques minutes auparavant, lors de la séquence de la fontaine – nous y reviendront. Elle flotte encore dans le film et amortit certainement la violence pouvant potentiellement éclater chez Giulio suite à la trahison de son père. À noter également l'endroit où ils se trouvent et le statut de Giulio : la scène se déroule dans une église et le jeune prêtre a déjà revêtu sa soutane pour officier une cérémonie, un enterrement qui plus est. Ces éléments conditionnent en partie sa réaction. Malgré le calme relatif du personnage, il est évident qu'il ne cautionne pas et même désapprouve le comportement de son père. Il ne croit pas à ses explications et le trouve immature. Le ton de ses questions est incisif et accusateur : « *E la mamma ?* [Et maman ?] », et ses remarques sont crues. Il regarde son père droit dans les yeux et lui dit avec un air de dégoût « *Ha almeno trentanni meno di te.* [Elle a au moins trente ans de moins que toi.] ». Enfin, il condamne sans détour l'autre homme marié à sa secrétaire et son père par la même occasion en donnant pour seule réponse « *Un bello stronzo.* [Un beau salaud.] » Ici, le schéma traditionnel est inversé : c'est le père qui est en tort suite à sa faute, et son enfant qui est réprobateur en lui faisant la morale. Dans cette scène, le corps de Giulio demeure presque immobile face à des nouvelles pourtant difficiles et blessantes : ses mots et quelques expressions de son visage transmettent sa désapprobation mais pas l'entièreté de son corps. L'impact a visiblement lieu en lui mais ne transparaît que peu.

À la mort de sa mère, Giulio se rend à son chevet et s'adresse à elle. Il évoque des souvenirs et raconte ce qu'il ressentait pour elle étant enfant, soit une réaction courante chez une personne en deuil. Pourtant, lorsqu'il entre pour la première fois dans la chambre dans laquelle elle est étendue, les deux premières phrases qu'il lui adresse sont particulièrement marquantes dans le contexte. À peine entré il lui dit « Pourquoi tu as fait ça ? Je ne te le pardonnerai jamais [*Perché lo hai fatto ? Non ti perdonerò mai*]. » Une profonde rancœur s'affichant sur son visage et dans le ton de sa voix. La construction de la séquence désamorçait la brutalité de ses paroles. Après avoir dit ces deux phrases, Giulio regarde sa mère pendant quelques instants puis se retourne et pousse les portes de la chambre. Le bruit des battants qui se referment raccorde le plan suivant, un travelling avançant dans le couloir désormais vide. Le cadre se rapproche des portes closes tandis qu'un petit air de musique se fait entendre. Ce plan permet de comprendre qu'un certain laps de temps s'est écoulé depuis les premières paroles de Giulio, puisque la maison est maintenant déserte. Le plan à suivre cadre le

corps de la mère étendu sur le lit et le fils assis à son chevet. Il parle d'une voix calme, le sourire aux lèvres pour évoquer des souvenirs heureux. Son ton est alors si doux qu'il occulte pour quelques instants la douleur de l'évènement et le terrible reproche qu'il faisait à sa mère plus tôt. Sa douleur transparait cependant : elle s'affiche dans ses yeux rougis et sur ses joues où coulent parfois de petites larmes. Sa mélancolie perce dans son discours quand il mentionne d'un ton envieux l'époque regrettée de l'enfance. « *E bello essere bambini. Non avede responsabilità e nessuno che te chiede niente.* [C'est beau d'être enfant, sans avoir de responsabilité et personne qui ne te demande rien.] » Après avoir raconté son deuxième souvenir, celui d'une journée d'été passée à jouer au foot avec ses amis, Giulio saisit le livre posé sur la table de nuit. En voyant le marque-page maintenu au milieu il déclare « *Sei arrivata fino a qui... Non eri curiosa de sappere como andava a finire ?* [Tu étais arrivée jusque-là... Tu n'as pas été curieuse de savoir comment ça finirait ?]. » Cet élément le fait basculer à nouveau dans sa tristesse, le ramenant au cœur de l'évènement qu'il est en train de vivre. « *Mai hai capito como te volevò bene ? Perché lo hai fatto ? Ora chi si pensa a me ?* [As-tu jamais compris combien je t'aimais ? Pourquoi as-tu fait ça ? Qui va penser à moi maintenant ?] » Ces répliques éclairent le sens de celles prononcées à son arrivée. Elles ne sont pas la marque d'une colère véritable ni d'un reproche mais la preuve d'une douleur profonde qui ne peut à ce stade être exprimée qu'ainsi. La nature du décès, à savoir un suicide, n'est jamais énoncée clairement. Les paroles de Giulio ne suffisent pas à le prouver, parce qu'il aurait pu parler de la même manière si la mort avait été naturelle ou accidentelle. Le résultat est le même : il est brusquement privé de sa mère, de l'amour et du soutien qu'elle lui prodiguait. Même si les mots sont durs, l'ensemble de la scène revêt un ton doux pour recueillir la peine du personnage. Les reproches n'en sont pas vraiment, ils témoignent de la tristesse intense qu'il éprouve. Cette façon d'exprimer ses douleurs *via* un discours violent caractérise le personnage tout au long du film. Sa façon involontaire de s'exprimer dans les moments les plus douloureux est une caractéristique singulière qu'il est le seul à revêtir. Cet aspect témoigne de la dégradation de son état au fil de l'histoire. Ce n'est pas une attitude banale, d'autant plus pour un homme d'église, supposément une figure calme, maître de lui-même et à la conduite exemplaire. Cette façon pour Moretti d'exprimer l'ampleur de la peine de son personnage en passe par la gravité de ses mots proportionnelle à la douleur qu'il ressent.

Un autre exemple de paroles très cruelles se situe un peu plus tôt dans le film, lorsque Valentina apprend à son frère qu'elle va quitter son compagnon, s'installer seule, et qu'elle est enceinte mais qu'elle compte avorter. Cette intention est invraisemblable pour Giulio en partie du fait de sa confession mais pas uniquement : comme il l'explique dans cette scène et plus tard à sa sœur, il est

persuadé que la solitude n'apporte pas le bonheur et que cet acte la fera nécessairement souffrir. Il lui pose d'abord quelques questions pour s'assurer qu'elle est bien consciente de ce que cela représente en évoquant une jeune fille de son ancienne paroisse qui l'avait fait elle aussi et n'arrêtait pas d'y repenser.

– C'est une chose terrible qui ne s'oublie pas. Tu le sais ?

– Je le sais.

– Et pour de vrai tu ne veux pas avoir cet enfant ?

– Non.

– Si tu fais ça je te tue, puis je me tue.

– *E una cosa brutta che non se dimentica, lo sai ?*

– *Lo so.*

– *E daverro non vuole tener il bambino ?*

– *No.*

– *Si lo fai primo ammazzote, e poi ammazzome.*

La déclaration est profondément violente pour le message qu'elle véhicule, qui dénote fortement avec le ton sur lequel Giulio la formule : sans hausser la voix, en regardant sa sœur droit dans les yeux. Cette réplique est difficile à interpréter puisqu'elle n'est pas explicitée par la suite. La mise en scène n'insiste pas dessus, elle a été dite mais l'histoire se poursuit. Construite en champ-contrechamp, le dialogue entre le frère et la sœur se termine par ce plan et cette phrase de Giulio, ce qui signifie qu'il n'y a pas de contrechamp montrant le visage de Valentina pour rendre compte de sa réaction à l'écoute d'une telle phrase. Elle n'est plus montrée et même si c'est à elle que Giulio s'adresse, personne à l'écran ne « réceptionne » cette réplique. Dès lors, Giulio pourrait bien avoir pu se parler à lui-même. Une telle phrase aurait eu un tout autre impact dans la bouche du Michele de *Bianca*, qui se révèle être un assassin. Bien qu'il réagisse par la violence, Giulio n'est pas un meurtrier. C'est la douleur qui le fait réagir, certes violemment, mais pas un désir de vengeance ou de cruauté envers ses proches, malgré les tourments qu'ils lui causent. La foi de Giulio explique partiellement sa désapprobation mais ne saurait expliquer un tel désir de violence envers sa sœur et lui-même. Car, certes, l'avortement est un péché aux yeux de la religion, mais le meurtre et le suicide aussi. Sa réplique ne représente pas une menace quelconque : elle est la manifestation de sa douleur causée par la nouvelle. Enfin, il n'y a pas qu'envers ses proches que le protagoniste se montre violent. Vers la fin du film, Giulio se rend dans la librairie de Gianni où il rencontre Andrea. Celui-ci lui apprend qu'il y travaille depuis sa sortie de prison. Un plan de profil les cadre tous deux de profil à hauteur de taille, séparés par un petit comptoir. Giulio pose d'abord quelques questions à Andrea, s'inquiétant de sa situation, mais son ancien ami se contente de réponses brèves et sèches. Un client de la librairie sollicite le jeune prêtre afin de choisir un livre qu'il souhaite offrir à une amie. Saisissant les ouvrages situés devant lui, Giulio lui en propose un premier, puis un second. Insatisfait, l'homme revient vers lui à chaque fois pour critiquer son choix,

l'empêchant de discuter avec Andrea qui reste stoïque face aux événements. Bien qu'il lui propose son aide et son écoute, Giulio se heurte ici au silence de son ami et aux sollicitations intempestives de l'homme. Finalement, Giulio parvient à se débarrasser de lui : il lui met le livre dans les mains et l'incite à sortir du cadre, lui promettant que la librairie remboursera le roman s'il ne plaît pas à son amie. Désormais agacé, il s'adresse à Andrea d'un ton plus dur et plus autoritaire, en parlant comme à un enfant qui a fait une bêtise. Mais à peine a-t-il commencé sa tirade qu'une autre cliente l'interrompt, elle dit chercher un cadeau pour une enfant de huit ans. Feignant de s'y intéresser, Giulio lui répond d'abord « *Ah si ?* [Ah oui ?] », avant d'enchaîner par un cruel « *E chi se ne frega, va bene ?* [J'en ai rien à foutre, d'accord ?] ». Sur cette phrase, il quitte le cadre et Andrea, renonçant à discuter avec lui. Moretti met à nouveau en scène une situation inhabituelle, l'image d'un jeune prêtre en soutane qui se montre colérique et même vulgaire. Sa mauvaise humeur tombe sur les deux clients qui, bien qu'un peu intrusifs, sollicitaient simplement son aide. C'est à ce moment-là du récit que Giulio abandonne finalement sa mission pastorale. Il ne sait plus être patient envers les « autres » qu'il ne supporte plus.

La violence verbale dans ces films réside non seulement dans le contenu des discours, mais également dans leurs formes. En effet, il est des échanges où les personnages de Moretti s'expriment en haussant le ton, voire en criant. Certaines fois, les hurlements semblent justifiés et cohérents au vu de la situation que traverse le personnage. Même si sa façon de s'exprimer est alors très expansive, elle apparaît comme une réaction légitime pour les autres personnages du film comme pour les spectateurs. À l'inverse, les cris semblent parfois disproportionnés, parce qu'ils éclatent dans un moment inattendu où rien ne justifie de telles réactions. Moretti caractérise ainsi certains de ses personnages par leurs manières de réagir qui contrastent fortement avec les situations auxquelles ils sont confrontés²¹. Les différents dictionnaires consultés fournissent plusieurs définitions pour le mot « cri » dont certains points sont particulièrement intéressants dans le cadre de notre étude. « Parole, son émis par quelqu'un sous l'effet d'une émotion, d'un sentiment, d'une sensation. Paroles brèves émises par quelqu'un qui crie²² ». La première, donnée par le Larousse, concorde parfaitement avec le type de cris entendus dans *La messe est finie* : le son émis est une réaction à un sentiment éprouvé, lui-même causé par l'annonce d'une nouvelle donnée par un personnage. La seconde définition du Larousse souligne un point important, à savoir que les paroles criées sont brèves. Cette précision marque la dimension physique du cri qui est une performance du corps. Personne n'est capable de crier longtemps car cela représente une grande dépense d'énergie,

21 C'est aussi ce qui place les films de Moretti dans un entre-deux quant au ton qu'ils emploient : ses récits se situent entre réalisme et univers décalé, les personnages vivent des situations dépassant le quotidien.

22 Larousse en ligne consulté le 27 janvier 2022, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cri/20468>.

intense mais seulement soudaine. Qu'importe les causes, qu'elles soient positives ou négatives, le cri sera bref car le corps ne peut produire de tels sons longuement. L'une des entrées du Petit Robert insiste enfin sur la dimension morale exprimée par le cri : en le décrivant comme une « opinion manifestée hautement²³. » En plus d'être l'expression sonore d'une émotion intense, le cri est aussi le vecteur d'un avis doublé d'un besoin urgent de l'exprimer. La soudaineté caractérise donc autant l'émotion que la nécessité d'en faire part.



Figure 2: *Palombella Rossa*, 0'38'08 à 0'38'16. Le ralenti de mouvement qui fait résonner la voix.

La modulation du volume de la voix permet au sein d'un discours de souligner certains éléments que l'orateur veut transmettre à son auditoire. Dans *Palombella Rossa*, l'orateur est à la fois le personnage, un député communiste joueur de water-polo, et Moretti le réalisateur qui double son propre discours. Au cours de la scène avec la journaliste, le cri le plus intense et donc le plus mémorable retentit après qu'une gifle ait été administrée. Il se résume à deux phrases concentrant son opinion profonde, fournissant à la journaliste et aux spectateurs une explication quant à la violence de sa réaction. « *Ma come parla ? Le parole sono importanti !* [Mais comment parlez-vous ? Les mots sont importants !] ». Ce cri déjà marquant est doublé d'un effet de mise en scène qui cristallise d'autant plus l'attention des spectateurs sur les mots énoncés. Par une coupe nette, le défilement des images passe d'une vitesse normale à un ralenti. Il s'agit du même cadrage mais le moment montré au ralenti n'est pas dans la continuité de celui tout juste achevé. S'opère alors un décalage entre les mouvements du visage et les paroles hurlées, qui se sont plus synchrones entre eux. Le personnage et sa voix sont alors véritablement hors de lui-même, hors de ce corps qui s'agite à un rythme différent que celui de sa pensée. Cet effet est étudié par Jacqueline Reynaud-Mauriange, qui en parle en ces termes :

« À ce moment-là il y a un décalage, une distorsion entre les mouvements de sa bouche et les paroles hurlées ; c'est la propre voix-off du personnage qui les prononce mais en désynchronisation complète avec les rictus de douleurs exprimés par la bouche. Cette dissociation suggère que le personnage est « hors de lui-même » tant la colère douloureuse est forte²⁴. »

23 Petit Robert en ligne consulté le 27 janvier 2022, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/cri>.

24 Jacqueline REYNAUD-MAURIANGE, *Le comique de Nanni Moretti*, op. cit., p. 240.

Son analyse souligne la dissociation spatiale contenu dans ce plan qui advient par le ralenti des images combiné à la toute-puissance de la voix. Pendant que les éclats de voix retentissent, le spectateur observe l'explosion du corps s'étirant progressivement à l'image. Il voit les muscles se tendre, la bouche s'ouvrir et le visage exulter. En face, la stupeur de la journaliste dure plus que d'ordinaire, son émotion, brève puisque résultant de la surprise, se prolonge lentement. Le ralenti offre au spectateur l'occasion d'observer ce moment, il en étale l'expression visuelle dans la durée. Son attention optique ménagée par le ralenti, il est apte à consacrer son écoute aux paroles entendues. Le mouvement dure et le cri s'enchaîne à une vitesse normale, si ce n'est que la dernière syllabe est prolongée elle aussi²⁵. Les deux régimes de diffusion semblent se rejoindre, ils s'accordent de nouveau à l'écran. La position de la bouche de Moretti-acteur correspond même au son entendu, comme s'il le produisait à nouveau de façon (presque) synchrone. Ce message crié est l'expression d'une valeur primordiale aux yeux de ce Michele. Il est indispensable pour lui de « bien parler », d'avoir du vocabulaire et d'utiliser des mots précis. Le langage est le support de la pensée et il se doit d'être employé correctement : « *Chi parla male pensa male et viva male.* » [Qui parle mal pense mal et vit mal.] Cette réaction toutefois disproportionnée contribue au climat étrange et difficilement analysable qui règne sur le film. *Palombella Rossa* est certainement l'entreprise la plus abstraite et métaphorique du cinéaste, selon ses propres mots.²⁶ De fait, ce cri et la gifle qui l'accompagne ne peuvent être analysés de la même façon que s'ils s'étaient trouvés dans une œuvre à la mise en scène purement réaliste. Ils valent certainement plus pour symboles que pour actes effectifs. Même dans un régime symbolique, la violence de l'expression de la colère n'en demeure pas moins intéressante. Julien Husson et Mathieu Potte-Bonneville parlent pour cette scène d'une « implosion invisible²⁷ ». Le coup de colère mis en scène correspond peut-être à une vision du personnage : rien ne prouve que ce moment a eu lieu.

Alors même qu'il est confronté à toutes sortes d'ennuis et de sollicitations intempestives, c'est la seule raison qui le pousse à perdre son sang-froid à deux reprises dans le film. La seconde fois, Michele est dans l'eau tandis que l'arbitre vient de siffler un arrêt de jeu. L'entraîneur de son équipe en profite pour s'adresser à lui en le conseillant sur la suite de la partie. Malheureusement, il emploie une expression toute faite, ce que Michele a en horreur. Ce dernier étant dans l'eau et son coach au bord du bassin, la distance qui les sépare est trop grande pour qu'il puisse l'atteindre d'une manière quelconque. Il jette tout de même le ballon d'un geste rageur et répète son expression en lui

25 Prolongée par l'acteur, pas au moyen d'un procédé technique.

26 « Il y a dans ce film différents paris, le premier était de traiter ce thème de manière non réaliste. [...] C'est un film trop abstrait, trop métaphorique, trop dur, trop difficile et par ailleurs trop peu réaliste, facile et consolateur pour susciter le débat. » in Jean A. Gili, *op. cit.*, p. 69. - p.70.

27 Julien HUSSON et Mathieu POTTE-BONNEVILLE, « Moretti, sur la ligne de crête », *Trafic*, n°16, automne 1995, Revue de cinéma, P.O.L. p. 74.

demandant comme il le faisait pour la journaliste « Mais comment tu parles ? [*Ma come parla ?*]²⁸. » Agacé par l'attente un joueur de l'équipe adverse le bouscule pour s'emparer du ballon en lui enfonçant la tête sous l'eau. En émergeant Michele lui crie brièvement dessus, après quoi l'autre lui dit « Ce n'est pas un sport de filles [*Non è uno sport per signorine*] ». Sans avertissement préalable, Michele lui décoche un coup de poing, immédiatement sifflé par l'arbitre. Contraint de sortir du bassin il tente néanmoins de se justifier. Il reconnaît tout de suite l'avoir frappé : son plaidoyer à suivre n'aura pas pour but de minimiser son geste mais de rendre compte de la faute commise par l'autre, présentant ainsi le coup de poing comme justifié et proportionnel à l'écart de son adversaire. Il présente sa réaction qui en devient selon lui légitime. Ses deux arguments principaux peuvent être résumés ainsi ; non seulement l'expression est désagréable et vulgaire, mais surtout voilà trente ans qu'il l'entend à chaque match. Il ne la supporte plus, c'était la fois de trop. Michele ne condamne même pas le sens de la phrase mais bien sa forme, encore une fois une phrase « toute faite », sans rigueur lexicale. Pascal Pernod précise l'impact de ces phrases sur le personnage : « Les autres [...] véhiculent des discours qui pour Michele font obstacle à un aspect qui lui est essentiel : son intégrité²⁹. » Touché dans les valeurs qui le constituent, Michele ne peut faire autrement que de réagir. L'énervement est d'abord causé par son entraîneur, et c'est l'autre joueur qui finira par en faire les frais. Certes, il a le statut d'adversaire et l'échange a lieu vers la fin du match durant une phase du jeu particulièrement tendue, mais la scène avec la journaliste a montré que Michele était capable de violence pour cette même raison quoi qu'il en soit, y compris envers une jeune femme qui semble vouloir bien faire.

Enfin, bien que *Journal Intime* soit un film peu violent comparé aux autres films de fiction, il abrite néanmoins une scène durant lequel le protagoniste fait preuve de cruauté envers l'un de ses semblables. S'étant rendu au chevet du critique qui avait rédigé un commentaire élogieux sur un film que lui-même a détesté, Nanni lui lit, dans un unique plan fixe, ses propres mots qu'il juge calomnieux. Intitulé *Henry, portrait d'un serial killer* et réalisé en 1986 par John McNaughton, le film en question contient pour sa part des actes de violence froids et cruels. La scène de *Journal Intime* illustre la violence potentielle des mots, même lorsqu'ils sont adressés à leur auteur³⁰. Il convient cependant de noter la dimension majoritairement fantasmée et comique de l'instant. Nanni entré par effraction débitant sereinement sa tirade, les pleurs exagérés du critique agrippé à sa couverture : chaque élément de la situation présentée par cette scène confirme son irréalité.

28 Une formule faisant écho au troisième court-métrage réalisé par Moretti en 1974, intitulé *Come parli, frate ?*

29 Pascal PERNOD, « Michele, le monde a besoin d'égotistes comme toi ! (Palombella Rossa) », *Positif*, n° 346, décembre 1989, p. 14.

30 En dehors du cinéma de Nanni Moretti, la notion de violence verbale dans une langue telle que l'italien mériterait sûrement d'être approfondie.

Les éclats de voix introduisent presque toujours des gestes violents, ils sont les signes avant-coureurs de ces actes plus ou moins justifiés eux aussi. Les cris constituent une prémisse de la violence physique à venir qui se traduit par des gestes concrets tels que des coups. À bien y regarder, le corps est déjà grandement sollicité lorsqu'il crie. Via le souffle et la mobilisation des cordes vocales, il entre dans un état particulier, relativement tendu. Il s'agit déjà d'un mouvement du corps, une réaction physique difficile à contenir. Elle est éprouvante pour l'individu qui hurle, mais aussi bien évidemment pour la personne qui se fait crier dessus. Là encore, l'impact est moindre comparé à une violence de gestes où le corps est malmené par des coups et des empoignades provoquant une douleur corporelle, mais tout de même. Se faire crier dessus représente une agression sonore et morale qui dérange physiquement l'individu qui en est victime.

I.3. La violence physique

Dans le cadre de l'étude portant sur la violence verbale, nous avons déjà été amenés à évoquer des exemples de violences physiques tant ces deux motifs sont difficilement dissociables l'un de l'autre dans le cinéma de Nanni Moretti. Les actes de violence physique n'ayant été précédemment que survolés, les quelques paragraphes à venir tacheront d'en développer une étude plus complète.

Notons tout d'abord le cas spécifique du film *Bianca* où le thème de la violence présente en réalité un petit paradoxe : il contient les gestes les plus graves, à savoir des meurtres, qui ne sont cependant jamais à l'écran. Les différents assassinats sont perpétrés durant des ellipses temporelles, entre une scène où les victimes sont encore vivantes et une autre apprenant leur décès aux personnages et aux spectateurs. Alors que les policiers enquêtent sur le premier drame, Michele les observe en bon voyeur qu'il est depuis la terrasse de son appartement. Michele et les spectateurs aperçoivent les corps sans vie gisant sous des draps beiges quelques secondes avant que l'inspecteur ne remarque ce regard intrusif et s'empresse de fermer les volets de la chambre. Cette scène contient la seule représentation directe mais brève de la mort dans le film, bien vite dissimulée par l'inspecteur. Michele n'est pas montré à l'œuvre, si bien que ses gestes comme sa méthode restent inconnus. Pas d'armes ni de sang, c'est comme si les meurtres avaient à peine lieu : ils existent moins comme évènement que comme information. Les crimes de Michele exposent sa nature profonde, dévoilant les aspects inquiétants de son caractère et ce dont il est capable pour soulager ses obsessions. La révélation quant à l'identité du coupable n'ayant lieu qu'à la toute fin du film, il n'est cependant pas perçu comme l'assassin qu'il est. Même s'il apparaît durant l'histoire comme torturé, maniaque et intransigeant avec celles et ceux qui l'entourent, ses tourments ne se révèlent

sur son corps qu'à une seule occasion. Au dernier quart du film, alors qu'un cours se termine, les lycéens rangent leurs affaires pour rentrer chez eux et apprennent à Michele que le professeur d'éducation sportive est absent. Heureux de pouvoir sortir en avance, les élèves voient leur projet contrarié par Michele qui décide de mener l'entraînement lui-même. Quoique déçus et peu volontaires, ils exécutent les instructions de leur coach d'un jour. La scène a lieu au dernier quart du film, alors que la relation entre Bianca et Michele se dégrade rapidement, du moins pour ce dernier. La scène commence dans une salle de classe, à la fin d'un cours. Alors qu'il regarde par la fenêtre, Bianca passe alors sous ses yeux accompagnés d'un étudiant avec qui elle discute. Tous deux semblent mener une discussion intéressante et se sourient parfois. Michele observe cet échange d'un œil mauvais. Un plan rapproché sur son visage en dévoile l'expression : il apparaît ici énervé et débordant de jalousie. Cette vision ne lui plaît guère et sa décision de mener lui-même l'entraînement sportif semble résulter du besoin de défonner sa colère. Inconsciemment, il se venge sur le groupe de lycéens, en les forçant à rester s'entraîner alors qu'ils ne sont évidemment pas coupables de la situation³¹. La suite de la séquence se déroule à l'extérieur, sur un terrain de sport. Les élèves jouent au foot quand Michele intervient. Il parvient à saisir le ballon et à marquer un but. Son tir fait cependant s'écrouler la cage et Michele lui-même. Indifférent, il se relève et tend les bras au ciel, ordonnant de distribuer des bâtons d'entraînement.



Figure 3: Bianca, 1'09'32 à 1'09'51. Étapes d'un mouvement rigoureux aux allures militaires.

31 À ce propos, il demande seulement aux garçons de rester alors que la classe est mixte. J'ignore s'il faut voir dans ce détail une précision de son désir de vengeance inconscient contre les autres garçons ou s'il était courant à l'époque que les filles et les garçons soient séparés pour les cours de sport en Italie.

Une fois équipés, les jeunes garçons s'installent face à Michele. Le déroulement de l'exercice est filmé en deux plans. Le premier, pris en plongée, cadre de face le visage de Michele lorsqu'il est au sol, comptant à voix haute les différentes étapes du mouvement qui consiste à passer le bâton sous ses pieds, derrière sa tête, à se mettre debout puis à s'allonger pour recommencer. Le second plan est un cadre plus large permettant de montrer le corps de Michele en entier et ceux des élèves derrière lui. Il est de profil par rapport à la caméra tandis que le groupe est placé de face. L'appareil effectue un léger panoramique vertical pour les suivre quand ils se relèvent. Ce mouvement de caméra est en fait synchronisé à la cadence de Michele, ce qui a pour effet de souligner le léger retard des élèves. Ils peinent à se relever lorsque leur professeur est déjà debout, prêt à s'allonger de nouveau. Les jeunes reproduisent son échauffement de façon plus ou moins rigoureuse, la plupart ayant du mal à suivre le rythme qu'il impose. Ces deux plans suffisent à rendre compte de la pénibilité de l'instant : ils s'activent le dos contre un sol de béton en plein soleil. Michele lui-même se met bien vite à transpirer, d'autant plus qu'il est toujours vêtu de son costume-cravate, mais il n'adoucit pas l'exercice. Michele continue de réaliser rigoureusement les mouvements, pour montrer l'exemple. Il déploie un corps déjà tendu d'énergie qu'un rien semble pouvoir faire exploser. Et ce « rien » arrive au bout de quelques exercices, alors qu'un élève agacé lui annonce son refus de poursuivre la séance. Sur le plan d'ensemble, alors que tous continuent de s'échauffer, un garçon reste debout, insulte une fois Michele en s'opposant à lui. Les autres collégiens se lèvent tandis que Michele s'approche de celui qui vient de parler. Le bruit des bâtons de métal posés contre le bitume dramatise l'instant en résonnant quelques secondes. En silence, Michele gifle l'élève sur la joue.

Celui-ci ne réagit pas, tandis qu'un champ-contrechamp montre leurs deux visages transpirant de colère. Ils se fixent mutuellement d'un air mauvais, les sourcils froncés et la mâchoire serrée. Après un instant ainsi suspendu, Michele donne une seconde claque à laquelle l'élève ne répond toujours pas. Deux de ses camarades viennent tout de même se placer près de lui au cas où il faudrait le retenir. Sur le plan d'ensemble, il les repousse doucement alors que Michele lui tourne le dos. Celui-ci s'éloigne de quelques pas avant de se retourner brusquement pour frapper le jeune garçon à nouveau en criant « *Io te ammazzo !* [Je vais te tuer !] ». L'agitation qui s'en suit est filmée dans un plan large durant lequel ont lieu trois coups. Celles-ci correspondent à de très courtes ellipses temporelles exprimant la dimension chaotique de l'instant. Le cadre suit leurs déplacements, montrant ainsi l'agitation désordonnée de tous ces corps qui s'emmêlent et se bousculent. Tous les élèves se sont impliqués pour retenir leur ami et leur professeur qui se débattent en criant l'un contre l'autre. Ils se démènent surtout pour échapper à l'emprise du groupe mais peu de coups sont

donnés. Plus tard, lorsqu'il est sermonné par le directeur de l'établissement, Michele se montre penaud mais également fâché, comme s'il regrettait que ses adversaires ne soient pas convoqués eux également. Le directeur précise la violence de l'évènement en rappelant à Michele qu'il a quand même envoyé cinq élèves à l'infirmerie, ce à quoi Michele répond simplement qu'il a dû s'y rendre lui aussi. Cette séquence dévoile déjà les dangers de son caractère : insensible au jeune âge de ses élèves, il ne voit pas le souci à déclencher une bagarre auprès d'eux et à les frapper comme s'il s'agissait de personnes adultes. La violence des coups donnés à des individus ayant la moitié de son âge et dont il a la responsabilité sur le temps scolaire comporte donc également une dimension morale.



Figure 4: Bianca, 1'10'06 à 1'10'26. Un élément perturbateur interrompant le rythme de l'exercice.

Au sein du film *Bianca*, la logique entre les valeurs malmenées et la violence qui en résulte comporte donc ses spécificités. Dans un sens l'issue est autrement plus grave, puisque le personnage en arrive à commettre des meurtres, mais paradoxalement la violence n'est pas crue puisqu'elle est systématiquement évacuée du film et dissimulée au regard du spectateur. Dans son article intitulé « Le corps qui bavarde contre le corps qui travaille », l'auteur Jun Fujita dit que « cette agressivité physique atteint un degré irréprésentable³². » L'acte meurtrier n'est évidemment pas un geste anodin à mettre en scène pour un cinéaste. Sa violence ne suffit cependant pas à expliquer son absence au sein du métrage, puisque d'autres réalisateurs ont déjà choisi pour leurs films de filmer des crimes particulièrement sanglants. La posture de Nanni Moretti à cet égard s'explique par ses choix de mises en scène. Certains ont évolué depuis ses premières créations dans

32 Jun FUJITA, « Le corps qui travaille contre le corps qui bavarde », *Vertigo*, octobre 2055, hors-série « Danses », p. 79.

les années 1970, mais d'autres demeurent : l'absence dans ses films de violence crue, de sang et d'effets spectaculaires en sont des exemples. De fait, les assassinats commis par Michele ne sont jamais montrés, ni même décrits. En outre, les victimes sont toujours périphériques : le récit n'offre pas d'occasions de s'y attacher émotionnellement. En résulte un film globalement peu violent, alors même que les actes commis y sont dramatiques. L'histoire est entièrement présentée du point de vue de l'assassin qui tout au long du film présente et explicite ses tourments. Il est aisé pour le spectateur de s'attacher à lui, à force de passer du temps à ses côtés et de l'entendre exprimer sa vision de la vie, ses valeurs auxquelles il nous fait adhérer. Suivre ce personnage d'aussi près a pour effet irrémédiable de générer chez les spectateurs une affection pour Michele. Tout du moins se sentent-ils concernés par ce qui lui arrive. Le film peut être envisagé *a posteriori* comme un long discours visant à justifier ses actes qui sont alors traités comme une simple suppression légitime d'un problème perçu comme odieux par le personnage, ainsi que par le spectateur à force de persuasion, et non plus pour ce qu'ils sont : des meurtres cruels qui ne sauraient en aucun cas être justifiés. Sans émettre de jugement sur les différentes personnalités qu'il choisit de mettre en scène, Nanni Moretti utilise les moyens du cinéma pour raconter une histoire originale, qui pousse le public à un visionnage actif. Ainsi confrontés à des personnalités ambiguës, les spectateurs s'interrogent sur l'empathie que le film crée chez eux, malgré la cruauté du protagoniste qui leur est présenté.

Le personnage principal de *La messe est finie* comporte en lui plusieurs paradoxes guidant sa conduite. Les épreuves qu'il endure le conduisent parfois à des gestes violents, notamment contre ses proches mais aussi envers lui-même. Comme vu précédemment, celle-ci s'exprime verbalement, mais aussi physiquement. L'ampleur de ses actes est accentuée par la posture qu'il est censé tenir aux yeux de ses semblables : en tant que prêtre, il doit offrir un modèle de bienveillance et de sérénité. En mettant à mal ces attentes, les comportements violents de Giulio contribuent à faire de lui un personnage complexe et marquant par les imperfections qui crèvent la surface de sa personnalité, pourtant entièrement dévouée à aider les autres. Convoqué au tribunal pour témoigner en faveur d'Andrea, Giulio finira par s'énerver contre lui, qui refuse son aide, et même contre le magistrat, dont il n'apprécie guère les remarques. Excédé, il ose crier contre cette institution pourtant impressionnante. Par deux fois rappelé à l'ordre, il sera finalement renvoyé du procès, après avoir jeté un large livre au visage d'Andrea. Ce geste étonne, car il paraît invraisemblable qu'un prêtre soit capable d'un tel acte contre un ami, d'autant plus au sein d'un tribunal, un lieu où il se doit d'être irréprochable. La colère du personnage l'amène aussi à se blesser lui-même. Son énervement tient à l'accumulation de nombreuses frustrations et de peines que lui causent ses

proches. Au lendemain de la dispute avec sa sœur, il met par exemple un coup de poing dans une fenêtre, dont le verre se casse. La mélodie légère qui accompagnait les deux personnages durant leur réconciliation est brutalement interrompue par le son que produit le poing en brisant la vitre. Le plan cadre d'abord Valentina s'éloignant sur un chemin. La mise au point bascule rapidement de Valentina à la main de Giulio, prise en gros plan. En faisant éclater le verre, le geste de Giulio dévoile que le plan était tourné depuis l'intérieur de la maison, modifiant soudainement la perception du spectateur³³. Le cadre suit le mouvement de sa main blessée qu'il porte à sa bouche pour en effacer le sang. Alors que la musique et les sourires échangés entre le frère et la sœur lors du petit déjeuner laissaient croire à un apaisement de leur relation, ce geste étouffe tout espoir. Incapable de comprendre les choix et le raisonnement de sa sœur, Giulio est aussi désespéré qu'il ne l'était avant leur dispute, si ce n'est plus.



Figure 5: *La messe est finie*, 1'04'24 à 1'04'35. Une rage physiquement endurée.

La veille au soir, tous deux se trouvaient chez Giulio. La scène débute par un plan d'ensemble les montrant l'un en face de l'autre. Entre eux se découpe l'embrasement d'une porte menant à la chambre de Giulio. Il s'agit d'un espace connu des spectateurs à qui il a été présenté un peu plus tôt dans le film. L'atmosphère de ce plan est sombre, comme si la lumière de la pièce dans laquelle ils se trouvent était éteinte. Le visage de Valentina, perçu de profil, est cependant parfaitement éclairé. À l'inverse, celui de Giulio apparaît plus terne, comme ombragé. Les éclairages modelant l'espace proviennent en fait du hors-champ, notamment du couloir menant au vestibule. Valentina reproche à Giulio d'avoir annoncé sa grossesse à son ancien compagnon. Son frère avoue son acte, sans le regretter, convaincu d'avoir fait ce qu'il fallait. Le ton monte entre les deux personnages dans cette scène qui est certainement la plus violente de tout le film. Leur dispute est filmée sous deux angles seulement : le plan d'ensemble et un second, rapproché sur le jeune prêtre. Celui-ci intervient lorsque Giulio crie sur sa sœur, montrant la douleur qui s'affiche sur son visage au moment où il réplique aux reproches qu'elle lui fait. Le spectateur comprend alors que le protagoniste s'énerve plus par souffrance que par envie de faire des reproches à sa sœur ou de se montrer cruel envers

³³ Fabienne Costa étudie cet effet, et d'autres, en les qualifiant « d'irruption » dans son article intitulé « À fleur de peau » qui se trouve dans l'ouvrage Aurore RENAUT (dir), *Journal Intime, Nanni Moretti. Voyage en archipel*, Éditions Le bord de l'eau, coll. « Cinéfocales », 2017, p. 69 - p. 83.

elle. Son attitude n'est pas feinte : il souffre réellement de la voir prendre une décision qui, selon lui, la rendra malheureuse.

– Pourquoi faut-il que tu fasses comme tous les autres ? Hein ? Pourquoi est-ce que tu fais tout pour te rendre malheureuse ? Mais je veux te le dire moi, qu'il n'y a pas de liberté à vivre seule ! la vraie liberté, c'est d'être à deux ! Tu ne le sais donc pas ?

– Mais que dis-tu...

– Je ne veux pas te voir souffrir, tu comprends ça ?

– Il y a tant de gens qui sont malheureux, pourquoi tu ne penses pas à eux ? Pourquoi tu ne t'occupes pas de ceux qui souffrent réellement et qui n'ont personne ?

– J'essaye, mais...

– Mais tu ne peux pas, personne ne le peut ! Qu'es-tu revenu faire ici ? Tu ne vois pas que tu ne peux rien changer ?

– Perché devi fare anche come tutti gli altri?

Eh ? Perché ti dai tanto da fare per stare male ? Ma te voglio dire io che non c'è nessuna libertà essere da soli ! Che la vera Que la libertà esta nel'essere due ! Tu non lo sai, questo, non lo sai ?

– Ma ché stai diciendo...

– Io non voglio vederti soffrire, hai capito questo ?

– C'è tanta gente ché sano male, perché non pensi a loro ? Perché non ti occupi di quelli che soffrono veramente e non hanno nessuno ?

– Io intendo di farlo, pero...

– Pero non puoi farlo, nessuno può ! Ma Cosa sei tornato a fare cui ? Non vedi che non puoi cambiare nulla ?

Pour ses dernières phrases, Valentina se lève. Elle prend ainsi l'ascendant sur son frère qui avoue désormais son échec. Sa dernière remarque semble atteindre Giulio plus durement que tous les autres. À ces mots, Giulio se lève à son tour et gifle sa sœur à la joue. Elle réplique aussitôt, lui assenant des coups au visage et sur l'épaule. Plus grand qu'elle, il parvient sans difficulté à la saisir pour l'éloigner de lui avant de la pousser plus franchement. Valentina se retrouve acculée dans un coin que forment le pan d'un mur et le côté d'une armoire. Ainsi empêchée dans ses mouvements, son frère en profite pour la frapper à l'épaule du plat de la main. Valentina se trouve désormais dans l'ombre du mur, une zone parfaitement obscure figurant la dimension inavouable que comporte une telle violence entre deux membres d'une même famille. La jeune femme conserve quelques instants une attitude prostrée tandis que Giulio s'éloigne dans sa chambre, vers le fond du champ. D'un violent coup de pied et dans un grand fracas, il renverse son bureau et la chaise qui se trouvaient au milieu de la pièce. Les deux personnages cessent de parler et de crier lorsqu'ils se frappent, mais leurs corps parlent pour eux. Leurs mouvements et les coups qu'ils s'infligent résonnent dans l'espace. Ces bruits proviennent notamment des corps eux-mêmes lorsqu'ils s'entrechoquent et se violentent mutuellement. Le dernier coup de Giulio repoussant Valentina contre l'armoire résonne

particulièrement fort, signant le point culminant de leur bagarre en même temps que sa fin. À ce moment, leurs chaussures crissent au sol et l'armoire, visiblement imposante et chargée d'objets, produit un son lourd en vacillant. Le dernier bruit de la scène est celui que font la table et la chaise en tombant, renversées d'un coup de pied par Giulio. Sans se voir puisqu'ils se trouvent désormais dans des espaces distincts, le frère et la sœur s'assoient simultanément : Valentina sur la chaise où elle était installée un peu plus tôt, Giulio sur son lit. Leurs corps prennent alors une posture semblable de tristesse et d'abattement. Le dos courbé, Giulio a la tête baissée sur ses pieds, tandis que Valentina enfouit son visage entre ses bras croisés sur la table.

À plusieurs reprises dans *La messe est finie*, Giulio se montre furieux envers les membres de sa famille. Les pleurs de sa mère l'énervent jusqu'à ce qu'il lui crie dessus en lui disant d'arrêter, et les écarts de son père l'irritent au point de le pousser violemment hors de l'église. Sa colère croît peu à peu tout au long du film : il est d'abord enjoué et heureux, mais son retour à Rome marque le début de ses soucis et de l'accumulation de la rage qui en découle. Il se confronte alors aux imperfections de ses semblables dont il était *a priori* épargné dans sa paroisse insulaire. La première scène du film le montre joyeux, sans cesse riant et enthousiaste de ce qui l'entoure – une attitude qu'il n'affichera ensuite plus jamais. Lorsque le personnage principal gifle sa sœur, qui riposte par une autre gifle, la violence est davantage symbolique qu'effective. La claque en elle-même n'est pas puissante, c'est en revanche la portée morale contenue dans le geste qui est marquante. Le mal réside dans un constat de l'évènement plus que dans la puissance du coup : un frère (prêtre qui plus est) lève la main sur sa sœur (d'ailleurs enceinte). La force symbolique du geste amène à se demander comment deux adultes de la même famille en sont arrivés là. Parce qu'il sait maîtriser le ton de ses films et qu'il cultive volontairement les ambiances dites « passives / agressives », Moretti compense directement la gravité de cette scène dans le plan suivant en les montrant à la table du petit déjeuner, au lendemain de leur crise. Ils y sont tous deux souriants et affectueux l'un envers l'autre, plus qu'ils ne le sont jamais dans l'ensemble du film. Le climat négatif généré par la cruauté de l'agressivité entre un frère et une sœur est immédiatement désamorcé et n'a ainsi pas le temps de s'installer.

Dans *Palombella Rossa*, la violence est de nature légèrement différente, parce que ses causes et le cadre dans lequel elle est exprimée sont différents eux aussi. Tout d'abord, le personnage principal est moins en lutte avec les autres qu'avec lui-même. Son amnésie lui donne du fil à retordre et le combat qu'il mène est davantage interne que dirigé contre ceux qui l'entourent. Il est cependant bien souvent sollicité, notamment par une journaliste et par des admirateurs venus le féliciter ou lui reprocher ses actions passées. Pour une fois, ses proches ne sont pas la source de ses

maux. Seule parente présentée dans le film, sa fille se montre mature et responsable, certainement plus que lui-même. En bonne figure d'adolescente, elle semble davantage exaspérée par lui que lui par elle. Son coach et les membres de son équipe ne lui causent pas de soucis non plus, Michele gravite parmi eux sans difficulté. Même si leur entraîneur les incite à être plus féroces durant les phases de jeu, ses cris constituent des encouragements et non pas des reproches. Encore une fois, c'est plutôt Michele qui sollicite ses coéquipiers, cherchant à se justifier auprès d'eux et leur réclamant des explications.

Sa mémoire lui revenant petit à petit tout au long du film, ce n'est même pas son amnésie qui déclenche sa colère. Celle-ci explose lorsque d'autres personnages bafouent la valeur ultime à l'homme politique qu'il est : l'importance du choix des mots. La journaliste, par ailleurs plutôt respectueuse en cela qu'elle ne se montre pas intrusive comme peuvent l'être certains membres de sa profession, commet cette erreur fatale d'employer des expressions comme « kitsch » et des mots imprécis, ce qui lui vaudra une gifle. Même les deux solliciteurs qui tout au long du film ne cessent de le suivre et de lui exprimer des reproches ne seront jamais reçus de façon aussi brutale. Ici s'illustre l'un des paradoxes de ce personnage : il accepte d'être à longueur de temps suivi, critiqué et traité d'égoïste, mais ne peut tolérer une expression tronquée. Au cours de leur échange, la journaliste en utilise plusieurs à la suite, ce qui a pour résultat de déclencher la colère de son interlocuteur. Pour le joueur de l'équipe adverse qui reçoit un coup de poing, un seul mot de sa bouche aura suffi à provoquer sa « punition ». Certes, en tant que membre de l'équipe d'en face, il est un adversaire d'emblée, d'autant plus que l'échange a lieu pendant une phase de jeu particulièrement tendue, ce qui justifie la colère du personnage pour cet homme. Pour autant, le plus grave là-dedans, et c'est ainsi que se justifie Michele auprès de l'arbitre après avoir été expulsé de la piscine, c'est qu'il entend cette expression depuis trente ans. Elle est pour lui idiote, vulgaire et pas pertinente, mais surtout il ne supporte plus de l'entendre à chaque match. Le personnage admet volontiers sa faute en disant juste après avoir frappé son adversaire : « *Ho dato un pugno* [Je lui ai mis un coup de poing] ». Sur ces mots, il lève les mains et incline la tête pour reconnaître sa culpabilité. Si la violence physique est moins présente dans *Palombella Rossa*, c'est certainement parce que le corps du personnage y est sollicité. Au cours de la rencontre sportive et durant ses allers-retours le long du grand bassin, le corps s'active et son énergie est dépensée. Ainsi, selon une logique presque mathématique, toute l'énergie que le corps lâche dans le bassin, c'est de l'énergie qu'il ne dirigera pas dans la colère contre les autres. Inconsciemment et indépendamment de la volonté du personnage, le corps se fait le porte-parole des émotions ne pouvant être exprimées calmement par des mots et un discours organisé. Les gestes et la voix relaient alors les tourments

intérieurs avec une fougue souvent proportionnelle à l'intensité des sentiments d'injustice et de frustration éprouvés par le personnage.

Ce premier chapitre nous permet de tirer quelques conclusions. Premièrement, les causes des émotions fortes qu'éprouvent les personnages morettiens sont étroitement liées entre elles : c'est parce qu'ils sont trop exigeants que leurs relations sociales sont anéanties et qu'ils ne sont pas en phase avec le monde qui les entoure. L'étude de la violence comme motif dans les films de Nanni Moretti dévoile également qu'elle est une spécificité des personnages fictifs. Aucune scène de violence n'a pu être relevée dans *Journal Intime* ni *Aprile*, dans lesquels Moretti parle en son nom. Une certaine sobriété accompagne l'exposition de ses émotions dans ces deux films qui, par rapport aux précédents, exposent davantage d'apaisement que de frustration. Les réactions violentes des personnages fictifs de Moretti contribuent à sculpter leurs identités décalées. En effet, nombre de situations présentées par ces films seraient inimaginables ou du moins très étonnantes si elles advenaient dans le monde réel. L'exemple le plus fort étant certainement Giulio, dont la colère et l'expression de celle-ci surprennent beaucoup au regard de sa fonction religieuse. Par ailleurs, l'étude de certaines scènes a montré que les différentes expressions des émotions fortes éprouvées par les personnages dépendent les unes des autres. Le choix méthodologique consistant à décliner les manifestations du corps en « sous-motifs » doit en révéler les liens. Les coups et les cris adviennent bien souvent de façon simultanée, ou juxtaposée, et un discours au contenu violent est parfois exprimé de manière brutale. Le comportement du spectateur qui assiste à ces événements-là serait à étudier. En effet, quelle posture peut-il adopter, et comment se fait-il que sa compassion à l'égard des personnages ne soit pas altérée, alors même qu'elle « devrait » l'être ? À ce propos, Julien Husson et Matthieu Potte-Bonneville écrivent que les personnages joués par Moretti « n'atteignent jamais cette qualité d'adéquation du "propos" et du geste [...]. Ils sont trop mélangés, impurs, mêlant le burlesque (sympathique) et le psychorigide (antipathique)³⁴ », ce qui explique selon eux l'étrange relation qu'entretient avec ces personnages celui qui les observe. Ils convoquent ensuite une image aussi belle que parlante, en suggérant que c'est dans la collure entre deux plans que « Moretti dissimule la clé d'un personnage³⁵. » Dès lors, il nous reste à accepter que nous échappera toujours une partie du film, celle qui parachève les personnages et qui serait la seule capable de les raconter. Enfin, si l'agressivité des personnages morettiens accable avant tout celles et ceux qui la subissent, il faut admettre que les personnages eux-mêmes en souffrent également. Les cris et les coups correspondent à des mouvements qui malmènent le corps de l'intérieur. La rage est éprouvante pour celui qui la ressent, et la mise en mouvement de son corps par des émotions

34 Julien HUSSON et Matthieu POTTE-BONNVILLE, *op. cit.*, p. 83.

35 *Ibid.*

negatives constitue aussi une forme de violence. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, les personnages morettiens eux-mêmes subissent une certaine forme de violence dans de nombreuses situations.

Chapitre II : Résistances du corps éprouvé

Revenons un instant sur l'expression utilisée par Julien Husson et Matthieu Potte-Bonneville pour parler des personnages morettiens, supposément « trop mélangés, impurs³⁶ ». Nous verrons dans ce chapitre à quel point le mot « mélangés » est pertinent pour les définir. Surtout, le qualificatif s'applique aussi bien à l'identité des personnages, leurs émotions, et leurs états de corps. Les jaillissements proviennent simultanément du monde extérieur et du personnage lui-même. Entre intérieur et extérieur, le corps absorbe les tourments, devenant une interface réceptrice d'informations et émettrice de mouvements. Nous avons constaté que les personnages de Nanni Moretti infligent à leurs proches nombre de difficultés, voyons désormais ce qu'ils endurent à leur tour.

II.1. Les échecs du corps

Lorsque le corps s'autorise quelque dépense d'énergie, il arrive que celle-ci se traduise par des mouvements flous et désordonnés, sortes d'élans un peu primitifs, sincères mais maladroitement élaborés. Le bouillonnement contenu par le corps est certes extériorisé mais en une forme imprécise, intense mais « inefficace » ; nous reviendrons sur la question de l'efficacité appliquée au mouvement plus tard. Il se peut que l'animation du corps aboutisse à un échec plus ou moins rude, par manque de rigueur et d'ordonnement, entre autres. Ces moments de dépense d'énergie gratuite et désordonnée conduisent par exemple le personnage à chuter ou à rater ce qu'il voulait entreprendre. Sans aller jusqu'à dire qu'il y a là l'une de ses « marques de fabrique », il s'agit néanmoins d'un motif récurrent au sein de son œuvre qui contribue à la caractériser.

Le match de water polo autour duquel se construit le récit de *Palombella Rossa* se termine sur un score extrêmement serré : la victoire se joue sur un ultime penalty. La tension monte jusqu'à devenir insoutenable, car une multitude de petits éléments narratifs repoussent à plusieurs reprises le moment du tir. Celui-ci doit être effectué par le personnage interprété par Nanni Moretti qui l'a obtenu de son entraîneur après l'avoir longuement réclamé. La séquence est constituée d'un plan rapproché sur son visage, et de plusieurs plans fixes sur différentes « entités » importantes à cet instant : les deux coachs, l'arbitre, le gardien, les joueurs de l'équipe adverse restés sur leur banc... Un plan pris en hauteur cadre l'intégralité du bassin, montrant les joueurs soudain minuscules en train de barboter sur place, attendant le penalty. Quelques notes d'une musique extra-diégétique

36 *Ibid.*

unifient la multitude de regards rivés sur le tireur et soulignent le silence angoissé que respectent pieusement les centaines de personnes réunies autour du bassin. Un nouveau plan sur le visage de Michele, au ralenti, montre l'issue du match. Quand l'instant décisif arrive enfin, sa voix en off traduit l'état d'excitation et d'hésitation dans lequel il se trouve alors : faut-il tirer à droite ou à gauche ? Maintenant qu'il a regardé à droite, le gardien sait qu'il a l'intention de tirer à gauche... Le rythme de ses réflexions s'accélère progressivement, son esprit s'échauffe, hésite, et finalement c'est son corps qui bafouille. Il tire à gauche alors qu'il voulait tirer à droite. Le gardien arrête la balle et le match est perdu. L'échec du personnage contraste terriblement avec toute la bonne volonté dont il semble empli à cet instant. Comme si son corps n'avait pu suivre sa conviction, la faute à son âme trop embrouillée pour prendre une décision. Le corps s'active et se montre en capacité physique de réaliser le mouvement, mais pour autant le résultat ne sera pas celui escompté. Toute la force de volonté du personnage est mise à profit dans cet élan d'énergie mais l'esprit est encore trop présent : comme s'il ne lui faisait pas confiance, il refuse au corps de lui déléguer la responsabilité de l'action.



Figure 6: *Palombella Rossa*, 1'15'34 à 1'15'36. *L'ultime hésitation.*

Au début du film *La messe est finie*, et peu après son arrivée dans sa nouvelle paroisse de Rome, Giulio est réveillé par un ballon brutalement atterri à ses pieds, passé par la fenêtre ouverte. Brusquement tiré du sommeil, il saisit la balle et découvre qui sont les auteurs de trouble responsables de son réveil : des enfants qui jouent au football sur le terrain bordant l'église. Sans un mot, il se lève et sort lentement de sa chambre, faisant reculer le garçon venu récupérer la balle égarée. Tous se retrouvent à l'extérieur de l'église : l'adulte et les enfants se font face dans une ambiance de duel de western. À chaque pas que Giulio fait en avant, tous reculent simultanément, en respectant inconsciemment la vitesse donnée par leur « adversaire ». Le début de la scène est construit de manière à faire ressentir la tension qui sévit entre le nouveau prêtre et le groupe d'enfants. Il s'agit de leur première rencontre et chacun appréhende la réaction des autres. Dans un plan rapproché filmé de face, Giulio sort lentement de l'église, le ballon sous le bras, en toisant les enfants d'un air vaguement intimidant. Le plan à suivre correspond globalement à la vision du

personnage : les enfants sont à leur tour cadrés de face avec une légère plongée reproduisant le point de vue de l'adulte, nécessairement plus grand qu'eux. Les jeunes s'éloignent doucement, un pas après l'autre. Le premier plan est reproduit : le jeune prêtre continue d'avancer tandis que ses yeux balayent l'assemblée lui faisant face. Enfin, un plan plus large tourné depuis le fond du terrain cadre à la fois les enfants de dos et l'adulte, de face, de plein pied. Le personnage fait encore quelques pas qui prolongent le suspens avant de frapper le ballon, marquant ainsi la reprise du jeu.



Figure 7: La messe est finie, 0'11'59 à 0'12'20. S'apprivoiser un peu pour pouvoir jouer ensemble.

À cet instant, comme pour accompagner son geste, une musique démarre, scellant ainsi la rencontre du berger avec son nouveau troupeau. La première partie de cette scène, plutôt tendue, permet d'accentuer la douceur de son issue. Elle fait office de présentation entre les deux entités qui, après s'être longuement toisées semblent décider sans un mot de leur entente mutuelle. La suite de la scène accompagne le trajet du ballon entre les joueurs, même s'il reste principalement aux pieds de Giulio. Les cadres sont désormais plus larges, de façon à montrer la mobilité du groupe dans son ensemble, comme un banc de poissons. Ils sont également pris en plongée, ce qui annule au moins partiellement la différence de taille entre l'adulte et les enfants. Devenu leur égal il se fond désormais parmi eux, tant dans sa représentation que dans son attitude : il joue avec une gestuelle enfantine de celui qui veut gagner. Il ne cherche pas en effet à faire participer tout le monde comme il serait attendu de la part d'une grande personne dans un match d'enfants mais bien à courir le plus

possible après le ballon comme ses camarades³⁷. Une rupture survient alors : se prenant les pieds en courant, Giulio tombe et s'étale au sol de tout son long. Contrairement aux plans précédents, celui de sa chute n'est plus filmé en plongée mais latéralement, à hauteur d'enfant. Le corps qui tombe est bien celui d'un adulte qui dépasse tous ceux qui l'entourent avant de se retrouver au plus bas niveau. Imperturbables, les autres continuent la partie, sans prêter attention à celui qui est à terre, sans s'inquiéter de ses blessures potentielles. Il demeure ainsi quelques instants sans bouger, tandis que dans leur course éternelle tous les petits corps autour de lui sortent et traversent le cadre à nouveau en plongée. Finalement le jeune prêtre se relève péniblement et tâche de sortir du terrain, la main sur le genou et en boitant quelque peu. Dans sa thèse, Jacqueline-Reynaud Mauriange dit que « cet effet comique est amplifié par le plan fixe qui insiste sur l'inquiétante immobilité du protagoniste et sur l'abandon dont il fait l'objet de la part des enfants³⁸. » La paralysie du cadre souligne effectivement celle du personnage et, à l'inverse, la course des enfants qui ne viennent pas en aide à Giulio. En revanche, il est difficile de percevoir la dimension comique de l'évènement. Le jeune homme est victime d'un double abandon : celui des enfants, indifférents à son sort, et celui de son propre corps, qui s'emmêle et tombe au sol. Il s'agit certainement du premier échec éprouvé par Giulio, malheureusement suivis par d'autres : une image certes sans gravité mais tout de même plus tragique que risible. L'arrêt marqué par le corps avant de se relever fait écho à un autre moment semblable qui adviendra plus tard dans le film, lors de l'agression à la fontaine, une scène qui sera étudiée plus en détail dans le développement à suivre. À chaque fois, quelques secondes offrent l'occasion de voir le corps demeurer inerte, interrompant le temps de façon inquiétante : s'est-il fait sérieusement mal ? Est-il inconscient la tête sous l'eau ? Ces légers instants suspendus témoignent d'une petite défaite, une faiblesse courte mais bien présente durant laquelle le personnage pourrait bien baisser définitivement les bras. La force qui le pousse à se relever est de la même nature que celle qui le fait persévérer dans les batailles quotidiennes qu'il mène auprès de ses proches ou des fidèles de sa paroisse. Cette chute lors de la partie de football correspond à l'une des premières mises en échec du protagoniste dans le récit, c'est en tous cas la première fois que son corps est malmené.

37 Cette scène où un prêtre joue au ballon avec un groupe d'enfants fait écho à une séquence semblable se trouvant au milieu du film *Roma, città aperta* de Roberto Rossellini, sorti en 1945.

38 Jacqueline REYNAUD-MAURIANGE, *Le comique de Nanni Moretti*, op. cit., p. 153.



Figure 8: La messe est finie, 0'12'30 et 0'12'42 puis 0'30'40 et 0'30'42. Les inquiétants arrêts avant de se remettre finalement en mouvement.

Débarqué de son île avec son innocence sous le bras et sa joie de vivre sous l'autre, il repartira de Rome à la fin du film les épaules alourdies de fatigue et de désillusion. Le jeu auquel il prend part aux côtés des enfants le heurte pour la première fois aux limites de ses propres capacités, car son enthousiasme ne suffit plus à l'entraîner au bout de ses désirs et de ses intentions. Le corps se retrouve empêtré dans lui-même et frustré dans sa volonté. Alors que le personnage semble pourtant bien décidé, il est empêché de poursuivre sa trajectoire. Son faux pas témoigne d'une mésentente entre le personnage et l'univers qu'il vient de rejoindre, donnant à voir ainsi ses difficultés – et même son incapacité – à intégrer ce nouvel environnement. Cette impossibilité à laquelle se confronte le personnage court en sous-texte durant tout le film.

Comme nous l'avons vu, le caractère nostalgique de Giulio est agité par les souvenirs de son enfance qu'il chérit. Le football est dans le film un élément qui fait partie de cette époque idéalisée qui l'obnubile. Au début du récit, alors qu'il revient pour la première fois chez ses parents, le jeune pasteur pousse la porte de sa chambre d'enfant. Dans un plan large dévoilant tout un pan de la pièce, le personnage explore du regard ce lieu qu'il a habité plus jeune, admirant avec joie les meubles et différents objets. Accompagné d'une musique douce, le cadre suit ses déplacements alors qu'il passe d'un meuble à l'autre, chacun portant un trésor de son enfance. Il ouvre notamment un grand coffre de bois, duquel il sort un ballon de football et des chaussures à crampons. Il trouve

ensuite posée sur une étagère la petite balle rouge qui apparaîtra tout au long du récit. Ce petit objet contribue à la panoplie de rêveur nostalgique que revêt Giulio à plusieurs reprises. Un peu plus tard, il joue avec dans les couloirs de l'appartement familial en s'amusant à la faire rebondir contre le sol et les murs, comme le ferait un enfant. En outre, elle établit un lien visuel entre le passé du personnage et son présent. Durant les scènes correspondant à son enfance, le petit garçon tient dans ses mains la petite balle rouge avec laquelle il joue. En plus d'introduire ce motif de la balle, la scène du coffre dévoile discrètement le ballon et les anciennes chaussures de football de Giulio : deux objets liant ce sport à son enfance. Dès lors, quand il s'élance pour rejoindre le groupe d'enfants et participer à leur match, le personnage fait un plongeon dans sa propre enfance. Sa mémoire corporelle lui permet de retrouver immédiatement les gestes qu'il a un jour maîtrisés. Par la suite, sa chute lui rappelle cruellement qu'il n'est plus un enfant. Le temps a passé, son corps a changé, et Giulio ne peut plus jouer au football comme il avait l'habitude de le faire.

Ces déploiements maladroits du corps seraient la version inoffensive des coups de sang évoqués plus tard. Ici, l'énergie dépensée par le personnage n'est dirigée contre personne, et même s'il tombe parfois, ses chutes ne lui causent aucune blessure. Les mouvements semblent manquer d'ordonnement, empêchés par leur propre maladresse. Le corps a envie de s'élancer mais ses gestes n'aboutissent pas, par manque de concentration ou de confiance en lui. L'énergie à l'œuvre ici est celle du débutant, du jeune oiseau qui apprend à voler ; même l'échec n'est pas dramatique et encourage à persévérer. Dans ces scènes, le personnage – et son corps par extension – est encore dominé par ses émotions ; l'esprit n'est pas au repos et c'est pour cette raison que l'extériorisation physique de ses tourments ne peut se faire de façon calme et sereine. Ces dépenses d'énergie inoffensives mais maladrites constituent un stade intermédiaire entre les moments de rage accompagnés de violence et les mouvements ordonnés enfin apaisés. Les mouvements ont l'énergie des émotions mais pas la précision que produit la raison lorsqu'elle est concentrée.

II.2. Ce que le personnage s'inflige

Le personnage morettien se caractérise également par sa tendance à l'auto-sabotage. Non seulement il subit la complexité de ses relations avec ses proches et la société dans laquelle il évolue, mais il s'inflige aussi parfois ses propres obstacles. Sans qu'elle puisse tout expliquer, la proximité entre le cinéaste et ses personnages, qu'il incarne lui-même, est à prendre en compte pour l'étude de cet élément. Il est important de noter que cette tendance n'existe pas dans les deux autofictions que sont *Journal Intime* et *Aprile*. Les caractères les plus extrêmes que présentent les films de Moretti évoluent dans le domaine de la fiction. En comparaison, une certaine sobriété règne sur *Journal Intime* et *Aprile*, dont les récits se forment dans la simplicité du quotidien plutôt que dans les tendances extrêmes de la fiction pouvant accueillir, au choix : un assassin professeur de mathématiques, un jeune prêtre au comportement violent ou un député communiste amnésique et joueur de water-polo.

Le Michele de *Bianca* est rude envers les autres, à qui il tente d'inculquer ses valeurs, mais surtout envers lui-même. La sévérité de sa morale l'amène à s'auto-infliger des décisions qui le rendent malheureux. Étrangement ou non, le fait qu'il soit le décisionnaire de ses propres sanctions n'en amenuise pas l'effet. Il décide sciemment de son malheur, et en souffre réellement. La décision principale que s'inflige Michele est celle de mettre fin à sa relation avec Bianca, pour une raison difficilement compréhensible pour quiconque d'autre que lui. Alors qu'il est heureux avec cette femme qui l'aime en retour, Michele apprend qu'Alessandro, l'ancien compagnon de Bianca, a toujours des sentiments pour elle. Selon Michele, l'amour qu'Alessandro porte encore à Bianca ruine sa propre relation avec la jeune femme, sous prétexte qu'il amenuiserait la grandeur de leur amour à tous les deux. C'est lui qui met fin à leur relation alors même qu'il l'a initiée et qu'il a longtemps fait des efforts pour l'obtenir. En bon éternel insatisfait, il se sépare d'elle justement au moment où leur relation se concrétise, alors qu'elle dit être amoureuse de lui. Selon lui, puisque son ex-compagnon Alessandro est toujours amoureux d'elle, leur amour à tous les deux ne pourra jamais être pur et absolu. Sa réaction est difficile à comprendre pour Bianca et pour les spectateurs, mais elle est parfaitement logique pour Michele qui demande à Bianca « *Perche tutto questo dolore ? A te sembra giusto ? A me no. Io mi devo defendere. [Pourquoi toute cette douleur ? Elle te paraît juste ? À moi non. Et je dois me défendre.]* ». Il est persuadé que leur relation finira, et qu'elle finira mal. Dès lors, à quoi bon continuer ? Incapable de poursuivre cette romance selon lui imparfaite puisque vouée à disparaître un jour, il préfère y mettre fin de lui-même plutôt que d'en profiter ou de chercher à la préserver. Refusant toute peine potentielle, il choisit de se priver du bonheur dont il jouit sur le moment. Par conséquent, la décision de la rupture n'est pas difficile à

prendre pour lui. Bien qu'il en soit peiné, il fait là un choix logique et sans regret. Convaincu par cette raison pourtant étrange, Michele se montre capable d'aller à l'encontre de son épanouissement, en quittant cette femme qu'il aime et qui l'aime en retour. Évidemment, Bianca ne comprend pas cette décision soudaine, et lui dit sans comprendre « *Allora, per no soffrire dopo lo fai adesso cosi, senza ragione, senza motivo.* [Alors, pour ne pas souffrir plus tard, tu le fais maintenant, sans raison, sans motif.] » Pour autant, elle n'insiste que peu : elle semble avoir saisi la complexité de la personnalité de Michele et sait déjà qu'il est inutile d'insister auprès de lui, ou d'essayer de le convaincre : les valeurs du jeune homme pèsent davantage que tout le reste dans les choix qui régissent sa vie. « *Sei pazzo davvero* » : la jeune femme conclut que Michele est « véritablement fou », une accusation dont il ne se défend pas. Notons que cette scène intervient après une autre durant laquelle le protagoniste est désigné par le directeur du collège comme « *Un energumeno, non un professore.* [Un énergumène, pas un professeur.] » Alors que la fin du film approche, les personnes proches de Michele semblent de plus en plus saisir sa nature dérangée, elles comprennent tout du moins que son caractère s'éloigne de la norme.

Pour sa part, *Palombella Rossa* présente trois aspects de la vie du personnage : lorsqu'il est enfant et qu'il prend ses premiers cours de natation, quand il est jeune adulte débutant dans le milieu militant, et enfin le député quarantenaire, celui qui apparaît le plus souvent. Le petit Michele est souvent montré à la piscine, ou en train de s'y rendre, la plupart du temps accompagné par sa maman. Au cours d'une de ces séquences, il dit ne pas vouloir aller dans le grand bain, où le maître-nageur est bien décidé à l'emmener. Le jeune garçon lui crie des « *no !* » secs et recule auprès de sa mère, mais fini par plonger à l'eau de lui-même. Quelques minutes plus tard, lors d'une scène se déroulant au début du match, Michele cette fois adulte reproduit ce comportement de façon très semblable : une peur exprimée par de la colère. Il est à cet instant seul à une extrémité du bassin, c'est lui qui porte la balle. Alors qu'il jouait normalement, il refuse soudainement d'avancer. Il crie à son entraîneur qu'il y a trop de chlore, qu'il n'y voit plus rien, qu'il a peur de ne plus avoir pied. Il se plaint comme un enfant, mais son ton révèle aussi une sorte d'énervement, comme s'il reprochait à quelqu'un d'être responsable de sa situation. Tout le monde autour de lui attend qu'il se mette à avancer, puisque c'est lui qui a la balle. Son coach, ses coéquipiers et même le public lui crient d'avancer, l'assurant qu'il n'est pas dans le grand bain : « *non c'è l'acqua alta !* ». La pression qui pèse sur le personnage augmente alors rapidement, les cris qui lui sont adressés deviennent de plus en plus intenses et agressifs. Même l'entraîneur, qui tentait gentiment de le rassurer, s'énerve brusquement, excédé par son joueur qui ne passe même pas la balle à l'un de ses coéquipiers. Alors brusquement, sans un mot, Michele se met à nager vers les autres joueurs, poussant le ballon devant

lui. L'ambiance de la scène change alors radicalement. Dans la première partie, Michele restait à patauger sur place à hurler sa peur tandis que tout le monde le pressait d'avancer à grands cris. La dernière phrase de son entraîneur jaillissant de sa perte de patience semble déclencher le mouvement de Michele et le changement de plan. Il prend une inspiration et plonge la tête sous l'eau avant de se mettre (enfin) à avancer. Il s'agit d'un travelling latéral dont la vitesse est calquée sur celle du nageur. Au centre de l'image, celui-ci se déplace à vitesse constante, dans un mouvement fluide et régulier.



Figure 9: Palombella Rossa, 0'21'55 à 0'22'00. Un travelling au cadre inchangé.

Lorsque commence ce plan, le tumulte autour du personnage disparaît. Tous les bruits ambiants sont tus pour laisser place à une musique de Nicola Piovani, un air joué au piano. La mélodie et la mise en mouvement du personnage après son angoissante mobilité diluent la tension provoquée par les cris, qui s'évanouit aussi vite qu'elle s'était accumulée. Seul à l'image et grâce à l'eau isolé des cris fusant autour de lui, Michele se déploie dans un mouvement libérateur et bénéfique. Ce geste qu'il maîtrise parfaitement lui permet ici de s'extirper de l'empressement infligé par les autres personnages. Une solitude rassurante règne sur ce bref instant dont profite Michele pour fuir la pression du groupe. Après quelques secondes de ce mouvement rapide et mélodieux, le travelling est remplacé par un ralenti, cadré cette fois face à la trajectoire de Michele. Au fond de l'image se trouve un gardien et le but qu'il défend, tandis qu'au premier plan apparaît un joueur adverse, à en juger par la couleur de son bonnet. Face à lui, Michele sourit étrangement, sûrement amusé, peut-être soulagé, et convaincu de pouvoir éviter l'autre joueur. Il saisit le ballon et le fait passer à deux reprises au-dessus de la tête de son adversaire avant de plonger à nouveau le visage sous l'eau pour continuer sa trajectoire. Ainsi immergé, il ne voit pas que l'autre joueur est parvenu à se saisir du ballon. Michele réalise, trop tard, que l'autre s'éloigne vers son camp, la balle en sa possession. Il pivote alors sur lui-même pour le rattraper, mais son adversaire a trop d'avance sur lui. L'autre joueur parvient à feinter devant le gardien et marque un point pour son équipe.



Figure 10: *Palombella Rossa*, 0'22'06 à 0'22'23. Où le film a un temps d'avance sur le personnage.

Le sentiment de libération qui régnait quelques instants plus tôt est donc bien vite remplacé par l'amertume d'un échec. Le ralenti avait d'abord pour effet d'exposer la beauté des mouvements et la sensation bénéfique qu'ils procuraient au personnage, rendus sensibles par le morceau de Piovani et le bref mais perceptible sourire sur son visage. Par la suite, le ralenti étale l'ampleur de l'erreur qu'il commet dans son élan de joie. Un peu trop sûr de lui, il ne s'est pas suffisamment méfié de son adversaire. Comme Michele a la tête sous l'eau au moment où il perd le ballon, les spectateurs constatent sa défaite avant lui. Sentiment étrange que d'avoir un temps d'avance sur le personnage d'un film, le protagoniste qui plus est. La dimension majoritairement symbolique de l'eau dans ce film n'empêche pas son aspect esthétique d'exister lui aussi, d'autant plus lorsqu'est appliqué un effet de vitesse tel que le ralenti³⁹. Ce plan illustre une action à laquelle les spectateurs sont attentifs : le moment de jeu durant lequel Michele tente vainement d'attaquer l'équipe adverse. Cependant, le ralentissement du défilement des images et donc de l'action offre aux spectateurs l'occasion d'admirer, du moins pour quelques instants, la trajectoire de l'eau projetée de tous côtés par le corps du personnage. Lors d'un entretien datant de 1989, soit l'année de la sortie de *Palombella Rossa*, le cinéaste s'est confié à Jean A. Gili sur son utilisation du ralenti. Il dit ceci :

« Je me suis limité à ces deux séquences mais, en fait, j'ai tourné beaucoup de choses au ralenti. Au montage, je me suis freiné parce que ces séquences étaient trop belles, trop captivantes, et comme elles finissaient par ne pas être en harmonie avec le caractère assez dur et fort du film, je les ai éliminées.⁴⁰»

Par ces mots, le réalisateur dévoile qu'il a évidemment conscience de la force esthétique de l'effet ralenti sur des images montrant des corps et de grands volumes d'eau en mouvement. Comme il ne voulait pas que cet aspect règne sur le film, il a fait le choix de ne pas inclure au montage la plupart des plans qui avaient été tournés au ralenti. Les quelques ralentis conservés dans la version finale du

³⁹ Par ailleurs, notons simplement que le ralenti cinématographique a une histoire commune avec la représentation de l'eau au cinéma. Les liquides ont une façon bien particulière d'évoluer et de se mouvoir (tout comme la fumée), dont le procédé du ralenti permet une étude approfondie en plus de générer un aspect purement esthétique. L'invention du cinématographe a permis à différents artistes d'enregistrer les mouvements de l'eau et de les ralentir afin de mieux les comprendre et d'essayer d'en capter l'émotion. Voir à ce propos *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Eric THOUVENEL, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

⁴⁰ Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 75.

montage instaurent ainsi des parenthèses brèves mais bien visibles. Le plan mentionné plus tôt constitue par exemple un souffle salvateur pour le personnage – et les spectateurs – qui soulage au moins un peu la tension accumulée dans les instants qui le précèdent. Le réalisateur avait déjà expérimenté l'effet de ralenti dans *L'Ultimo Campionato*, un court-métrage qui documente sa dernière participation à une compétition. Malgré sa courte durée de quinze minutes, de nombreux plans du film sont au ralenti. Proportionnellement, il en contient plus bien que *Palombella Rossa*. En réalisant *L'Ultimo Campionato*, Moretti a pu s'entraîner à filmer ce sport qui échappe au regard, en expérimentant différentes manières d'enregistrer puis de restituer les phases de jeux à l'écran. Le choix des cadrages, des échelles, des mouvements de caméra et de la vitesse de défilement des images permet au cinéaste d'exploiter la force visuelle du water-polo afin que celle-ci serve ses intentions.

Au cours d'un entretien mené par Carlo Chatrian, Nanni Moretti a évoqué les raisons qui l'ont poussé à choisir le water-polo pour son film.

« Le water-polo est un sport peu photogénique, et qui passe très mal à la télévision. Je ne veux pas dire que je voulais réhabiliter ce sport. Je l'ai surtout fait pour des raisons personnelles : ce sport avait fait partie de ma vie et j'avais envie de le montrer. Non pas tant en le documentant qu'en témoignant⁴¹. »

Si son choix résulte avant tout d'un goût et d'une proximité personnelle avec ce sport, le cinéaste a tout de même dû composer avec les spécificités de la discipline qui en conditionnent les représentations. Moretti a dit du water-polo qu'il était un sport anti-photogénique. Il est peu suivi à la télévision parce qu'une partie du match se joue sous l'eau, dans une zone inaccessible aux regards des téléspectateurs. Même en surface, la visibilité est réduite et la lisibilité d'une image filmée réduite par la profusion d'eau masquant le ballon et le mouvement des joueurs. La télévision ne pourrait retranscrire l'entièreté d'un match au ralenti, ce qui le rendrait bien trop long et impossible à suivre. Le ralenti pallie un peu cette irréprésentabilité des gestes propres à ce sport. L'importante diminution de la vitesse des images rend possible une observation plus attentive des gestes effectués par les joueurs et donc une meilleure compréhension de l'évolution de la partie. Face à la scène citée plus tôt, le spectateur perçoit par exemple nettement l'instant où Michele perd la possession de la balle.

41 Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *Nanni Moretti : Entretiens*, op. cit., p. 96.



Figure 11: Similitudes entre Palombella Rossa et L'Ultimo Campionato : les instructions données au fond du bus, les gâteaux partagés dans le train, l'entraîneur et ses notes stratégiques.

Michele se voue donc à une confrontation avec un milieu lui apparaissant parfois comme hostile. Sa rencontre avec l'élément redouté se joue via l'entièreté de son corps, qui est entouré et même englobé par l'eau. Ses aptitudes de nageur, y compris lors les scènes où il est enfant, lui permettent de lutter efficacement et de trouver une maîtrise de l'instant d'abord chaotique. Si à plusieurs reprises Michele dit avoir peur, son attitude corporelle correspond plus à un rejet et un refus colérique. Enfant comme adulte, il s'oppose fermement à ceux qui le pressent d'avancer où de se mettre à l'eau. Il ne tremble pas, ne fuit pas la situation, mais refuse d'abord catégoriquement d'y aller. Son refus en passe notamment par sa voix, criant sa protestation catégorique... jusqu'à ce que son corps cède et plonge dans le bassin, où il trouve rapidement une aisance et une certaine liberté. La peur du personnage n'est donc pas traitée comme une véritable phobie. En effet, elle ne provoque pas de panique chez le personnage, mais plutôt un refus catégorique d'aller où il n'a pas

piéd. Le rapport conflictuel et changeant du personnage vis-à-vis du sport qu'il pratique et de l'eau en général permet d'établir une certaine continuité chez cet individu déphasé par son amnésie. Il forge un aspect constant de sa personnalité qui émerge plus ou moins régulièrement chez lui. En effet, ce refus est constant chez lui en cela qu'il demeure malgré les années écoulées, mais pas permanent puisqu'il ne la ressent pas tout le temps. Il joue le plus souvent sans se plaindre de l'eau ni du grand bain. La mise en scène de l'eau dans ce film ne souligne donc pas sa charge esthétique. Plus que l'élément aqueux lui-même, c'est le grand bain d'idées dans lequel est immergé le protagoniste que met en scène Nanni Moretti. Le bassin est aussi une arène, un lieu qui héberge l'affrontement entre les deux équipes mais, aussi la lutte que Michele mène contre lui-même afin de récupérer ses souvenirs, définir ses propres convictions et trouver ce qui lui revient d'accomplir.

Au cours de son étude de la fête foraine comme motif cinématographique, Théo Esparon écrit cette phrase : « La vision depuis le manège est la même que celle de la course et de la danse, du vol et de l'élan, du saut dans le vide⁴². » Voyons à présent comment cette formulation s'applique particulièrement à une scène de *La Chambre du Fils*. Ce film confronte une famille à la perte d'un enfant et d'un frère. Le personnage central est celui du père, un psychanalyste nommé Giovanni⁴³ et joué par Nanni Moretti. Le récit témoigne des différentes phases traversées lors d'un deuil et la difficulté avec laquelle le père surmonte sa culpabilité, lui qui se sent responsable de la mort de son enfant. Sans parler de solution ni de retour à leurs vies d'avant, la fin du film offre à ses personnages un peu de réconfort, montrant qu'un apaisement peut advenir même après un tel drame. Peu après l'enterrement d'Andrea, son père se retrouve dans une fête foraine. La séquence commence alors qu'il déambule déjà dans les allées pleines de monde, si bien que le spectateur ignore si Giovanni y est venu intentionnellement ou s'il se retrouve là par hasard. Ce milieu au rythme effréné instaure une ambiance avec laquelle le personnage est en grand décalage avant d'en tirer quelque expérience.

L'espace est traversé par une multitude de corps qui courent et s'agitent dans un bouillonnement incessant. La caméra elle-même est mobile puisque la majorité des plans sont en mouvement : panoramiques et travellings latéraux suivent le parcours qu'effectue le personnage dans ce lieu. Lorsque parfois il s'arrête pour observer un stand en particulier et que les plans se fixent eux aussi, l'agitation fébrile de la fête continue de se manifester. Les manèges et leurs lumières voltigent à l'arrière-plan tandis que les quelques inserts se concentrent sur des mains affairées aux jeux, des balles rebondissant de tous côtés et des petits chevaux de plastique à l'assaut de la première place.

42 Théo ESPARON, *L'attrait de la fête foraine*, Éditions Yellow Now, 2022, p. 55.

43 « Nanni » étant le diminutif du prénom Giovanni.

Cette séquence contraste avec le reste du film par ses teintes vives qui détonnent à l'écran. Elles proviennent des attractions, des néons des petites boutiques et de la multitude d'objets qui habitent le lieu. Les courtes ellipses qui rythment le montage font alterner des couleurs très différentes : une ambiance lumineuse aux tons froids et bleutés est remplacée par une autre plus chaleureuse, elle-même chassée par un plan majoritairement violet, et ainsi de suite. Enfin, la bande sonore est chargée de cris, de rires, du bruit provenant des machines et des animations. Les trois différentes musiques qui se font entendre correspondent aux trois étapes découpant la séquence. La première, une musique joyeuse aux tonalités électroniques, accompagne la marche de Giovanni entre les étals de jeux. Quand il s'arrête pour regarder les auto-tamponneuses, c'est un morceau plus rapide qui résonne. Il s'agit d'une musique aux accents de free jazz, qui, à y être bien attentif, n'est pas tellement adaptée à l'univers enjoué d'une fête foraine. Trop rapide, trop arhythmique, elle accentue l'agitation de la scène et la détresse que le personnage ressent à cet instant. Une très courte ellipse a lieu dans un même plan : d'abord debout sur ses pieds, le personnage est ensuite assis sur un banc, sans qu'il y ait eu de coupure dans le régime sonore. Ce bref effet accentue l'inquiétante perte de repères que subit Giovanni à ce moment-là. La troisième musique enfin renoue avec une ambiance joyeuse plutôt inoffensive. Elle résonne un peu plus tard alors que Giovanni se trouve à bord d'un manège. Constituée du brouhaha incessant de la foule, du bruit des machines et des musiques, la bande-son accentue l'effervescence que le malheureux traverse sans y trouver de réconfort.

L'univers particulièrement coloré et agité de la fête foraine offre au réalisateur un exercice de mise en scène. Comme de nombreux autres avant lui, il peut puiser dans les éléments qui font la spécificité de ce milieu, tels que le tournoiement des manèges et la profusion de couleurs, pour signifier l'égarement de son personnage alors dépassé par sa peine. D'autres cinéastes se sont confrontés à ce motif de la fête foraine, majoritairement pour illustrer des moments de joie et des rapprochements amoureux. Par contraste, les fêtes foraines accueillent aussi des scènes d'épouvante ou de bagarres, plus rarement enfin des sentiments de tristesse ou de mélancolie. Au moins un autre personnage avec Giovanni a traversé une fête foraine en étant affligé de tristesse. Marie, la protagoniste de *Cœur Fidèle* (Jean Epstein, 1923), est forcée pendant tout un après-midi de suivre dans les manèges un homme qu'elle n'aime pas. Au milieu des serpentins, des confettis et des instruments de la fanfare, elle conserve un air abattu, ses yeux tristes fuyant le monde qui l'entoure⁴⁴.

44 « Les images se collent, coupent abîment le visage figé de Marie, dans une accélération sans limite : à l'agression de la fille fait écho une agression de la vue. », *Ibid.*, p. 50.

Dans cet univers tumultueux, le personnage de Giovanni est lui aussi en décalage. Le réalisateur construit cette séquence de façon à signifier cette dissonance. Il opte pour des échelles de plan moyennes, afin de montrer le corps éprouvé de son personnage pris dans ces remous violents qui éclatent autour de lui. Certains plans plus rapprochés donnent à voir l'expression de son visage. Ses traits sont crispés : il fronce les sourcils et sa respiration semble angoissée. Les plans les plus larges sont tournés avec des focales relativement courtes, permettant aux spectateurs d'observer les décors en même temps que le personnage. À l'inverse, des focales longues sont utilisées pour les plans les plus rapprochés. Ce choix a pour effet de détacher du fond le visage inquiet de Giovanni, un homme qui observe le milieu qui l'entoure sans s'y fondre sereinement. La foule tournoie autour de lui dans un rythme constant et cohérent où chaque entité poursuit son chemin. Apposé dans cet univers tourbillonnant et énergique, l'égaré de Giovanni apparaît d'autant plus flagrant. Le temps s'écoule indistinctement : la séquence comporte trois ellipses dont aucun élément ne détermine la durée. Il fait déjà nuit lorsque la scène commence et la fête est encore pleine de monde quand elle se termine. Cela laisse supposer que Giovanni n'y est pas resté plus de quelques heures, mais rien ne précise l'ampleur de sa sortie, ni la durée de chaque pause qu'il effectue devant les stands. Les ellipses temporelles empêchent également aux spectateurs de saisir la continuité de ses déplacements. L'espace apparaît de façon incomplète et imprécise dans ces plans montrant seulement des échantillons du milieu tel qu'il existe dans la diégèse du film et sur le lieu du tournage. Ils ne fournissent pas d'aperçu global sur la disposition de la fête. La séquence se termine sur un plan d'ensemble en plongée sur la place accueillant les manèges. Situé à la toute fin, comme une conclusion, il offre pour quelques instants une vision plus générale du lieu, rendant à cet espace sa nature première : une esplanade urbaine ce soir-là occupée par des attractions, et non plus le milieu anxigène qu'a traversé Giovanni.

Le manque de repères spatiaux et temporels contribue à peindre un monde qui échappe au personnage, un univers dans lequel il se trouve seul et déboussolé. Son malheur contraste ici fortement avec l'ambiance joyeuse qui l'encercle. Les fêtes foraines diffusent un divertissement dans sa forme la plus « pure », la plus brute. Comme l'écrit Théo Esparon, la fête foraine « est cet endroit de *dépense* [...], c'est-à-dire excès ou déchet, inutile et improductive, de plaisir de la pure perte, d'oubli de soi et du monde⁴⁵. ». Les manèges à sensations, les sucreries, les couleurs vives et les cadeaux facilement remportés : tout y est tapageur, intense, jubilatoire. Une ironie mauvaise plane alors sur la scène, où un homme affligé d'une grande peine est confronté à un amusement si éclatant. Il est entouré de personnes joyeuses et insouciantes ayant environ le même âge que son

45 *Ibid.*, p. 10.

fil, lui qui n'est plus là pour ressentir une telle euphorie. Un plan en particulier illustre ce douloureux contraste : alors qu'il marque un arrêt devant les auto-tamponneuses, un panneau derrière lui se retrouve à l'image juste à côté de son visage, un néon formant les mots « *Happy Days* ».



Figure 12: *La Chambre du fils*, 0'42'35. "Happy Days".

Cette confrontation certes violente est peut-être en partie recherchée par le personnage de façon plus ou moins consciente. Son corps semble parcouru d'une sensibilité accrue lui faisant ressentir les événements autour de lui de façon éprouvante. Les chocs provoqués par les rencontres des auto-tamponneuses lui sont pénibles, même douloureux. À chaque impact, il sursaute sur le banc auquel il se cramponne des deux mains et son visage se crispe, comme si le coup lui avait été physiquement infligé. Le corps morettien souffre plus ici que lors des accidents de voiture de *Palombella Rossa*, alors même qu'il les subissait physiquement. Face aux stands de jeux et aux expressions d'allégresse, Giovanni conserve une attitude méfiante, un peu de détresse, mais surtout d'incompréhension. Il s'arrête par exemple devant une animation où les participants tâchent de faire avancer des petits cavaliers le plus rapidement possible, mais ni ses observations, ni les mots de l'animatrice ne semblent l'éclairer sur la raison de tout ceci. Son incompréhension face au jeu double son incompréhension face au monde qui continue de tourner et de s'amuser alors que lui est

dévasté. Pour reprendre les mots de Théo Esparon : « La fête n'est pas seulement triste, elle est violente⁴⁶.»

Un basculement vient clôturer la séquence de la fête foraine. Alors qu'il était assis devant la piste d'auto-tamponneuses, une coupe dans le montage le montre désormais à bord d'une attraction. La scène est composée de trois plans qui s'alternent et du plan d'ensemble mentionné précédemment, qui boucle la séquence. Un premier plan rapproché sur son visage le montre de face, embarqué dans le manège. Le mouvement de la machine fait virevolter autour de lui ses cheveux et les pans de son écharpe. Le deuxième plan correspond à la vision qu'il a depuis l'appareil. Il en reproduit l'élan qui propulse le regard d'avant en arrière et de haut en bas sur la foule, un carrousel et les enseignes lumineuses. Comme le note Théo Esparon, la perception du monde à bord d'une attraction diffère d'une vision classique, et par l'emploi de plans subjectifs le cinéma est capable de rendre compte de cette anomalie.

« Dans l'appareil forain, la stabilité est contrariée mais aussi la perspective, c'est-à-dire la possibilité de distinguer, de voir de manière nette. La vue depuis le manège, enregistrée par la caméra, fait écran⁴⁷.»

Le troisième plan de face, plus large, suit grâce à un panoramique vertical la cabine dans laquelle il se trouve. À sa droite, deux personnes s'amuse tandis que la cabine à sa gauche est vide. Cet unique plan large montrant le manège pendant quelques secondes en dévoile le mouvement circulaire jusqu'ici peu perceptible sur le plan rapproché. Alors même que le corps subit les chocs de l'appareil, seul le visage exprime la pénibilité de cet instant. Le plan rapproché et le plan subjectif sont répétés dans des durées variables avant de laisser place à la vision d'ensemble sur la fête foraine. La bande sonore est composée des bruits de l'attraction, d'un tumulte joyeux et du morceau de musique qui semble provenir d'un haut-parleur présent sur place. Au fil de la quarantaine de secondes qui constituent la scène, la voix de la chanteuse prend imperceptiblement le pas sur le brouhaha des discussions et des rires. Peu d'éléments dans cette scène communiquent aux spectateurs l'état émotionnel dans lequel se trouve Giovanni. Les raisons l'ayant poussé à monter dans le manège et les émotions qu'il y ressent alors ne sont pas énoncées explicitement, et ne peuvent être l'objet que de suppositions. Seul son visage exprime un peu de son intériorité.

46 *Ibid.*, p. 50.

47 *Ibid.*



Figure 13: La Chambre du fils, 0'42'45 à 0'43'20. Les expressions du visage quand le corps est bousculé par la machine.

Il garde les yeux fixés droit devant lui comme s'il se concentrait et les ferme à plusieurs reprises, visiblement éprouvé par les sensations. Par-dessus les bruits de la foule, la musique et les claquements de l'appareil, son souffle se fait entendre distinctement. Il a une respiration profonde et saccadée par les chocs du manège. Le plan large rend compte de sa position : debout dans la petite cage, il tend les bras de chaque côté pour se tenir aux barreaux. Il se trouve dans une posture d'enfermement et pourtant quelque chose semble s'extraire de lui à chacune de ses expirations. Malmené physiquement, peut-être que la douleur qu'il éprouve se tait un instant ou s'évacue un peu. Giovanni a recours à ce manège comme un moyen pour expulser sa peine et son utilisation détournée de l'attraction est un stratagème lui permettant de se défouler. Sans doute espère-t-il inconsciemment que la mise à mal de son corps dans les coups, la vitesse et le vertige de la machine le décharge un peu de son malheur. Malgré leur durée, les plans rapprochés sur le visage du personnage échouent à exprimer l'état dans lequel il se trouve. Ses expressions traduisent les chocs que son corps éprouve mais ne communiquent ni soulagement, ni aggravation de sa peine.

Le personnage s'inflige ici lui-même la violence que son corps subit. Ce tour de manège constitue peut-être une façon pour lui de récupérer momentanément le contrôle sur ses émotions : la peine qu'il a ressentie à la mort de son fils lui a été infligée sans qu'il puisse l'évacuer. À la fête foraine en revanche, il décide lui-même de monter à bord de l'attraction qui, en plus de lui rendre une certaine maîtrise, lui permet de décharger la douleur accumulée dans son corps. Le personnage s'inflige cette violence dans le but de se soulager, ce qui rend la décharge physique plus saine que celle que ces personnages subissent involontairement et face à laquelle ils sont impuissants.

II.3. Ce que le personnage endure

Outre la brutalité dont il fait preuve envers ses proches et contre lui-même, le personnage de *La messe est finie* se retrouve à deux reprises violenté par des inconnus. La première scène est située dans le premier quart du film. Giulio est rentré à Rome depuis quelques jours qui lui ont permis de renouer avec ses parents, sa sœur et ses anciens amis. La seconde a lieu à la fin du film, alors que le personnage a déjà subi plusieurs difficultés. Son humeur est alors plus maussade et découragée, parfois mélancolique. L'étude de ces deux scènes permet de souligner l'évolution du personnage en comparant ses réactions tout en explicitant la façon dont le réalisateur traite dans ce film le corps de son personnage qui est aussi le sien.



Figure 14: *La messe est finie*, 0'29'45 et 0'29'54. L'acharnement démesuré.

Alors que Giulio est sur le point de garer la petite camionnette qu'il conduit, une voiture arrive et s'insère brusquement sur le trottoir, volant la place sur laquelle il était sur le point de se stationner. Il sort de son véhicule et interpelle le conducteur, un père accompagné de ses trois fils. Le dialogue entre eux est très court puisque l'autre rit quand Giulio tente de discuter. Il insiste un peu, mais les quatre hommes l'empoignent d'un même mouvement, le soulèvent et l'amènent jusqu'à une fontaine se trouvant un peu plus loin. Coordonnant leurs gestes, ils le font tomber à l'eau. Giulio se relève, émerge du bassin la soutane ruisselante, et se dirige vers son agresseur pour tenter de s'expliquer avec lui. Sans l'écouter une seconde, l'autre le pousse à nouveau vers la fontaine. Giulio résiste en tentant de protester, mais son adversaire est plus hargneux. Sans même solliciter l'aide de ses fils restés un peu plus loin, il parvient à maintenir la tête du jeune prêtre sous l'eau d'une main sur sa nuque, tenant ses bras et le poussant dans le dos pour l'empêcher de se redresser. Quand il cesse enfin pour s'éloigner, Giulio émerge son visage de l'eau et reste là un instant pour respirer. Se relevant un peu péniblement, il va chercher son agresseur à nouveau. D'un ton calme, le sourire aux lèvres, il le fait venir à lui pour dialoguer, mais l'autre n'a toujours pas envie de parler. Quelques instants suffisent à l'homme pour lui plonger la tête dans le bassin une fois de plus. Sur un plan rapproché à la durée progressivement inquiétante, il maintient la pression plus longtemps que la fois

précédente. Au début, Giulio se débat et tente de résister, mais au bout d'un temps il arrête de remuer, ses bras retombent dans le bassin et ses jambes ne s'agitent plus. Sur un plan plus large pris en plongée l'homme s'éloigne et sort du champ. Le corps de Giulio reste là, plié en deux sur le rebord de la fontaine. Son visage et ses épaules sont immergés, il ne bouge plus. Finalement, son corps s'anime lentement pour se laisser glisser hors de l'eau. Les bras accoudés sur le petit muret, les cheveux dégoulinant sur son visage, un plan rapproché le montre quelques secondes alors qu'il crache de l'eau et reste là à constater son échec.

L'agression se déroule sur une place publique et en plein jour. Les bruits du trafic et les voitures passant à l'arrière-plan indiquent qu'ils se trouvent dans un endroit fréquenté. Bien que la fontaine soit située au milieu d'un parc, aucun passant n'apparaît à l'écran. Cependant, les plans qui constituent cette scène ont la caractéristique d'être rapprochés sur les visages ou bien cadrés en plongée, ce qui a pour effet d'évacuer les regards et toute possibilité d'aide extérieure. L'axe de la caméra en plongée instaure un regard distant et froid sur l'évènement, ce qui en souligne la cruauté. L'acharnement du conducteur face à la patience de Giulio rend la scène absurde et la situation presque inimaginable. D'une certaine façon, le protagoniste s'obstine lui aussi, puisqu'il retourne inlassablement auprès de son agresseur afin de discuter avec lui. Par cette démarche, le jeune prêtre expose l'immensité de sa dévotion envers le Bien, une foi qui lui donne le courage de retourner inlassablement auprès de son agresseur afin d'apaiser la situation malgré la hargne de ce dernier. L'autre homme est physiquement plus petit que Giulio, mais aussi plus teigneux. Contrairement au prêtre qui tente de dialoguer et d'atteindre une issue bénéfique à tous, l'autre a la volonté de nuire et n'hésite pas à mettre Giulio en danger. Peut-être que Giulio est habitué à ce moment-là par une sorte de déni le poussant à persévérer dans son calme : il ne peut concevoir qu'un homme puisse se montrer si cruel pour une raison aussi futile qu'une histoire de stationnement. Le fait que Giulio porte sa soutane dans cette scène rend les coups qui lui sont adressés d'autant plus improbables et visuellement marquants. La tentative de noyade est choquante par sa disproportion vis-à-vis du sujet de la dispute et c'est plus encore la violence symbolique de l'acte commis qui frappe le spectateur. Un détail visuel de la séquence souligne le malheur de Giulio : sur le haut de la fontaine sont gravées les lettres « SPQR » pour Senatus Populusque Romanus, le sigle de la ville de Rome. C'est bien son retour dans la capitale qui afflige Giulio tout au long du récit.

La scène de la fontaine fait écho à une autre, située dans le dernier quart du film. Après une discussion avec son ami Cesare, durant laquelle celui-ci lui a demandé d'officier pour son mariage, Giulio se rend au cinéma. Il est en train de payer son ticket auprès de la guichetière lorsque quatre hommes sortent d'une salle en se battant. Il reconnaît alors son ami Gianni au milieu des assaillants.

Giulio l'appelle et les rejoint pour l'aider. Son intervention permet à Gianni de s'échapper quelques instants. Les cinq hommes courent à l'extérieur du cinéma et grimpent les marches d'un petit théâtre de plein air. Les deux amis empruntent chacun une allée différente, évitant les coups et tentant d'échapper à leurs adversaires. Ils sont finalement attrapés et maintenus, couteau sous la gorge, contre un mur placé derrière les gradins.



Figure 15: *La messe est finie*, 1'16'09 à 1'17'05. Rapprochement progressif vers les visages des personnages.

Un plan d'ensemble montre les cinq hommes suspendus dans leur élan. Leurs positionnements dans l'espace établissent à l'image une composition symétrique. Bien qu'ils ne se trouvent pas sur la scène, mais à l'arrière des sièges destinés au public, le lieu du théâtre ajoute à la dramatisation de l'instant. Le premier à parler est le plus petit des assaillants, celui qui empêche Gianni de bouger. Il lui pose la question absurde des raisons de son homosexualité en évoquant un film où « *la donna più bella del mondo* [la plus belle femme du monde] » se baigne dans du chocolat. Il leur demande s'ils se souviennent de cette scène : Gianni répond simplement que non, et Giulio dit « *Io guardavo solo la cioccolata*. [Moi je ne regardais que le chocolat.] » Gianni explique ensuite d'un ton insouciant ce qu'il ressent près d'un homme. L'assaillant de Giulio dit vouloir les tuer. Giulio réagit et commence à réciter *Le Chant du Paradis* de Dante après s'être justifié d'une telle décision : « *Volio morire facendo conoscere finalmente qualcosa di bello*. [Je veux mourir en leur faisant connaître enfin quelque chose de beau.] » S'opère alors un retournement de situation : visiblement agacés, les trois hommes s'en vont sous prétexte que tout cela n'en vaut pas la peine parce que Gianni et Giulio sont « *troppo stronzi* [trop cons] ». Giulio se montre dans cette scène plus bagarreur que dans la précédente. Il ne donne pas de coups, mais n'hésite pas à se jeter dans la querelle et déploie toute son énergie pour échapper à ses agresseurs. Là où dans la scène de la fontaine il retournait passivement vers l'homme qui le violentait, il est ici actif et énergique, se débattant et criant pour appeler son ami. Les coups donnés relèvent d'une véritable violence physique : les corps sont engagés, ils se démènent pour fuir ou pour nuire. Les assaillants portent des couteaux et sont sur le point de tuer les deux autres – du moins ils le disent. Le visage de Gianni est taché d'un peu de sang et lorsqu'il récite Dante, Giulio est légèrement entaillé à la gorge par celui qui le bloque contre le mur. Les cadres qui composent cette scène se rapprochent

progressivement du visage des personnages, afin de capter leur conversation. Contrairement à la scène de la fontaine où Giulio tentait vainement d'instaurer le dialogue avec son agresseur résolument muet, les deux groupes d'hommes échangent ici beaucoup. Malgré l'urgence de la situation, comme le rappellent les lames tenues sous les gorges, tous prennent le temps de discuter. Les agresseurs posent des questions relativement absurdes, et, plus absurde encore, les deux victimes leurs répondent avec calme et précision. Cette attitude dévoile l'état dans lequel se trouvent les deux personnages à cet instant : ils n'ont plus rien à perdre. Dès lors, ils peuvent bien prendre le temps de discourir sur leurs émotions et de réciter Dante. L'impossibilité de dialoguer à la fontaine était justement la cause des malheurs de Giulio : sourd à toute parole, son agresseur ne pouvait être raisonné. Les mots sauvent le jeune prêtre et son ami de cette deuxième scène de bagarre, car c'est à force de les entendre parler que leurs assaillants se lassent d'eux et décident de s'en aller. La scène de la fontaine usait de cadres larges, car l'échange n'était que physique, il fallait filmer les gerbes d'eau et les mouvements des corps en train de lutter. À l'inverse, la scène du petit théâtre ne comporte que peu de coups. Une fois les deux amis immobilisés contre le mur, la lutte change de nature : d'une confrontation physique, elle devient verbale. Plus besoin de filmer les corps en pied, il importe d'enregistrer les visages, nouveaux terrains de lutte où s'affichent les expressions et d'où jaillit la voix, qui domine l'échange désormais.

Quelques similitudes apparaissent cependant à l'étude comparative de ces deux scènes. Toutes deux fonctionnent notamment comme des parenthèses au sein du film. Les bagarres ont lieu, mais ne semblent pas avoir de conséquences, elles ne sont jamais plus évoquées par la suite. Les deux événements marquent de plus par leur absurdité. Les corps sont violemment mis à mal dans ces deux scènes, même franchement mis en danger. Elles dépeignent une volonté de nuire physiquement par des actes brutaux et injustifiés. La violence émane ici de personnages inconnus du protagoniste, mais des individus tout de même identifiables, contrairement à d'autres films de Nanni Moretti où la brutalité subie par les personnages n'a parfois pas de visage.



Figure 16: *Palombella Rossa*, 0'02'14 à 0'02'33. Des grimaces échangées à travers les pare-brises de deux voitures.

Le film *Palombella Rossa* commence et se termine sur des accidents de voiture vécus par Michele, le personnage principal, instaurant ainsi une sorte de boucle contenant le récit, sa perte de mémoire et sa quête de sens quant à son activité politique. La scène d'ouverture commence alors qu'il chante seul derrière son volant. Dans un champ-contrechamp pris de face il interagit avec deux enfants se trouvant dans la voiture qui précède la sienne. Les enfants l'observent, et la plus petite lui fait coucou de la main. Il sourit et continue de siffloter tout en surenchérissant sur les grimaces que lui font maintenant les deux enfants. Son attention se détourne progressivement de la route pour se concentrer sur eux et les moues toujours plus farfelues qu'il leur adresse. Leur investissement dans

ce concours de grimaces va crescendo dans un mouvement commun, à la différence que Michele est en train de conduire, si bien que lorsqu'il retire ses mains du volant pour les agiter près de ses oreilles, sa voiture manque un virage et va se planter dans un autre véhicule garé plus loin. Les circonstances plutôt légères qui causent l'accident ont pour effet de dédramatiser l'évènement et ses conséquences. L'unique plan montrant le choc l'amenuise également. Il est pris à une certaine distance, montrant seulement l'arrière du véhicule. La caméra étant placée dans l'axe de sa trajectoire, elle ne filme pas le point de contact entre les deux voitures, qui a lieu sur le pare-chocs avant de la voiture conduite par Michele, si bien que les surfaces ne se touchent pas à l'écran. Ce placement de la caméra dans la continuité du trajet de la voiture a aussi pour effet de rendre difficile l'appréciation de la vitesse, peut-être même d'en diminuer l'effet. Le spectateur n'étant pas en mesure d'évaluer la distance parcourue, il ne perçoit pas non plus la vitesse à laquelle la voiture est lancée. Enfin, la fixité du plan ne souligne pas l'onde de choc provoquée par l'impact. La représentation de l'accident ne dit donc pas sa conséquence pourtant importante, à savoir l'amnésie de Michele. Ce décalage entre le fait en lui-même et la façon dont il est porté à l'écran se poursuit tout au long du film, puisque aucune personne dans l'entourage de Michele ne semble être avertie de son accident ni prendre conscience de sa perte de mémoire. Cette étonnante incohérence nourrit l'ambiance irréaliste dans laquelle baigne *Palombella Rossa*. Dès son origine, l'amnésie de Michele a quelque chose d'étrange. Sa cause paraît inconcevable : amnésique pour avoir fait des grimaces au volant.

Avant que n'ait lieu l'accident, il se dégage de la séquence une ambiance douce. L'univers sonore peu agité s'allie aux teintes de la séquence pour recouvrir celle-ci d'une atmosphère apaisante. Les tissus des vêtements et des sièges des voitures sont tous de couleur grise ou bleutée, des tons doux aux motifs peu contrastés, comme le bitume de la route et le reflet sur les vitres du ciel nuageux. Quelques autos colorées ressemblant à des jouets apparaissent à l'arrière-plan, taches de couleurs presque abstraites dans la douce grisaille qui caractérise la scène. Le reste du film est majoritairement ensoleillé ou illuminé de lumières fortes qui font éclater les couleurs : le bleu de la piscine, le rouge et le blanc des maillots de bain, le vert du chapeau de l'entraîneur. La scène d'ouverture vibre d'une grisaille douce, cotonneuse, comme dans un rêve de fièvre ou de fatigue. *Palombella Rossa* s'ouvre d'abord sur un bref générique accompagné par une musique aux allures de berceuse. Puis résonnent la voix de Michele qui chante et son sifflement poursuivant la mélodie. Mis à part ceux qu'il produit lui-même, très peu de bruits retentissent dans toute la séquence. Le tumulte de la circulation est évacué, le moteur de la voiture semble étouffé au point de n'être plus qu'un ronronnement presque apaisant. Un coup de klaxon se fait entendre, mais il semble bien

lointain. Michele n'y réagit pas du tout : certainement ne l'a-t-il même pas entendu. Les seuls bruits francs de la scène sont ceux issus de l'habitacle de sa voiture. En face, les enfants s'agitent, mais de façon muette. La caméra semble être auprès de Michele dans sa voiture, mais à l'extérieur de celle des enfants, comme en témoigne le reflet des branches d'arbre sur les vitres qui lézarde sur leurs visages, alors que celui de Michele est immaculé. L'accident a lieu dans un silence relatif, mais surtout dans une indifférence qui annonce déjà celle qui entoure son amnésie de tout au long du film. Le plan qui montre l'accident n'intègre aucune présence humaine, et le découpage n'accorde pas non plus de contre-champ montrant un potentiel témoin. Le plan pris dans l'axe de la trajectoire empêche de la voir ralentir, le freinage tardif est seulement entendu et brièvement signifié par l'allumage des feux arrière. Le bruit de l'impact est court et ne résonne pas. Un premier choc se fait entendre, suivi du bruit d'une pièce de métal tombant presque délicatement sur la chaussée. Un instant de silence et le passage à un autre plan, une autre ambiance sonore : la voix en off de Michele qui chantonne, ne parvient pas à retrouver le titre de la chanson et se demande ce qu'il fait là.

Le deuxième accident semble d'autant plus détaché de la réalité : plusieurs éléments tendent à faire de cette ultime scène une représentation rêvée et métaphorique. Le premier plan, pris de loin, cadre la voiture roulant de droite à gauche à l'écran. Un léger panoramique accompagne sa trajectoire sur une route déserte. Le deuxième montre ensuite le visage de sa fille, assoupie sur le siège passager. Le troisième inclut le visage de Michele et ses mains sur le volant. Il parle seul, les bruits de la route sont tus et à nouveau sa voix occupe à elle seule tout l'espace sonore :

« Alors, pourquoi toute cette peur ? Acceptez-nous, pourquoi toute cette peur ? Les gens ne sont pas heureux, les gens sont trop malheureux. Ils nous attendent, et nous, nous savons où nous devons aller. Nous savons ce qu'il faut faire, nous avons tellement d'idées. Maman... Maman, ils sont tous malheureux et nous, nous avons tellement d'idées. Nous sommes comme tous les autres, nous sommes différents, nous sommes différents mais nous sommes semblables, mais nous sommes différents, mais nous sommes semblables. [...] Maman ! Maman ! Viens me chercher ! »

« Allora, perché tutta questa paura ? Accetta noi, perché tutte questa paura ? La gente non è felice, la gente è troppo infelice. Aspetta noi, e noi sappiamo dove andare. Noi sappiamo cosa fare, noi abbiamo tante idee... Mamma, Mamma sono tutti infelici, e noi, abbiamo tante idee. Noi siamo uguali a li altri, noi siamo diversi ma siamo uguali a li altri. [...] Mamma ! Mamma ! Vienimi a prendere ! »

Il monologue en disant « nous » et « ils » sans que le spectateur ne sache bien de qui il s'agit. Le « nous » correspond peut-être à son camp politique, au peuple italien ayant besoin d'aide, aux « gens malheureux », « *la gente infelice* ». Michele répète plusieurs fois « *siamo uguali ma siamo*

diversi ». Sous l'effet de la répétition, l'expression est tantôt tournée dans ce sens, elle est aussi parfois inversée : « *siamo diversi ma siamo uguali* ». Le mot « *uguali* » peut être traduit en français par « nous sommes égaux » mais aussi « nous sommes pareils », dans le sens d'une ressemblance, d'une parenté, tandis que « *diversi* » correspond ici à « différents ». « Nous sommes pareils mais nous sommes différents », ou « nous sommes différents mais nous sommes égaux ». Il s'adresse aussi à sa mère en la suppliant de venir le chercher, parlant progressivement de plus en plus fort, criant sans personne pour l'entendre. Le plan à suivre est pris dos à la voiture qui file droit vers le vide, avant d'y basculer. À gauche un échafaudage, au centre un banc pour observer le paysage, au fond les ruines d'un bâtiment ancien. Lorsque la voiture tombe, un autre plan la cadre dans un panoramique pris à mi-hauteur, puis un deuxième depuis le bas de la côte. Le pare-brise se détache et le toit de la voiture est enfoncé.

Les cris poussés par Michele lorsqu'il conduit n'éveillent étonnamment pas sa fille endormie juste à côté de lui. Certaines phrases sont répétées plusieurs fois et il s'adresse symboliquement à sa mère qui, étant absente, ne peut évidemment pas l'entendre. La cause de l'accident n'est pas explicite pour les spectateurs puisque la voiture n'est pas montrée lorsqu'elle quitte la chaussée. Le plan sur le visage de Michele est directement suivi d'un autre où la voiture est déjà sortie de la route sans qu'aucun bruit ou mouvement du personnage n'explique cet écart. L'auto dévale ensuite la pente, là aussi dans un silence relatif : les bruits de la voiture freinant et tombant au sol se font entendre, mais tout autour semble s'être arrêté, comme pour assister à l'évènement. La chute est accompagnée par quelques secondes de silence durant lesquelles le temps est suspendu. Ce deuxième accident achève de faire basculer le film dans un univers abstrait où chaque élément est plus métaphorique que narratif. Une foule silencieuse composée de personnages secondaires tels que des joueurs de water-polo, l'entraîneur, et des supporters, dévale doucement la pente pour rejoindre ou porter secours aux deux accidentés. La musique démarre alors : il s'agit d'un air doux déjà entendu à plusieurs reprises dans le film⁴⁸. Un plan rapproché montre les visages de Michele et de sa fille étendus sur leurs sièges. Tous deux sont éclairés par la lumière délicate et chaleureuse d'une aube. Les yeux toujours fermés, la fille bouge lentement sa tête et sort du cadre, tandis qu'un mouvement de caméra recentre le visage de Michele, qui se redresse alors. Le plan à suivre montre la colline parcourue par la multitude de corps qui la dévalent et la petite voiture d'où sortent les deux personnages. Michele et Valentina⁴⁹ s'extrait de l'habitacle, ferment les portières et commencent à grimper la côte. C'est alors que tous se retournent vers le petit sommet. La séquence et le film se clôturent sur cette

48 Un morceau intitulé *Palombella Rossa* dans sa version courte et *Il Sol del'Avvenir* lorsqu'il est plus long.

49 Dans ce film, la fille de Michele porte le même prénom que la sœur de Giulio *La messe est finie*. De la même façon, l'un des amis du jeune prêtre se nomme Andrea, comme le personnage de *La chambre du fils*.

image : une foule composée de personnages plus ou moins métaphoriques tendant la main droite pour tenter de saisir un grand soleil factice se levant derrière la colline, hissé sur l'échafaudage aperçu avant l'accident. Un pied en l'air, les corps tentent de reproduire l'étape d'un mouvement comme s'ils avaient été arrêtés dans leur élan. La suspension n'est pas totale parce que le soleil n'arrête pas de se lever, que la musique se poursuit et que les corps en équilibre sur une seule jambe tremblent un peu. L'enfant blond qui est la version jeune de Michele rit en portant sa main à ses yeux. Un arrêt sur image fait durer ce sourire quelques instants avant d'accueillir les titres du générique. Fabrice Revault voit dans cette image concluant ce film tourmenté un « idéal juste, mais aussi juste un idéal, sinon une belle illusion, utopique⁵⁰. »

La brutalité des deux accidents qui ouvrent et ferment le film ne se perçoit pas sur les corps eux-mêmes. Aucun plan ne les cadre au moment des chutes ou des impacts et aucune blessure physique n'est à déplorer. Le premier accident cause l'amnésie de Michele, chose évidemment déplorable, mais qui est traitée par le film comme un fait symbolique, qui permet d'engager une réflexion sur l'état du PCI tel qu'il existait à la fin des années 1980, et plus largement de questionner les valeurs de gauche et la notion d'engagement politique. Les proches de Michele semblent être insensibles à son trouble et lui-même n'est pas inquiet par sa situation. La violence induite dans ces deux séquences tient alors davantage à ce que les spectateurs savent ou s'imaginent d'un accident de la route plus qu'à une vision franche des corps malmenés et blessés. Ils ne les voient pas subir les impacts, mais sont au courant que des personnages se trouvent dans les voitures au moment où celles-ci sont accidentées. La scène d'ouverture est suivie d'un plan où Michele est allongé sur le ventre et se fait masser. Il chantonne un air dont il ne parvient pas à retrouver le titre ni la provenance. Le montage sonore superpose plusieurs voix de Michele : celle qui fredonne et celle qui réfléchit. Ce choix de mise en scène donne accès à l'intériorité du personnage, comme cela sera le cas durant toute la durée du film. Il montre ici sa confusion et sa difficulté à se souvenir de la chanson. La musique qu'il chantonne est en fait la même que celle entendue durant le générique, une mélodie qui apparaît à plusieurs reprises dans le film. Sa voix entendue en off dévoile donc déjà sa perte de mémoire, mais son corps ne paraît pas atteint. Quant au deuxième accident, il est suivi d'un plan sur les visages visiblement apaisés de Michele et de sa fille. Là encore pas de blessure physique et leur inconscience momentanée ressemble davantage à celle du sommeil qu'à une perte de connaissance possiblement causée par le choc. Nanni Moretti choisit de filmer les accidents de façon peu spectaculaire : les deux scènes comportent relativement peu de plans et pas d'effets sonores ou visuels insistant sur la brutalité physique des chocs. Ces événements potentiellement très

50 Fabrice REVAULT, « Palombella Rossa de Nanni Moretti », *Trafic*, N° 80, hiver 2011, p. 94.

violents ne le sont que peu dans *Palombella Rossa*. Le corps et l'esprit s'en trouvent troublés, mais pas anéantis.

Dans *Journal Intime*, Nanni Moretti utilise un tiers de la durée de son film pour reconstituer son expérience de la maladie. Il la subit physiquement puisque qu'il éprouve des symptômes douloureux, mais aussi mentalement du fait de longtemps demeurer sans explications à ses maux. Le personnage traverse une mise à mal physique et émotionnelle dont l'origine tarde à être identifiée. Le dernier chapitre de *Journal Intime* s'intitule « I Medici » : « Les Médecins ». Nanni Moretti y raconte son long parcours médical ayant abouti au diagnostic de sa tumeur pulmonaire. Il ne décrit donc pas le traitement ni sa rémission, mais la période de doute qu'il a traversée. Resté un an sans explication aux démangeaisons qu'il subissait, il reconstitue son chemin passé de médecin en médecin, chacun lui prescrivant des soins différents sans être d'accord entre eux quant aux causes de la mystérieuse maladie. Moretti se fait actif dans cette quête de réponse. Il prend l'initiative de consulter plusieurs dermatologues, appelle un ami médecin pour connaître son avis, il se rend dans un centre de médecine chinoise traditionnelle, envisage la cause allergène et la cause psychologique... Ignorant que son attente sera si longue, il se montre d'abord docile et suit rigoureusement les conseils des spécialistes. Puis, à force de constater les échecs successifs de leurs prescriptions, il devient de plus en plus dubitatif quant à leurs hypothèses et à leurs méthodes. Une radio de ses poumons recommandée par l'un des spécialistes du centre de médecine chinoise établira finalement un diagnostic juste. Après avoir voyagé d'un quartier de Rome à l'autre et d'île en île, Moretti évolue ici, dans un voyage moins agréable que les deux précédents, de médecin en médecin, d'hypothèse en hypothèse, de déception en déception. Il dévoile au spectateur ses doutes, sa douleur physique, les contraintes qu'il s'oblige à respecter dans l'espoir d'un apaisement. Son mal physique tient principalement à des démangeaisons quasi permanentes. En plus d'en subir les conséquences physiques, Moretti montre également les difficultés psychologiques qu'elles engendrent : il doit surmonter l'échec des différents traitements, s'organiser pour acheter de nouveaux vêtements aux matières supposément adaptées, et n'a pas d'autre choix que d'investir son temps et son énergie à la recherche des causes de son mal. Environ à la moitié du chapitre, alors qu'il est de plus en plus sceptique face aux écarts séparant les différents diagnostics établis par les médecins, il commence à questionner leurs prescriptions. Aucun spécialiste n'est d'accord avec l'autre et pourtant tous lui prescrivent de longues listes de traitements. Il se penche sur la composition des médicaments qu'il prend depuis des mois sans les questionner et entreprend de les trier. Pour ça, il observe leurs effets secondaires, dont la nature et la multitude sont loin d'être rassurantes.

Cette quête lui permet d'être dans une position active face aux difficultés qu'il rencontre. Pour compenser toutes ces incertitudes et tenter de soulager ses démangeaisons, il applique plusieurs soins aux résultats plus ou moins probants. Certains le calment momentanément sans pour autant le conduire à la guérison. Les méthodes qu'il suit sont de natures très différentes : outre les médicaments, il tente par exemple de changer ses habitudes alimentaires, il se promène le long de la plage vêtu d'une chemise et de hautes chaussettes en coton, et prend même un bain de levures suite aux recommandations d'une masseuse. Son amour pour l'art le soulage aussi momentanément. Une nuit, alors qu'il traverse une crise de démangeaisons, il sort de son lit pour se rendre au salon, et prend dans une étagère un livre de photos d'architecture. Il s'allonge sur le canapé et le feuillette lentement pour en contempler les pages. Les démangeaisons ne cessent pas, mais leur fréquence diminue, il semble avoir trouvé dans ce livre une forme d'apaisement.



Figure 17: *Journal Intime*, 1'09'16 et 1'09'46. Captation de sa dernière séance de chimiothérapie.

Le chapitre construit une vision finalement assez peu angoissante des situations qu'il a traversées. Le parcours de sa maladie a été difficile, mais il en fait le récit après coup, une fois qu'il en est guéri. Il parle tout au long du chapitre d'une voix calme, insistant plus sur ses interrogations que sur ses maux physiques. Moretti choisit d'ouvrir le chapitre par un enregistrement de sa dernière séance de chimiothérapie qu'il présente comme étant la fin de son traitement. Son corps est peut-être légèrement affaibli (et encore), mais son visage est rieur, tandis qu'il discute au téléphone avec des amis. Dès lors, les spectateurs savent qu'il est sauf et commencent à écouter son histoire en étant déjà rassurés. Le but du cinéaste n'est pas de faire un récit sensationnaliste de sa maladie, mais d'en raconter les détours factuels. Les spectateurs assistent ainsi à l'évolution de son avis sur l'univers médical auquel il est confronté. L'exercice de reconstitution auquel s'adonne Moretti dans ce chapitre peut être interrogé, notamment sur la proportion d'authenticité qu'il contient et l'importance qu'il faut accorder ou non à celle-ci. En effet, le cinéaste a recours à certains éléments attirant son récit du côté d'une véracité pure que le médium n'aurait pas altérée. Il s'agit notamment

de l'enregistrement de sa dernière séance de chimiothérapie, qu'il choisit d'intégrer au début du chapitre, et la présence à l'écran de sa femme Silvia et de son collègue Angelo Barbagallo, deux personnes occupant des places importantes dans sa vie. De plus, c'est bien son propre corps mis à mal qu'il présente, mais celui-ci est faussement malmené, puisqu'il rejoue les situations et ne les subit plus au moment du tournage. Son corps se souvient sans doute des démangeaisons et douleurs qu'il a longuement subit, mais celui qui est montré aux spectateurs est déjà en paix, débarrassé de la maladie. Finalement, il ne s'agit pas tant de définir si oui ou non ces éléments font pencher le dernier chapitre du film vers davantage de véracité, mais plutôt de comprendre qu'ils constituent un langage auquel Moretti a recours pour faire le récit de cette expérience intime et éprouvante qu'il a traversée.

Ce deuxième chapitre nous a permis d'observer la multiplicité des formes du corps morettien lorsque les personnages sont touchés ou éprouvés. Ces formes sont nombreuses parce que les causes sont nombreuses elles aussi. Allant de la fatigue et la simple confusion à la douleur extrême, en passant par la maladie, les différentes épreuves sont inscrites sur les corps des personnages par leur aspect et les mouvements qu'ils effectuent, et sont intégrées dans les films au moyen de la mise en scène. L'analyse de ces différentes scènes détermine le caractère résistant du personnage morettien dont le corps amortit les chocs, qu'ils soient physiques ou émotionnels. Les séquences étudiées dévoilent également l'équivalence liant le corps à l'esprit des personnages. Moretti exploite la corrélation de ces deux éléments afin de lever le voile sur ces mystères invisibles et parfois même indicibles que sont les émotions. Le corps prend le relais quand l'âme ne peut plus s'exprimer par des mots. Le réalisateur porte ainsi un regard sur ces personnages et leurs corps qui n'est autre que le sien, puisqu'il en est l'interprète. Cette spécificité explique peut-être – au moins partiellement – la douceur qui plane sur ces scènes pourtant douloureuses. Les séquences évoquées ménagent toujours une forme de répit permettant de reprendre son souffle au milieu du chaos que traversent les personnages.

SECONDE PARTIE
ÉTABLISSEMENT PROGRESSIF D'UN SENTIMENT D'HARMONIE

Chapitre III : Modulations de l'atmosphère sonore

La perception du corps morettien passe par les différents effets sonores mis en place par le réalisateur. Voix, bruits et musiques sont régulés les uns par rapport aux autres, mais aussi vis-à-vis des images et de leur contenu. Les bandes-son des films de Nanni Moretti se caractérisent tant par le choix des morceaux qui les composent que par l'emploi qu'il décide d'en faire. Les musiques parcourant sa filmographie peuvent être réparties en plusieurs catégories. La première regroupe les bandes originales composées spécialement pour un film. Pour cela, Moretti a fréquemment fait appel à Franco Piersanti et Nicola Piovani. Sa collaboration avec Franco Piersanti débute en 1976 avec son premier long métrage, *Je suis un autarcique*, et se renouvelle par la suite pour trois autres films. Piovani quant à lui est habitué à travailler pour le cinéma, puisqu'il a composé les musiques d'une cinquantaine de films au total. La seconde catégorie rassemble des morceaux préexistants issus de genres musicaux parfois très différents : de la musique classique aux succès populaires, en passant par la variété italienne des années 1980. Au-delà de la sélection faite par Moretti, nous étudierons ici sa manière de les employer dans les films afin d'en éclairer les spécificités de leurs utilisations. Nous verrons que la musique, qui occupe une place importante dans la filmographie du cinéaste, dialogue avec d'autres éléments sonores, et notamment la voix.

III.1. Infusion dans la diégèse

À l'occasion d'entretiens menés par Carlo Chatrian et Eugenio Renzi, Moretti a expliqué sa façon d'appréhender sa collaboration avec les compositeurs.

« Il ne s'agit pas de connaître la musique. J'ai beau être complètement ignorant en la matière, je donne mon avis et je discute avec le musicien, soit dans l'élaboration des thèmes au piano, soit plus tard, pendant l'enregistrement. Si je trouve l'orchestration trop riche, ou trop pauvre, s'il y a un instrument en trop, ou s'il y en a un que j'aimerais entendre dans telle scène, je le dis. Les réalisateurs qui ne suivent pas l'élaboration de la musique de leurs films pas à pas ne savent pas ce qu'ils perdent. ⁵¹»

Le cinéaste dévoile ici l'importance qu'il accorde à la création des musiques destinées à ses films. Son incapacité dans le domaine musical ne l'empêche pas de partager aux musiciens ses impressions sur les morceaux afin de maîtriser du mieux possible cet élément fondamental. Les bandes originales enrichissent l'ambiance propre à chaque film, elles en caractérisent le ton et supportent les émotions qu'il véhicule. Chez Moretti les morceaux ne sont généralement employés

51 Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *Nanni Moretti : Entretiens*, op. cit., p. 76.

qu'une fois dans chaque film : comme leurs titres l'indiquent, ils correspondent souvent à un lieu, à un personnage ou un à évènement. Cependant, il arrive parfois qu'un même air apparaisse à plusieurs reprises dans le film, comme c'est le cas pour le thème de *Palombella Rossa*, entendu au début et à la fin du métrage. La répétition d'un air se joue de façon différente dans *La messe est finie*. Pour ce film, Nicola Piovani a composé trois morceaux, chacun ayant un rythme et une orchestration différente. La mélodie principale est en fait la même pour les trois compositions, qui sont donc des morceaux distincts employant le même air.

La régularité des collaborations de Nanni Moretti avec Franco Piersanti et Nicola Piovani définit également l'identité de sa filmographie. Au fil de ses créations, le réalisateur renouvelle certains éléments auxquels les spectateurs se sont habitués : les acteurs, certains lieux, et les compositions des deux musiciens. Notons cependant une exception ici puisque le film *Aprile* ne comporte aucun morceau original, un choix que Moretti a expliqué lui aussi :

« Pour la première fois en ce qui concerne mes films *Aprile* n'a pas une bande sonore originale, c'est-à-dire que pour la première fois, je n'ai pas fait appel à un compositeur. Il me semble que cela aurait détonné, simplement parce que j'ai trouvé plus appropriée pour ce film une musique que l'on a entendue ou qui rappelle sa propre vie. J'aurais trouvé étrange une musique composée exprès pour un journal intime⁵². »

Si ces mots permettent de mieux saisir les intentions qu'avait le cinéaste avec ce film, ils offrent aussi un éclairage sur le précédent, *Journal Intime*. En effet, ces deux créations sont bien souvent associées l'une à l'autre, et à raison puisqu'elles présentent des similitudes quant au ton de leur narration, un registre semi-autobiographique ou auto-fictionnel. Souligner l'absence de musiques originales dans *Aprile* malgré leur présence dans *Journal Intime* permet de mieux définir chaque film. Moretti se caricature lui-même dans *Aprile* où il se confie sur des expériences personnelles de sa vie professionnelle et familiale. Si *Journal Intime* comporte également beaucoup de lui, puisqu'il y partage ses réflexions, ses goûts et son parcours médical, il s'y autorise cependant des écarts fictionnels s'éloignant de sa personne. Le deuxième chapitre notamment présente des personnes et des situations purement fictives : le maire de Stromboli, l'île des enfants uniques, la rencontre avec la famille américaine, même le personnage de Gerardo. Ce chapitre est justement celui qui comporte le plus de compositions originales de tout le film : quatre morceaux pour « Les Îles » contre un seul pour « Les Médecins » et aucun dans « À Vespa ».

Moretti utilise donc majoritairement les compositions originales de façon extra-diégétique. Elles font partie du film et de son identité, et existent pour les spectateurs à qui elles transmettent

52 Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 88.

des émotions, mais pas pour les personnages qui n'en ont pas conscience. Si le réalisateur applique ce principe la plupart du temps, il a parfois fait quelques exceptions. Comme dit précédemment, les compositions de *La messe est finie* s'organisent toutes autour d'un même thème. Or, l'un des personnages du film joue à deux reprises ce même air au piano. Effet semblable dans *Palombella Rossa*, où Michele fredonne dans sa tête la mélodie du générique.

Les deux scènes montrant Cesare jouant du piano sont également celles où il fait à ses proches des annonces importantes. La première survient au début du film, alors qu'il a rassemblé ses amis dans un bar : les invités sont assis à des tables tandis qu'il leur fait face, installé sur une petite scène sur laquelle se trouve un piano. Cesare s'adresse à l'assistance, annonçant qu'il souhaite devenir catholique et qu'il compte pour cela se faire baptiser et passer sa première communion. Tous sont conviés à cette fête qu'il désire joyeuse. Peu de réactions à cette nouvelle, si ce n'est que Giulio et Gianni, comme d'autres autour d'eux, s'échangent un regard silencieux. L'expression neutre de leurs visages ne permet cependant pas de déchiffrer leur avis sur la question et ne dévoile aucun sentiment. Cesare dit comprendre le silence de ses amis provoqué par la surprise d'une telle nouvelle. D'un ton apaisant, il les autorise à rester silencieux et choisit de jouer pour eux, leur accordant ainsi le temps d'accueillir son annonce. Il s'installe donc au piano et commence à jouer un air que le spectateur entend ici pour la première fois. La mélodie permet d'introduire la séquence suivante qui se déroule dans la nouvelle église où officie Giulio. Un plan d'ensemble pris depuis le fond de la salle, montrant l'assemblée de dos et Cesare en train de jouer sur la petite estrade est raccordé à un panoramique vertical montrant d'abord une représentation de la vierge avant de retrouver deux enfants servants de messe occupés à disposer sur l'autel les objets nécessaires à l'office. Un *decrecendo* éteint rapidement le son du piano pour laisser place aux bruits ambiants et au dialogue entre les deux garçons et Giulio.



Figure 18: *La messe est finie*, 1'13'24 à 1'14'47. Des objets matérialisant la séparation entre Giulio et ses amis.

La seconde scène se déroule à la fin du film lorsque Giulio se rend à la librairie que tient Gianni. Il parle d'abord à Andrea, à qui il propose son aide et son écoute, que celui-ci décline et même repousse sans détour. Il trouve ensuite Gianni avec qui il veut s'entretenir pour lui parler des problèmes entre ses parents. Un plan moyen pris de profil les montre l'un en face de l'autre au milieu des étagères pleines de livres. Gianni doit se rendre à un rendez-vous au cinéma situé à côté, mais lui propose de se retrouver ensuite. Pendant qu'ils discutent, un morceau joué sur un piano synthétique commence à retentir. Giulio lève la tête, cherchant du regard la provenance de la musique. Sans qu'il ait eu besoin de le lui demander, Gianni fournit une réponse à son interrogation muette. Il lui dit « *È Cesare, suona perché è triste.* [C'est Cesare, il joue parce qu'il est triste.] », avant de sortir du champ et de la librairie. Tandis qu'il s'éloigne, Giulio se dirige vers l'escalier, le regard toujours dirigé sur le premier étage. Un plan pris en plongée raccorde avec son mouvement lorsqu'il marche. Un panoramique vertical suit son déplacement et retrouve Cesare, effectivement assis devant un petit piano. Giulio finit de monter l'escalier et se place devant lui. Son ami arrête de jouer pour lui parler. Leur échange est asymétrique puisque Cesare parle beaucoup et Giulio très peu, se contentant de deux réponses brèves. Cesare le remercie de l'avoir renvoyé, car lui n'aurait jamais été un bon prêtre. Giulio l'écoute, mais son regard est fuyant : il pointe son visage en l'air, sur ses mains, sur les étagères autour d'eux, mais rarement sur son ami. Comme il reste silencieux, Cesare répète sa phrase « *Lo farai, eh ? Lo farai ?* [Tu le feras, hein ? Tu le feras ?] ». Finalement, Giulio le regarde et lui adresse un sourire rassurant en acceptant sa proposition. Satisfait, Cesare reprend le morceau qu'il était en train de jouer. L'aspect de la musique change parce que l'instrument sur lequel il joue est différent, mais la mélodie est bien la même que dans la scène du bar.

La deuxième scène de *Palombella Rossa* montre le personnage allongé sur ce qui semble être une table de massage. Elle est constituée d'un seul plan, dont le mouvement s'approche progressivement du visage de Michele jusqu'à le cadrer en gros plan. Une personne dont le visage n'apparaît pas à l'écran lui tapote énergiquement le dos et les épaules. Michele garde les yeux grands ouverts et fixés sur un point, il réfléchit. Se superposant au bruit rapide généré par les mains du masseur, sa voix entendue en off dévoile ses pensées. La voix du personnage résonne dans le film sans que ses lèvres ne bougent à l'écran. Plus encore, il ne s'agit pas d'une voix unique mais de plusieurs trames sonores qui se superposent les unes aux autres. Certaines voix réfléchissent, se posent des questions, tandis que d'autres chantonnent et imitent le rythme d'une mélodie, comme si Michele avait la chanson « en tête ». Il fredonne une musique sans parvenir à en retrouver le titre ni la provenance. La mélodie en question s'avère être le thème principal du film, entendue par les

spectateurs moins d'une minute plus tôt, durant le générique. Là encore, la musique circule d'un niveau à l'autre du film : depuis le générique, élément proprement cinématographique, à la conscience du personnage. Cet effet de mise en scène ajoute à la dimension métaphorique qui caractérise le film.

Comment évoquer ce transfert d'un élément *a priori* extérieur à la diégèse vers le cœur du film et la conscience des personnages ? Ce jeu brouille les frontières entre le film en tant qu'objet et l'univers dans lequel les personnages évoluent. Comme si les personnages étaient conscients des musiques qui les accompagnent, ou comme si Nicola Piovani avait été attentif à eux, qu'il les avait écoutés avant de composer les morceaux qui les accompagneraient ensuite. Les musiques infusent ainsi plusieurs « niveaux » du film, de l'univers fictif écrit par Moretti à la couche extérieure du film, l'aspect perçu par les spectateurs.

Réalisé en 2011, le film *Habemus Papam* contient un exemple semblable et mémorable d'utilisation d'une musique. Dans son appartement au Vatican, le garde suisse lance sur une enceinte le morceau *Todo Cambia* de Mercedes Sosa. Les cardinaux réunis plus bas semblent l'entendre eux aussi puisqu'ils s'approchent des fenêtres et commencent à se balancer au rythme de la chanson en frappant dans leurs mains. Même s'il peut paraître un peu étonnant que le volume de la chaîne située dans la chambre du garde soit suffisamment puissant pour emplir la grande pièce où se trouvent tous les cardinaux, leur proximité relative rend concevable ce passage de la musique d'une pièce à l'autre. Moretti choisit cependant de faire exister le morceau dans un troisième lieu plus lointain, la rue dans laquelle marche le cardinal Melville. Alors qu'il marche dans les rues de Rome, il s'arrête pour écouter un groupe d'artistes de rue qui eux aussi interprètent *Todo Cambia*. La séquence se construit sur un montage alternant des plans pris dans les trois espaces : la chambre du garde à l'étage, la grande salle du Vatican, et la rue ensoleillée de Rome. Dans chaque lieu résonnent des sons qui lui sont propres, tels que la voix du garde qui chantonne en dansant, les cardinaux qui battent la pulsation dans leurs mains et le bourdonnement du trafic de la rue. En revanche, une bande musicale unique est utilisée pour tous les plans. Une seule version du morceau circule d'un plan à l'autre, jouée par les mêmes instruments et chantée par la même voix, donnant l'impression que tous entendent la même chose au même instant. Malgré leur éloignement dans l'espace, les personnages sont ici unis dans un même mouvement qu'insuffle la chanson dans le film.

III.2. Création d'une zone intermédiaire

Les musiques diégétiques des films de Moretti sont pour la plupart issues d'un registre populaire. Mis à part le concert symphonique auquel assiste le personnage principal dans *Le Caïman* où la musique émane des instruments présents sur la scène, quand Moretti utilise de la musique classique en sélectionnant des morceaux de Bach, Chopin ou Einaudi, il décide de les placer en dehors de la diégèse. Les œuvres classiques sont numériquement minoritaires comparée à la multitude de musiques populaires qui rythment ses films. L'omniprésence de ces dernières s'explique par les goûts de Moretti. Il sélectionne des chansons qu'il connaît et qu'il aime : « Ce sont des musiques que j'aime écouter lorsque je travaille, lorsque j'écris ou lorsque j'essaie d'écrire, à la maison, le scénario d'un film⁵³. » Peu importe qu'il s'agisse de films semi-autobiographiques comme *Journal et Aprile* ou de fictions plus traditionnelles comme *Bianca* et *La Messe est finie*, par cet emploi de musiques qui lui sont chères, le cinéaste y insuffle un peu de lui, de ses habitudes d'écoutes, de ses goûts, et de son époque. En 1994, Nanni Moretti déclarait ceci :

« Souvent c'est en partant du personnel qu'on arrive à l'universel. Il arrive parfois qu'en parlant de soi on ait la chance de réussir à parler des autres... Quand *Bianca* est sorti, on m'a dit que j'avais réussi à raconter une génération mais je n'y avais pas songé et je l'avais encore moins prévu⁵⁴. »

En effet, nombreuses sont les critiques affirmant que Moretti a peint dans ses films – les premiers entre autres – une image de sa génération. Même s'il se défend d'en avoir eu l'intention, les musiques de ses films contribuent certainement à cette impression. Tout comme certains objets, motifs, vêtements et couleurs, les chansons qu'il utilise caractérisent l'époque d'où elles proviennent. Toutes les histoires des films de Moretti se déroulent dans une époque contemporaine à leur période de création. Certains présentent quelques particularités, tels que le lycée Marilyn Monroe de *Bianca* où les professeurs font cours en chanson, ou encore l'univers dépouillé de repères de *Palombella Rossa*. Pour autant, ces légers décalages n'empêchent pas d'associer ces mondes fictifs à une époque précise que les spectateurs identifient inconsciemment. C'est aussi ce qui caractérise la filmographie du cinéaste : elle présente une évolution du monde et de Moretti lui-même. Au fil des métrages sa touche artistique change, son visage vieillit et le monde autour de lui évolue.

53 Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 86.

54 *Ibid.*. La suite de la citation : « Je dois dire que depuis, sur cette façon de voir et de « lire » mes films, ma position a changé : il y a quelques années je ne supportais pas que les journalistes les qualifient de films générationnels, je trouvais qu'ils en avaient une vision réductrice, trop sociologique et peu cinématographique. Aujourd'hui, je me dis que si j'ai réussi à incarner ma génération, tant mieux. J'en suis fier. »

Moretti porte une affection particulière à certains artistes à qui il emprunte plusieurs morceaux. Il s'agit notamment de Cheb Khaled, de Leonard Cohen, et surtout de Franco Battiato. Il faut dire que le réalisateur accorde beaucoup de place dans ses films à la variété italienne, qui représente environ un tiers des musiques qu'il emploie. Les autres proviennent de pays et de styles musicaux très variés. Le chercheur Antoine Gaudin voit dans les musiques de *Journal Intime* une façon pour Moretti de peindre la diversité culturelle de la capitale italienne.

« En somme, la mobilisation de ces morceaux n'est pas uniquement due à leur potentiel hédoniste et dansant ; elle est également révélatrice de la volonté de Moretti de composer pour son film une bande musicale métissée (bien qu'en partie adaptée pour l'Occident), dont la diversité refléterait celle de la population de la ville elle-même. Comment, en effet, rendre compte de la multiplicité d'origines des habitants de Rome dès lors qu'à l'image les rues sont désertes ? Par la composition de l'univers sonore qui accompagnera la balade dans cette ville, semble répondre le réalisateur. Sont ainsi placées dans le film des chansons issues d'aires géographiques dont on remarque qu'elles sont aussi celles qui fournissent, en grande proportion, l'important contingent de migrants accueillis par l'Italie au début des années 1990⁵⁵. »

Si l'hypothèse d'Antoine Gaudin peut être questionnée, elle a au moins le mérite de souligner un point important quant aux choix faits par Nanni Moretti pour la composition de la bande-son de *Journal Intime*. Les musiques en question sont des morceaux qu'il affectionne et qu'il a l'habitude d'entendre. Cette habitude d'écoute n'est cependant pas de son seul ressort. La remarque d'Antoine Gaudin souligne ceci : Moretti apprécie ces chansons provenant de cultures différentes parce que les cultures en question existent autour de lui, qu'il les côtoie. Ce point dit cette chose simple mais pertinente : nos goûts sont forgés par notre milieu⁵⁶. Bien qu'ils bénéficient parfois d'une image toute-puissante dans le domaine de la création, les artistes n'échappent pas à cette règle. Par ailleurs, les musiques écoutées par les personnages de Moretti sont fortement liées aux objets qui les diffusent. Il s'attarde sur les juke-box, les chaînes et les postes radio par des inserts sur les mains empoignant les objets et les doigts qui en poussent les boutons. Moretti choisit de les intégrer visuellement, voire de les placer au centre des scènes là où il aurait pu se contenter de les placer en arrière-plan pour justifier la présence de la musique. En liant les musiques aux objets d'écoute, il ancre celles-ci d'autant plus intensément dans les différents espaces fictifs. Les corps des personnages qui entendent la musique sont physiquement proches des sources d'où proviennent les morceaux. En écoutant ce que les personnages entendent aussi, les spectateurs se rapprochent d'eux. Les musiques sont ainsi partagées par les personnages et les spectateurs qui en font une expérience

55 Antoine GAUDIN, « Le silence de la Vespa : Moretti Roma », dans Aurore RENAUT (dir.), *Journal Intime, Nanni Moretti : Voyages en archipel*, Le bord de l'eau, 2017, p. 101 - p. 116.

56 Tel qu'a pu le montrer Pierre Bourdieu dans son ouvrage *La Distinction*, paru en 1979 aux Éditions de Minuit.

commune. L'effet des rythmes et des mélodies sur les corps peut être semblable malgré le fait qu'ils se trouvent dans des espaces distincts.

Des propos de Michel Chion issus de son ouvrage intitulé *La musique au cinéma* nous permet d'introduire l'étude du cas particulier de la chanson *E Ti Vengo a Cercare* (1988) de Franco Battiato⁵⁷ utilisée par Nanni Moretti dans *Palombella Rossa*.

« Au cinéma, l'image la plus libre et mouvante rencontrera forcément une limite, quelque chose qui la borne et la marque d'une certaine inertie : son cadre, toujours visible. Tandis que, perceptivement parlant, la musique n'a pas de cadre propre, et à la faveur de son invisibilité et du caractère plus ou moins imaginaire de sa présence, ne connaît aucune limite du point de vue de l'espace qu'elle crée⁵⁸. »

Comme nous allons le voir à présent, cette citation s'applique particulièrement bien à l'utilisation qui est faite du morceau de Battiato. *Palombella Rossa* ne comporte que deux morceaux lui préexistants : *I'm On Fire* (1985) de Bruce Springsteen et celui-ci. Il est entendu à deux reprises dans le film, chaque fois dans une version différente. La première fois se trouve dans la scène évoquée précédemment, juste avant que Michele ait son accident. La seconde fois débute lors d'un flash-back : Michele se trouve sur un plateau de télévision où il répond aux critiques d'un journaliste. Il entame alors un discours énergique rempli d'espoir qui le conduit à prononcer les mots « sentiment populaire », une expression également présente dans la chanson de Battiato. Filmé de face, Michele se met à chanter. Après quelques phrases, l'instrumentation du morceau résonne à ses oreilles et à celles des spectateurs. Il agite la tête pour marquer le rythme avant de fixer la caméra du plateau télé. La caméra employée lors du tournage du film se confond avec celle utilisée dans la diégèse du film, sur le plateau télévisé. Les spectateurs de *Palombella Rossa* bénéficient alors du même point de vue que les téléspectateurs assistant à l'interview de Michele. Un contre-champ montre ce qu'il voit en zoomant sur la caméra du plateau télé. Le plan suivant cadre son visage de face alors qu'il est dans l'eau, de retour au match de water-polo. Il regarde toujours la caméra et continue de chanter. Les yeux qui fixaient la caméra diégétique du plateau télévisé sont désormais dirigés vers l'appareil extra-diégétique permettant à Moretti de tourner son film, *Palombella Rossa*.

57 Album « Fisiognomica », 1988, Franco Battiato, *E Ti Vengo a Cercare*, trad. « Et je viendrai te chercher »

58 Michel CHION, *La musique au Cinéma*, Paris: Fayard, 1995, Les Chemins De La Musique. p. 215.



Figure 19: *Palombella Rossa*, l'12'30 à l'13'50. « *Questo sentimento popolare.* »

La continuité sonore entre les deux plans permet de raccorder les deux événements pourtant éloignés dans l'espace et dans le temps. Michele chante d'abord à voix basse, murmurant au-dessus de l'instrumentation du morceau de Battiato. Quand le deuxième couplet commence, Michele se met à chanter plus fort. Cette fois, une multitude de voix accompagnent la sienne, provenant du public disposé dans les gradins. Lorsqu'arrivent les dernières phrases de la chanson, l'instrumentation et la voix de Michele s'éteignent, laissant seules les voix du public résonner dans tout l'espace. L'effet de groupe confère aux paroles de la chanson une intensité notable, chaque mot résonnant avec force dans l'entièreté de l'espace physique. Fabrice Revault parle pour cette scène d'un « beau moment de communion, quasi religieux [...] que Moretti montre comme un idéal improbable, utopique⁵⁹. » De fait, la beauté de cette union paraît d'autant plus miraculée qu'elle intervient dans un film complexe et agité, où les individus s'opposent constamment les uns aux autres. La chanson de Battiato voyage ainsi d'un espace à l'autre par le biais de cette caméra au rôle ambigu opérant à la fois sur le film et sa diégèse. Elle devient en cela une extension du corps de Moretti, qui lui aussi modifie *Palombella Rossa* de « l'intérieur », par sa présence à l'écran, et à l'extérieur, puisqu'il en est le metteur en scène.

⁵⁹ Fabrice REVAULT, *op. cit.*, p. 95.

Nanni Moretti avait déjà utilisé cet effet par lequel la musique jaillit de nulle part et parvient pourtant aux oreilles de ses personnages dans son film précédent, *La Messe est finie*. La scène en question se situe au début du récit. Giulio est revenu à Rome depuis quelques jours seulement et se trouve chez ses parents avec sa sœur, Valentina. Il parcourt la grande maison en jouant avec une balle rouge qu'il fait rebondir contre les murs et le sol des couloirs. Visiblement agité d'une énergie enfantine, il s'amuse à courir pour ensuite se laisser glisser sur le parquet. Son cheminement l'amène d'abord à croiser sa mère, occupée à réparer une petite radio. Il discute avec elle et l'embrasse sur la joue. Puis, il se rend auprès de son père qui est assis à une table, un grand livre posé devant lui. Son père en lit une phrase que Giulio approuve silencieusement d'un hochement de tête. Enfin, il va s'asseoir sur un canapé à côté de sa sœur, elle aussi en train de lire. Giulio lui parle, il lui dit qu'il ne supporte pas de voir leurs parents vieillir. Là encore, ses mots le conduisent vers un morceau qu'il se met à chanter, « Ritornerei » (1965) de Bruno Lauzi.

« Papa et Maman vieillissent, et je
ne le supporte pas. Ça nous arrivera
à nous aussi et tu riras !
Ce jour-là, tu riras,
Mais tu ne pourras plus me quitter
Tu te sens seule
Avec ta liberté
Et c'est pour ça
Que tu reviendras,
Tu reviendras

*Papà e Mamman invecchiano, e io
non lo sopporto. Succederà
anche à noi e riderai !
Quel giorno, riderai,
Ma non potrai lasciarmi più
Ti senti sola
Con la tua liberta
Ed è per questo
Che tu ritornerai
Ritornerei »*



Figure 20: *La messe est finie*, 0'23'45 à 0'24'00. "Ti senti sola."

Les paroles de ce morceau s'appliquent particulièrement au personnage de Valentina, à qui Giulio les adresse, elle qui pendant tout le film tend vers plus de solitude et d'indépendance. Comme elle intervient deux fois dans le film, la chanson résonne également avec le retour de Giulio vers un ailleurs. L'histoire débute par son retour à Rome et se termine à l'annonce de son départ. Il est confronté à la capitale par son incapacité à venir en aide à ses proches et à ses paroissiens dont il ne

parvient pas à apaiser les problèmes, parce qu'il ne les saisit pas. Lui qui était heureux dans sa petite paroisse du Sud, il retournera vers une autre encore plus lointaine, et peut-être que cette façon de vivre loin de ce qu'il connaît déjà le rendra à nouveau heureux. Les paroles de la chanson sont destinées à une femme puisque que les phrases disent « tu » et que les accords sont faits au féminin. Giulio les adresse directement à sa sœur, il chante en la regardant et en lui tapant sur l'épaule au rythme du morceau. Valentina le regarde elle aussi, elle écoute silencieusement la tirade de son frère en souriant d'un air tendre. Le cadre, qui incluait d'abord le frère et la sœur, se rapproche progressivement de Giulio jusqu'à ne montrer que son visage. Lorsqu'il finit de chanter le premier couplet, les notes jouées par les violons dans la musique de Lauzi résonnent, emplissant soudainement l'espace du film. Au même instant, Giulio détourne le regard de sa sœur et le plante dans l'œil de la caméra, un léger sourire aux lèvres. Le plan à suivre les montre l'un dans les bras de l'autre, dansant sur la musique cette fois chantée par Bruno Lauzi. Une courte ellipse sépare le moment pris sur le canapé et celui où ils dansent sur la terrasse. En suivant leur déplacement, la caméra rencontre le père et la mère, eux aussi en train de danser. Les deux enfants sortent du cadre qui se rapproche progressivement du deuxième couple de danseurs. La séquence se termine au même moment que la chanson, alors que Bruno Lauzi répète pour la dernière fois « *Ritornerei* ».

Conformément à cette promesse, le morceau revient dans le film, à la toute fin lors du mariage de Cesare. Giulio officie la cérémonie mais se montre dissipé, il divague et se perd dans ses propos. Il annonce qu'il est sur le point de les quitter pour se rendre en Terre de Feu, un endroit dont lui a parlé le prêtre avec qui il s'est entretenu au monastère. En silence, l'assistance écoute ces mots tristes mais résolus. Avec un signe de croix, Giulio conclut sa tirade par une formule religieuse : « *In nome del Padre, del Figlio e di lo Spirito Sancto, andate in pace, la messa è finita* [Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, allez en paix, la messe est finie.] » Il fait quelques pas en s'éloignant, tournant désormais le dos aux fidèles. C'est alors que retentit à nouveau le morceau de Bruno Lauzi. Surpris, le jeune prêtre se retourne vers l'assemblée. Les mariés se tiennent dans les bras l'un de l'autre, ils dansent. Giulio sourit, visiblement ému. Un homme invite une femme à danser et petit à petit, suivant leur exemple, d'autres couples se forment jusqu'à ce que la danse occupe tout l'espace de la petite église. Les larmes aux yeux et un grand sourire aux lèvres, Giulio les observe, submergé par cette douceur qu'il n'avait pas anticipée. Le film se clôture sur ce ton bien moins triste qu'il ne l'était quelques instants plus tôt, avant que la musique revienne entraîner les danseurs. Voyons ici l'usage qui est fait de la musique de Lauzi. D'abord chantée par Giulio, elle revient ensuite par deux fois, introduisant la danse et une certaine union entre les individus : le groupe de la famille et celui plus large du cercle d'amis. Elle paraît toujours jaillir de nulle part –

ou, au contraire, de tous côtés – sans que Moretti décide de justifier sa présence dans le film en dévoilant l'objet qui en est la source. Les personnages semblent l'entendre puisqu'ils dansent à son rythme, mais aucun élément ne prouve que ce soit bien ce morceau qui résonne pour eux. Dans leur univers, ils pourraient bien danser sur un morceau au tempo semblable, mais cela importe peu. La musique circule d'un bout à l'autre du film, véhiculant le message que contiennent ses paroles. Sa portée est différente dans les deux scènes, selon s'il est compris pour le personnage de Giulio ou celui de sa sœur, Valentina.

Moretti établit également un niveau intermédiaire, où les musiques ne sont pas diffusées dans l'espace de la diégèse, mais sont tout de même entendues par les personnages. Nous allons étudier des exemples de ce choix de mise en scène afin d'en comprendre les caractéristiques et de déterminer les possibilités qu'il offre au cinéaste.



Figure 21: *Journal Intime* 0'14'27 à 0'14'33. *Danser à vespa.*

Le premier exemple se situe au début de *Journal Intime*. Le chapitre « À Vespa » contient de nombreux morceaux issus d'un répertoire populaire qui accompagne Moretti dans sa promenade estivale dans Rome. À chaque quartier son ambiance, ses anecdotes et son morceau de musique. Lorsqu'il arrive dans le quartier de Casalpalocco, Moretti est accompagné par la chanson *Didi* (1992) de Cheb Khaled. Les plans constituant cette scène se ressemblent tous : pris de face, au-devant de la vespa que conduit Moretti, ils le cadrent au centre du champ, le paysage autour,

anticipant la trajectoire de son déplacement. Peut-être qu'au tournage le réalisateur et son équipe ont filmé de longs plans dans lesquels ils ont ensuite découpé au moment du montage. Les trois coupes constituent de minuscules ellipses, si courtes qu'elles ne brisent pas la continuité de la séquence ; le rythme, la composition des plans et le décor ne varient que très peu d'un plan à l'autre. La musique semble provenir du film mais pas de l'espace physique dans lequel se trouve alors Moretti, puisqu'aucun objet ne justifie sa présence et que les coupes dans le montage n'ont pas d'effet. Pourtant, elle influe sur le personnage. Dès le premier plan, il agite le buste et les épaules en rythme. Dans le second, il penche complètement son corps, faisant faire à sa vespa des zigzags sur la route. Dans le troisième enfin, alors que la musique marque le départ d'un instrument dominant la mélodie, Moretti lâche les poignées pour faire valser ses bras d'un côté puis de l'autre, sa vespa dansant avec lui. Ses mouvements suivent parfaitement les temps marqués par le morceau de Cheb Khaled qu'il n'est pourtant pas censé entendre.

Un autre exemple se situe à la fin du film, lorsque Moretti utilise le morceau *Inevitabilmente* (1992) de Fiorella Mannoia pour conclure les trois chapitres tout en permettant une ouverture du récit. L'ultime scène est faite d'un plan unique qui survient suite à l'établissement final du diagnostic de sa maladie, après lequel il court durant tout le chapitre. Moretti se filme assis à une petite table de café, un décor déjà connu des spectateurs puisque la première scène du chapitre « Les Médecins » s'y déroule également. Moretti énonce à voix haute ce qu'il est visiblement en train d'écrire dans son journal. Un travelling arrière dévoile peu à peu l'espace qui l'entoure : des tables sur lesquelles s'entassent des boîtes de médicaments et dans son dos de hautes étagères remplies de nourriture. Puis, tout en continuant de parler, il ferme son carnet, rebouche son stylo et se lève. La caméra accompagne son déplacement quand il fait quelques pas pour rejoindre un comptoir auquel il s'accoude pour commander « *Un latte macchiato e un cornetto, grazie. E anche un vaso d'acqua.* [Un latte macchiato et un croissant, merci. Et aussi un verre d'eau.] » Le cadre se resserre sur son visage et la caméra bascule pour le filmer en plongée. À l'écran, Moretti penche lentement son visage en arrière en même temps qu'il porte le verre à sa bouche. Il boit quelques gorgées d'eau avant d'ouvrir soudainement ses yeux pour les planter dans l'objectif de la caméra, établissant ainsi un lien direct entre lui et les spectateurs qui regardent son film. Quelques secondes s'écoulent et l'écran devient intégralement rouge pour accueillir les titres du générique défilant de bas en haut. La chanson *Inevitabilmente* accompagne cet ultime discours que fait le réalisateur dans ce film. Elle démarre imperceptiblement au début du plan, lorsque Moretti est encore assis à sa table. À peine audible durant ses premières secondes de diffusion comme son volume est très faible et comme Moretti parle encore, elle augmente ensuite progressivement tandis qu'il se lève pour passer sa

commande. Lorsqu'il boit son verre d'eau, la musique emplit déjà toute la pièce, toute l'épaisseur du film. Le dernier mouvement de Moretti dans ce film qui consiste à ouvrir les yeux pour regarder la caméra est effectué sur un temps fort de la musique, en même temps que la chanteuse prononce une syllabe sur laquelle sa voix insiste. La chanson n'est pas diffusée dans l'espace du bar et pourtant il semble l'entendre puisqu'il y réagit alors même que le morceau ne résonne pas autour de lui. Le cinéaste dévoile dans ce film ses réflexions intérieures, il en fait autant avec les musiques qu'il a en tête. La musique paraît provenir de Moretti lui-même : le Moretti-à-l'écran a des musiques à l'esprit et par chance Moretti-cinéaste est capable, grâce aux outils de la mise en scène, de partager ces airs avec les spectateurs. Il intègre les musiques à son film malgré l'absence à l'écran d'objet justifiant leur présence.

Ce même effet existe à deux reprises dans le film suivant, *Aprile*. Dans ce métrage, Moretti se représente en cinéaste indécis, il hésite entre deux projets distincts. Le premier est une comédie musicale qui raconterait l'histoire d'un pâtissier trotskyste dans les années 1950. Le second est un documentaire constatant l'état politique dans lequel se trouve l'Italie à la fin des années 1990. Il n'achève ni l'un ni l'autre, mais *Aprile* lui permet de réaliser un peu des deux. Quand il s'investit dans la réalisation du documentaire, une pensée soudaine le ramène à la comédie musicale. Son envie pour ce film est signifiée par une musique, toujours la même : le morceau *Why Wait* de Perez Prado.

La première fois a lieu alors qu'il est en réunion avec son équipe pour prévoir le tournage du documentaire. Ses collaborateurs tentent de le faire participer mais il ne parvient pas à se concentrer. Sa voix exprime en off les divagations de son esprit, qui le ramène alors à sa comédie musicale. Le volume des discussions autour de lui diminue progressivement tandis que le morceau de Perez Prado retentit de plus en plus fort. À l'écran, Nanni Moretti sourit et agite les épaules sur place, dansant sur sa chaise. La seconde fois a lieu dans le dernier quart du film. Moretti et son équipe se sont rendus à Venise afin de filmer la déclaration d'indépendance de la Padanie. Moretti est assis au soleil, sur des gradins, il évalue l'importance de l'évènement qu'ils sont sur le point de vivre et de documenter, mais ses réflexions se perdent dans les années 1950, auprès de son pâtissier. Issue de nulle part, la musique emplit une nouvelle fois l'espace autour de lui. Moretti se lève et se met à danser. Le morceau *Why Wait*⁶⁰ sera aussi utilisé à la fin du film, lorsque le réalisateur tournera finalement une scène de danse pour sa comédie musicale. Le titre de la musique dit « Pourquoi attendre ? », une question s'appliquant aux doutes de Moretti : pourquoi attendre pour filmer ce qui lui plaît ? Tout au long d'*Aprile*, quelques notes du morceau suffisent à signifier son

60 *Why Wait*, Perez Prado, 1958.

envie pour son projet de comédie musicale, qui l'anime au point qu'il se mette à danser en public, indifférent aux regards extérieurs. Là encore, le corps réagit à une musique qui n'existe logiquement pas autour de lui. Son personnage l'entend pourtant comme si elle résonnait dans son esprit.

Les réactions des personnages à ces musiques prouvent qu'elles existent pour eux. Ils les entendent d'une certaine manière, sans quoi ils ne danseraient pas à leur rythme. Les morceaux semblent circuler ainsi dans la matière du film, de la conscience des personnages qui leur servent de support pour exister à un instant donné, puis à un autre. Ils connaissent ces chansons, s'en souviennent et les ont parfois en tête : c'est ce qui les fait exister dans le film, permettant aux spectateurs d'y avoir accès eux aussi. Cet effet de mise en scène est une façon pour Moretti de dévoiler son monde intérieur. Il matérialise ainsi des souvenirs, des sentiments, des envies : des choses qui ne sont que de l'ordre de l'immatériel. Le cinéaste a trouvé pour ces films une façon de transmettre une émotion pourtant difficile à décrire ou à quantifier. Il utilise pour cela des outils propres à la mise en scène de cinéma, en travaillant ici la relation entre l'image et le son, comment ces deux éléments se croisent et interagissent entre eux. En se permettant cette liberté quant aux codes établissant qu'au sein d'un film une musique est soit diégétique, soit extra-diégétique, Moretti crée un stade intermédiaire jouant des spécificités de chacune des deux catégories. Cet effet contribue au ton particulier où le réalisateur révèle une partie de son intériorité, faisant de ses films des œuvres si particulières et difficiles à classer.

III.3. Transmissions vocales

La voix off est un autre moyen qu'utilise Moretti pour partager avec les spectateurs un peu de son intériorité, ou du moins ce qui est présenté comme tel dans les films. Il emploie cet effet dans trois films : *Palombella Rossa*, pour donner accès aux pensées de Michele, *Journal Intime* et *Aprile* pour partager ses propres sentiments. L'intimité ressentie au visionnage des deux derniers films est en fait créée par le réalisateur, qui forge lui-même l'image qu'il veut bien partager. Même s'il parle en son nom, qu'il décrit ses sentiments et qu'il raconte des expériences vécues telles que sa maladie et la naissance de son fils, la version de lui-même qui figure à l'écran est un personnage de cinéma. Ces films présentent un vrai dialogue entre ce qui est dit/entendu et ce qui est montré/vu. Le discours enrichit les images, non pas en les décrivant mais en les complétant. Tous trois dépendent de la voix off, qui en est un des concepts principaux. Dans leur article, Julien Husson et Matthieu Potte-Bonneville expliquent qu'en inventant la voix off-in, Moretti dit la chose suivante : « Quelque chose que vous ne sentez pas encore m'affecte, quelque chose que vous ne voyez pas

encore me regarde⁶¹. » Comme nous allons le voir en effet, cette utilisation de la voix se déploie du côté de l'indicible.



Figure 22: *Journal Intime*, l'29'33. Des paroles prononcées à voix haute pourtant pas adressées à ceux qui l'entourent.

Nanni est assis sur une chaise, de chaque côté de lui les médecins écoutent son pouls à ses poignets. Après quelques instants de silence, il commence à parler : il raconte cette étape de son parcours médical et sa rencontre avec ces deux médecins. Ceux-ci ne réagissent pas, même lorsqu'ils prononcent leurs noms. C'est que Nanni ne s'adresse pas à eux, qui connaissent déjà les choses dont il parle. Il ne s'adresse pas non plus aux spectateurs de façon directe : son regard n'est pas tourné vers la caméra, il fixe un point devant lui dans le hors-champ. Une fois sa tirade terminée, les deux médecins échangent leurs impressions entre eux et posent des questions à Nanni, parfois par le biais d'un autre médecin faisait office d'interprète. La scène bascule à nouveau dans un régime de parole plus courant où les quatre hommes parlent, s'écoutent et se répondent. Plus tard, Nanni se trouve dans une salle d'examen afin de réaliser une radio de ses poumons. Les spécialistes manipulent l'appareil à distance et lui adressent leurs instructions via un microphone. Malgré sa solitude dans cette salle phonétiquement isolée, Nanni parle à voix haute pour raconter des événements ayant eu lieu après cet examen : son opération et l'établissement final de son diagnostic. Là encore, il ne parle à personne en particulier, et donc à qui veut bien l'écouter. Sa prise de notes pour son journal se fait ici oralement et en situation. Les lignes temporelles se croisent dans cette scène qui

61 Julien HUSSON et Mathieu POTTE-BONNEVILLE, *op. cit.*, p.84.

reconstitue une situation antérieure aux événements qu'il est en train de raconter. Cet aspect est courant dans le domaine de la narration, qui n'a pas besoin de suivre la trame chronologique des événements pour que l'auditoire comprenne ce qu'il s'est passé. Le narrateur peut privilégier certains événements et sentiments par rapport à d'autres et choisir de les raconter dans un ordre qui lui semble juste, qui correspond à la forme qu'il veut donner à son histoire. C'est ce que le médium cinématographique offre à Nanni Moretti, qui peut reconstituer une situation (ici celle du scanner), tout en racontant oralement une autre (l'opération et la pose du diagnostic).

Le premier chapitre de *Journal Intime* peint une solitude qui, loin d'être inquiétante, transmet une certaine douceur et l'enthousiasme des rencontres fortuites. Moretti y parle beaucoup seul, en voix off et en faisant des commentaires à voix haute, au cinéma notamment. Cependant, il lui arrive aussi de s'extraire de sa solitude et de son monologue intérieur pour s'adresser à des inconnus. Il interroge par exemple un habitant de Casalpalocco sur ses habitudes de vie dans ce quartier et sur les raisons l'ayant poussé à venir s'y installer il y a trente ans de ça. Si cette conversation constitue un véritable échange puisque l'homme lui répond, il est des scènes où, bien qu'il s'adresse à des gens, Moretti parle en fait tout seul. L'un de ces moments a lieu lorsqu'il se trouve à un feu rouge. Une voiture s'arrête à côté de lui : c'est la première et seule fois qu'un autre véhicule que le sien est en mouvement dans ce chapitre où Rome apparaît à la fois déserte et immobilisée. Moretti descend de sa vespa, pose les mains sur la portière de la voiture décapotable afin de s'adresser à son conducteur. Il déblatère une réflexion politique sans trop laisser à l'autre une occasion de donner son avis. De toute façon, celui-ci ne semble pas intéressé puisqu'il redémarre à peine le feu passé au vert. Même si Moretti tente ici d'engager une discussion avec cet homme, ce n'est pas cet individu qui l'importe en particulier. Il a envie d'exprimer, d'en parler à quelqu'un – plutôt qu'avec –, mais l'identité de cet interlocuteur potentiel importe peu : il s'est littéralement adressé au premier venu.



Figure 23: *Journal Intime*, 0'09'37 et 0'12'18. Une parole intempestive.

Une situation similaire survient lors du bal en plein air. Nanni paraît dans cette scène particulièrement heureux d'entendre de la musique et de voir des gens danser. Il s'approche d'un jeune homme et lui confie son enthousiasme, évoquant *Flashdance*, ce film qui le fascine tant. L'autre en face acquiesce poliment en lui souriant mais il ne semble pas voir de quoi lui parle Moretti, et la conversation n'est jamais engagée. Les réponses brèves que lui fait le jeune homme ne sont même pas incluses dans le montage sonore, à cet instant dominé par la musique jouée par le petit orchestre. Enfin, il sollicite un autre inconnu dans le quartier de Spinacetto. Sans descendre de sa vespa, Moretti s'approche de lui et partage à l'homme assis sur un muret ses impressions sur ce quartier dont il a longtemps entendu parler. L'homme en face lui répond aussitôt, visiblement d'accord avec ses propos, mais à peine a-t-il commencé à parler que Moretti redémarre en le saluant d'un « *ciao !* ». Privé de son interlocuteur, l'homme est contraint d'interrompre la phrase qu'il venait seulement de commencer. Là encore, Moretti formule un discours n'étant pas spécifiquement destiné à ceux qui l'entourent physiquement.

Des effets semblables se trouvent dans le film suivant, *Aprile*. Alors que sa femme est sur le point d'accoucher, Moretti passe plusieurs coups de téléphone pour tenir informée(s) la ou les personnes au bout du fil de l'évolution de la situation. L'identité de ces personnes n'est jamais révélée : leurs voix ne sont pas entendues par les spectateurs qui n'ont pas accès au son provenant du téléphone. Moretti ne leur laisse de toute manière pas le temps de répondre, il délivre les informations en urgence d'un ton formel presque militaire. Ce dialogue qui n'en est pas un permet surtout de transmettre aux spectateurs l'état d'agitation dans lequel se trouve alors le futur papa. Dans une autre scène, Moretti parle à son fils qui dort sur son épaule. Il décrit des concepts à cet enfant trop jeune pour le comprendre et qui ne l'entend même pas, puisqu'il est endormi. Mettre en scène cette technique pour endormir les bébés qui consiste à leur parler comme si de rien n'était, leur offrant ainsi un environnement sonore rassurant, permet une fois de plus au réalisateur de formuler oralement ses réflexions au sein de son film.

Retenons également la scène d'*Aprile* dans laquelle Moretti se rend à Hyde Park, un square londonien où chaque dimanche tout individu peut s'exprimer publiquement, les passants s'arrêtant plus ou moins longtemps pour écouter ce que ces orateurs d'un jour ont à dire. Moretti y lit des lettres qu'il avait rédigées dans sa jeunesse à l'intention du Parti Socialiste Italien. Il explique ne les avoir jamais envoyées, mais décide alors d'en partager le contenu oralement. Il lit donc avec entrain ces lettres dont le sens ne doit pas être saisi par son auditoire, puisqu'il s'adresse à des anglais qui, dans leur majorité, ne doivent pas connaître l'italien. Cela n'empêche pas le réalisateur de s'adresser vigoureusement à eux, et aux personnes réunies dans la scène de l'écouter attentivement.

Cette scène présente une fois de plus un discours adressé dans le film à des personnes qui ne le comprennent pas, mais qui offrent au cinéaste une occasion, un prétexte pour mettre en scène sa propre parole dans son film, qui sera ensuite entendue par les spectateurs qui eux auront accès au sens de ses mots. Enfin, *Aprile* contient aussi une scène dans laquelle Moretti parle de lui à la troisième personne. Elle est faite d'un plan fixe le montrant dans son appartement assis sur un fauteuil. Il est de face mais ne regarde pas l'objectif, et semble plutôt s'adresser à une personne située un peu plus loin derrière la caméra. Comme s'il passait un entretien, il discourt sur les changements survenus dans sa vie depuis la naissance de son fils, ses incompréhensions et sa capacité (ou non) à s'y adapter. Cet effet ne survient qu'une seule fois dans sa filmographie, ce qui le rend difficile à interpréter. Il illustre certainement l'intensité des réflexions qui le traversent depuis qu'il est devenu père. Son activité mentale est telle qu'il en parle à voix haute et comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre : cette mise à distance permet peut-être d'aborder ses réflexions sur un mode plus rationnel qu'émotif, comme il l'est parfois dans le reste du film. Cette scène est immédiatement suivie par celle où il danse avec son fils dans les bras, un moment fait d'union et de joie, comme si son auto-thérapie à voix haute avait réussi à apaiser le jeune papa.

Il ne s'agit pas exactement de voix off-in, puisque dans ces scènes Moretti a des interlocuteurs. Cependant, ceux-ci ne répondent pas ou peu, la parole de Moretti est la seule à être entendue : les conversations ne sont donc jamais engagées. Ces interlocuteurs constituent des prétextes générant et supportant les discours du cinéaste. Dans le cas de *Journal Intime*, ils offrent également de brefs portraits d'individus côtoyant les quartiers de Rome que Moretti traverse, servant ainsi la caractérisation de ces différents lieux. Le journal que désigne le titre du film n'est pas le petit objet de papier dans lequel les spectateurs le voient écrire : c'est le film lui-même. Il n'est pas uniquement composé avec les outils de l'écriture comme le serait un journal intime « classique », qui est fait de mots, de phrases, de métaphores et de récits. Ce journal-là, moins intime puisque partagé avec une multitude de spectateurs, est forgé à l'aide des moyens propres à la mise en scène. Composer des images auxquelles est combiné du son permet au cinéaste de raconter cette histoire qui est la sienne, élaborée à partir de ses expériences et de situations fantasmées. Étant le réalisateur de ces films où il parle de lui, Moretti est en mesure d'organiser le monde filmique qu'il présente, mettant en scène ses propres visions. Ses rêves sont réalisés, au sens cinématographique certes, mais n'est-ce pas déjà précieux ?

Les spécificités de la voix chez Moretti concernent celle qui lui sert à parler, à discourir, mais également celle qui lui sert à chanter. Les scènes de chants sont nombreuses dans ses films au fil desquels le cinéaste en a fait un motif récurrent de son travail.

Un exemple mémorable de scène chantée se trouve au début de *La Chambre du fils*, alors qu'Andrea est toujours en vie. La scène commence par un plan rapproché sur le visage de Giovanni pris de profil. Il conduit une voiture dans laquelle résonne le morceau *Insieme a te non ci sto più* (1968) de Caterina Caselli⁶². Après quelques secondes, le personnage se met à chanter. Son interprétation est imparfaite : la hauteur de sa voix n'est pas toujours juste et il est parfois en retard par rapport à la chanteuse. Qu'importe, chanter semble le réjouir et il s'y adonne peu à peu de plus en plus fort, de façon assurée. L'autre plan, pris depuis l'avant de la voiture, en dévoile les autres occupants : sa femme est assise sur la place passager tandis que leurs enfants occupent la banquette arrière. Tous deux s'échangent un sourire, visiblement amusés par le numéro de leur père. La mère et les enfants gardent le silence quelques instants, écoutant Giovanni. Puis, quand commence le refrain de la chanson, les deux enfants se joignent à leur père, bientôt suivis de leur maman. Tous les quatre s'adressent des regards et des sourires et leurs chants, soutenus par ceux des autres autour d'eux, s'ajustent peu à peu. Les voix des deux garçons notamment, pour qui il est plus difficile de suivre la tessiture relativement aiguë de la chanteuse, s'accordant grâce au soutien des chants plus justes de la mère et de la fille.

62 Nanni Moretti avait déjà employé ce morceau pour une scène de son film *Bianca*.



Figure 24: *La Chambre du fils*, 0'20'42 à 021'30. "Insieme a te non ci sto più."

Les paroles de la chanson sont les suivantes :

*Chi se ne va che male fa
 Io trascino negli occhi
 Dei torrenti di acqua chiara
 Dove io berrò
 Io cerco boschi per me
 E vallate con sole
 Più caldo di te.
 Insieme a te non ci sto più,
 Guardo le nuvole lassù.
 E quando andrò
 Devi sorridermi se puoi,
 Non sarà facile ma sai
 Si muore un po' per poter vivere
 Arrivederci amore ciao,
 Le nubi sono già più in là.
 Chi se ne va che male fa*

*Quel mal fait celui qui s'en va
 Je porte dans les yeux
 Des torrents d'eau claire
 Où je boirai
 Je me cherche des forêts
 Et des vallées avec un soleil
 Plus chaud que toi.
 On ne sera plus ensemble,
 Je regarde les nuages là-haut,
 Et quand je partirai
 Tu devras me sourire, si tu peux
 Ça ne sera pas facile mais tu sais
 On meurt un peu pour qu'on puisse vivre
 Au revoir mon amour
 Les nuages sont déjà loin.
 Quel mal fait celui qui s'en va*

C'est après le premier visionnage du film que les paroles de cette chanson marquent pour leur dimension prémonitoire. Il est difficile de ne pas voir dans ces paroles un lien avec le destin d'Andrea, et celui de sa famille confrontée à sa disparition. Les paroles des musiques chantées par Moretti dans ses films résonnent parfois avec un élément concret du récit. Au côté du morceau

« *Ritornerei* » déjà étudié plus tôt, voyons comment résonnent les paroles du morceau « *Sono ragazzo fortunato* » chanté dans *Aprile*.

*Sono un ragazzo fortunato
Perché m'hanno regalato un sogno
Sono fortunato
Perché no c'è niente che ho bisogno
E quando viene sera
E tornerò da te
E andata come è andata
La fortuna di incontrarti ancora
Sei bello come il sole
A mi me fai impazzire*

*Je suis un garçon chanceux
Parce qu'on m'a offert un rêve
Je suis chanceux
Parce que je n'ai besoin de rien
Et quand le soir viendra
Je reviendrai vers toi
Elle est arrivée comme elle le devait
La chance de te rencontrer une fois de plus
Tu es beau comme le soleil
Tu me rends fou*

Moretti chante « je suis un garçon chanceux » en tenant dans ses bras son fils qui vient de naître, dans un flash-back qui illustre frontalement la joie d'un homme à devenir père pour la première fois. Les paroles originales du morceau disent « *sei bella como il sole* », une phrase tournée au féminin que Moretti transpose en « *sei bello* » afin de les adresser directement à son fils.

La voix de Moretti est commune aux trois entités qu'il incarne. Moretti-réalisateur, Moretti-acteur et les personnages qu'il incarne partagent tous la même voix et la même apparence physique. La superposition de cette voix sur celle d'un ou d'une interprète constitue un motif de cinéma que Pierre Sky a désigné par la formule « chant-contre-chant ». Inventeur de ce concept, l'auteur en donne la définition suivante :

« Le chant-contre-chant superpose deux types de voix dans la bande-son d'un film : celle d'un artiste qu'on entend chanter par le biais d'une platine, d'une radio ou d'un juke-box, par exemple, et celle d'un ou de plusieurs personnages reprenant simultanément la même chanson. »

Bien que cette description s'applique à des films de tous genres et de toutes époques, l'auteur se focalise finalement sur la filmographie de Nanni Moretti : non pas que le réalisateur italien soit l'unique pratiquant du chant-contre-chant, ni même son créateur mais parce que le motif est présent dans tous ses films et qu'il constitue selon Pierre Sky le « moteur » de son cinéma.

Comme évoqué précédemment, les paroles des morceaux chantés par Moretti résonnent parfois clairement avec les événements auxquels sont confrontés ses personnages. Ce n'est cependant pas systématiquement le cas, et il ne faudrait pas tordre le sens des chansons ni y voir des échos aux histoires des films là où il n'y en a pas. Cet aspect ne constitue pas à lui seul les caractéristiques de ce motif de cinéma et comme le dit Pierre Sky, « si on veut comprendre le chant-contre-chant, il

faut s'aventurer au-delà des mots⁶³.» Étudiées indépendamment de la façon dont elles sont mises en scène par le cinéaste, les paroles des chansons ne suffisent pas à analyser les raisons de leur emploi et leurs effets au sein d'un film.



Figure 25: *Journal Intime*, 0'11'31 et 0'11'39. « Vista para un sueño »

Lors du premier chapitre de *Journal Intime*, alors qu'il est descendu de sa vespa pour observer les danseurs et danseuses du bal de plein air, Moretti bondit subitement sur la scène. Le plan montre d'abord les musiciens de face : les deux chanteurs devant, un guitariste et deux trompettistes derrière eux. Venu du hors-champ en bas à droite du cadre, Moretti saute sur la scène et chante les paroles du refrain dans le micro d'un des chanteurs, posant une main sur son épaule afin de se pencher vers lui. Moretti se redresse ensuite et se déplace latéralement d'un pied sur l'autre, en imitant le mouvement qu'effectuent les membres du petit orchestre. Quand le refrain est répété il se penche une seconde fois vers le micro, chantant à nouveau. Loin d'être dérangé par cette intrusion le chanteur l'invite d'un signe de tête à chanter avec lui. Les mots que chante Moretti constituent le titre du morceau : *Visa para un sueño*⁶⁴. Cette scène comme d'autres dans ce film représente des visions fantasmées par Moretti. Comme lorsqu'il gronde le critique pour son commentaire positif sur un film que lui a trouvé mauvais, ou quand ils se trouvent avec Gerardo sur l'île des enfants uniques, le cinéaste entreprend ici de mettre en scène une situation qu'il se plaît à imaginer : un rêve. Même si ses mouvements sont modestes, il s'autorise quelques pas de danse en public, lui qui confessait un instant plus tôt son rêve de savoir « bien danser ». Très discrètement, il quitte son statut d'observateur frustré pour devenir brièvement le danseur qu'il voudrait être au quotidien.

La scène se trouve au dernier tiers du film. Elle est composée de deux plans : le premier est rapproché sur le visage de Moretti tandis que le second est plus large. Il montre Moretti en pied et dévoile l'espace dans lequel il se trouve. La caméra pivote parfois pour suivre ses déplacements et

63 Pierre SKY, *Chant-contre-chant*, 2015, Éditions Marest, p. 27.

64 *Visa para un sueño*, Juan Luis Guerra, 1990, in « *Ojalà que lluvia Café* ».

un très léger zoom avant clôt la scène. Celle-ci a lieu dans l'intimité de l'appartement familial, un lieu accueillant le jeune enfant et le couple devenu ses parents. La pièce est remplie d'objets personnels qui en font un endroit agréable et sain : une grande plante, une nappe à carreaux sur laquelle se trouve le reste d'un repas, des livres sur les étagères et le soleil passant par la fenêtre. Le réalisateur porte une chemise colorée et l'ensemble de l'image respire de tons chaleureux. Silvia, la femme de Moretti, est peut-être à proximité, comme elle l'était dans la scène précédente mais elle n'apparaît pas ici. La séquence peint un instant que Moretti vit avec son fils uniquement. Il est au plus proche de Pietro, qu'il porte tout contre lui, son visage accolé au sien, et la musique au plus près de ses oreilles puisqu'il tient le lecteur cd sur son épaule. Il se balance d'abord sur place en pliant les genoux et la tête de son fils rebondit doucement sous l'effet de ses mouvements. Il pivote parfois sur lui-même, dévoilant le visage de son enfant à la caméra. Après avoir chanté, ses mouvements se font plus amples, plus énergiques. Il agite la tête de droite à gauche, les yeux fermés et la bouche grande ouverte, comme pour que la chanson sorte à travers lui. Sa danse est là encore techniquement modeste, mais ses mouvements sont portés par la musique et la joie qu'elle lui procure. Il se penche en arrière, tend en rythme son bras qui porte le lecteur CD et plie simultanément ses genoux devant lui. La scène commence au moment du refrain de la musique et se termine alors qu'il danse encore. Elle ne fait qu'une cinquantaine de secondes, mais peut-être Nanni a-t-il interprété comme ça l'ensemble de la chanson de Bruno Lauzi, qui dure deux minutes. Moretti est parfois en avance sur le chanteur : cet empressement témoigne de l'intensité de l'émotion qu'il vit à cet instant. Sur le premier plan il chante en regardant en l'air, adressant les paroles de la chanson aussi loin qu'il le peut, au-delà de la caméra qui le filme. Le chant et les mouvements du personnage sont autant de symptômes de la joie qu'il ressent.

Qu'il soit seul ou accompagné, Moretti chante presque dans chacun de ses films. Le chant est un motif récurrent de sa filmographie, il contribue à la spécificité de ses créations et en nourrit parfois l'originalité – pensons notamment à la scène de *Palombella Rossa* où Michele se met à chanter, d'abord sur un plateau télévisé puis dans la piscine, juste avant de tirer son penalty. Les interprétations auxquelles il s'adonne dans ses films ne sont objectivement pas réussies : Moretti ne chante pas spécialement « bien ». Cela ne l'empêche pas d'infuser dans son chant une énergie sincère témoignant du plaisir qu'il a à se mettre lui-même en scène. Il lui arrive d'interpréter des morceaux *a cappella*, par exemple dans la scène de *La messe est finie* quand Giulio chante *Ritornerei* à sa sœur Valentina, mais il est le plus souvent accompagné de musique. Le chant a chez Nanni Moretti ce pouvoir d'engendrer le mouvement dansé, il constitue une étape intermédiaire entre l'immobilité et la danse. Comme vu précédemment dans le chapitre traitant de la violence

verbale, la sollicitation de la voix correspond déjà à un engagement du corps. Contrairement aux cris de colère qui précèdent les coups, le chant introduit pour sa part le mouvement dansé. S'ils s'emportent parfois, les personnages morettiens déploient donc également leur énergie pour des raisons saines. Par leur expression sonore et visuelle, ces mouvements bénéfiques tendent à inscrire profondément leur joie dans l'instant qui la voit jaillir, la concrétisant d'autant plus. L'émotion positive et son expression sont liées l'une à l'autre dans une relation vertueuse : c'est parce que le personnage est heureux qu'il se met à chanter, et son chant affirme et renforce le bonheur qu'il ressentait déjà. Qu'elle soit diégétique ou non, la musique renforce le déploiement du corps en inscrivant ses gestes dans une autre « épaisseur » du film. Le chant puis la danse matérialisent la joie dans l'espace et le temps, tant pour les personnages que pour les spectateurs qui les observent.

Chapitre IV : Organisation spatiale de l'existence filmique

Si la danse est constituée de mouvements effectués « sur place », ou du moins dans une zone restreinte, il arrive que le corps se déplace sur des distances plus longues. Les films du corpus présentent différentes façons de se mouvoir et de passer d'un lieu à l'autre qui peuvent être déclinés en plusieurs motifs que nous allons maintenant présenter. Notons tout d'abord que le cinéma de Nanni Moretti s'inscrit majoritairement dans la zone large mais restreinte que constitue l'Italie. Certaines de ses réalisations documentaires l'ont amené à voyager en dehors de son pays et même à quitter l'Europe : *The Last Customer* (2002) fut tourné à Manhattan, tandis que les récits de *Santiago, Italia* (2018) se déroulent et ont été enregistrés dans la capitale chilienne. Ces escapades ne font cependant pas illusion car c'est toujours une certaine Italie que filme Nanni Moretti. En effet, le court-métrage a pour sujet la fermeture d'une pharmacie tenue par une famille d'origine italienne, dans un quartier peuplé d'Italiens. Pour sa part, *Santiago, Italia* trace les trajectoires de plusieurs personnes ayant fui la dictature militaire qui dirigeait le Chili. Réfugiées en Italie depuis de nombreuses années au moment où Moretti réalise son documentaire, elles représentent un versant de l'histoire de ce pays dont l'identité est désormais teintée par le récit de leurs vécus. Comme ces deux réalisations documentaires, celles du corpus dépeignent des voyages dont les trajectoires et les modes de locomotion engagent une réflexion quant à la façon qu'ont les personnages d'habiter leur monde et les manières choisies par Nanni Moretti afin de restituer ces existences en mouvement.

IV.1. Des machines au service du corps

Voyons pour commencer les voyages auxquels s'adonnent les personnages grâce à des moyens de transport. Le second chapitre de *Journal Intime*, intitulé « Les Îles », se démarque pour deux raisons principales. La première est qu'il se déroule en des lieux éloignés de Rome, à savoir les Îles Éoliennes, et sur les bateaux transportant les personnages de l'une à l'autre. La seconde raison réside dans que la proportion de fiction que Moretti a choisi d'y intégrer : celle-ci est plus importante que dans le reste du film. « Les Îles » présente néanmoins des similitudes avec les deux autres chapitres, formant à eux trois un ensemble cohérent et lisible dans sa globalité.

Moretti et son ami Gerardo font la rencontre de plusieurs personnages un peu décalés ou caricaturaux, tels que les parents d'enfants uniques à Lipari, la dame blonde de Panarea et le maire

de Stromboli. Même le personnage de Gerardo et son évolution relèvent du domaine de la fiction, nous y reviendrons. Le chapitre s'oppose en cela aux autres dans lesquels les interprètes donnent davantage l'impression de jouer leurs propres rôles, par exemple les médecins ou Silvia, la femme de Nanni Moretti. Le réalisateur, qui dans ce film joue son propre rôle et parle en son nom, se retrouve au cours de ce chapitre propulsé dans des univers fictifs parcourus de personnages inventés. Lui et son ami y sont des vagabonds : ils ne restent jamais longtemps sur une même île parce qu'ils ne s'y intègrent jamais vraiment. Une raison les pousse systématiquement à reprendre la mer pour rejoindre de nouveaux lieux. Ce n'est pas qu'ils ne se plaisent pas sur les îles, au contraire : ils retrouvent des amis, font des rencontres, explorent de beaux paysages tels que le volcan de Stromboli... Mais justement : ils font beaucoup d'activités, exceptée celle pour laquelle ils étaient d'abord partis, trouver du calme afin de se concentrer sur leurs travaux respectifs. Chassés d'une île par les défauts qu'ils lui trouvent ou occupés à des loisirs plus captivants que leurs recherches, ils errent ainsi d'une terre à l'autre tout au long du chapitre. Leurs déplacements instaurent dans leur voyage et au sein du film un rythme constant. Ils forment une petite ritournelle progressivement familière aux personnages comme aux spectateurs, un spectacle auquel les yeux s'habituent, un manège rythmant le second chapitre. Une traversée, un séjour à terre avec son lot d'observations, puis une autre traversée et une autre île, etc. Les îles ne sont que peu filmées depuis le large. Le réalisateur ne profite pas des trajets en mer pour filmer les côtes et témoigner de ce point de vue inhabituel sur le paysage. Il ne s'attarde pas non plus sur la mer elle-même ni sur les motifs qui la caractérisent. Pas de plan sur les vagues, les remous de l'eau, les mouvements du bateau... Il se concentre en fait davantage sur les micro-événements qui adviennent à bord. Les bateaux non plus ne bénéficient pas d'une grande attention de la part du réalisateur. Ils sont tout de même montrés parfois, en mer et dans les ports lors de certains départs et arrivées. Ces quelques plans dévoilent néanmoins l'uniformité des navires : peints des mêmes couleurs, tous plus ou moins de la même taille, ils ont l'aspect banal des ferrys de liaison. Nanni Moretti ne profite pas de ces lieux pourtant singuliers lui offrant d'autres images que la ville de Rome par exemple. Si ce n'est pas la vue sur les îles ni l'admiration des bateaux qui intéressent Moretti, que choisit-il de peindre lors de ces traversées ?

Tout d'abord, les bateaux sont dans ce film des lieux de transition. Cette-ci est spatiale puisque les bateaux transportent les personnages d'un endroit à un autre, mais elle est aussi plus figurée dans le cas du changement d'habitudes que vit Gerardo. Lors de leurs retrouvailles à Lipari, il explique à Moretti qu'il ne regarde jamais la télévision, qu'il ne l'a pas allumée depuis trente ans. À bord du premier bateau qu'ils empruntent, une petite télévision diffuse l'épisode d'une série américaine.

Irrémédiablement attiré par l'écran, Gerardo plonge dans ce visionnage qui deviendra obsessionnel au fil de leur voyage. Au début de la scène, Moretti et Gerardo sont assis l'un en face de l'autre, chacun est occupé à sa lecture tandis que le son d'une télévision leur parvient faiblement. Gerardo se lève une première fois et se déplace de quelques sièges, tout en gardant les yeux sur son livre. Il se relève cependant presque aussitôt et la caméra suit son déplacement. Moretti le regarde du coin de l'œil, ne comprenant visiblement pas le comportement de son ami. Celui-ci est agité : l'une de ses jambes tremble et ses yeux font des allers-retours entre le livre qu'il tient entre ses mains et un point dans le hors-champ. Il s'énerve un peu, pliant brusquement les pages afin qu'elles restent ouvertes. Le volume de la télévision augmente au fur et à mesure que Gerardo se rapproche de l'écran, jusqu'à se placer juste en dessous. Un insert de la petite télévision montre ce qu'il s'y déroule. Il s'agit vraisemblablement d'un soap-opéra états-unien, à en juger par le doublage imparfait et l'apparence des personnages. La scène se termine par un plan rapproché sur le visage de Gerardo. Son livre, Moretti et les autres passagers sont évacués de l'image, seule demeure son expression de fascination, la bouche entrouverte et le regard captivé par l'écran. Une minute a suffi pour opérer cet important changement dans la vie du personnage, qui sera obnubilé par la série et la télévision en général durant tout le reste du chapitre. Elles deviennent chez lui une obsession et son principal sujet de conversation. C'est en mer que le changement s'opère chez lui, qu'il commence à suivre la série avec assiduité et devient fervent défenseur d'un objet qui ne l'avait auparavant jamais intéressé. La transition a lieu en mer et c'est le voyage lui-même qui la nourrit : il insiste pour regarder la télévision un soir à Salina, accapare une passagère inconnue durant l'un des trajets et envoie Moretti demander à une famille américaine ce qu'il en est du destin des personnages, puisque les épisodes sont diffusés plus tôt aux États-Unis qu'en Italie. Enfin, c'est lui qui clôture le chapitre dans une scène en s'enfuyant d'Alicudi, la dernière île sur laquelle ils se sont rendus, qui n'est pas équipée de courant électrique et donc également privée de télévisions. Cinq plans larges montrent Gerardo dévaler les marches de pierre, se précipitant vers l'embarcadère. Il traverse l'écran et l'espace en courant, hurlant qu'il est impossible de vivre sans télévision. Comme déjà observé chez certains personnages interprétés par Moretti, ses hurlements ne sont adressés à personne en particulier mais dévoilent son obsession nouvelle qu'il défend avec vigueur. Le dernier plan de la séquence est un panoramique suivant sa course, son arrivée sur le pont et sa montée à bord du bateau de justesse puisqu'il doit sauter avant que la porte ne se referme. Il disparaît dans le navire mais continue de crier une fois à l'intérieur, ses paroles constituant la conclusion du chapitre. Cette ultime scène illustre l'importance du changement qui a eu lieu dans sa personnalité, lui qui est présenté au début du chapitre comme un intellectuel occupé à ses livres et parlant d'une voix douce.

Si la première scène de traversée est habitée par le son de la télévision, les autres trajets sont majoritairement silencieux, ou tus. Les bruits qui sont ceux d'un voyage en mer sont évacués de la bande sonore : les oiseaux marins, les vagues et les moteurs se taisent pour laisser place à un silence propice aux réflexions des personnages. Celles-ci se manifestent surtout à travers la voix off de Moretti, qui énonce comme dans le reste du film ce qu'il écrit dans son journal. En mer, il est souvent occupé à rédiger ou à lire des livres et des journaux. Ses notes pour ce chapitre racontent principalement leur voyage et ses impressions sur les îles qu'ils ont visitées. Moretti les restitue majoritairement en voix off, mais aussi par le mode particulier de la voix off-in. Comme vu précédemment, ce choix de mise en scène intègre à l'image une parole dont la présence étonne quelque peu, puisque le personnage qui l'énonce ne semble s'adresser à aucun individu se trouvant autour de lui. Ses phrases sont bien destinées au spectateur, qui est le seul à les recevoir, mais de façon indirecte : Moretti-acteur ne regarde pas l'objectif, il se contente de parler en sachant que sa parole est enregistrée par la caméra et les microphones présents au tournage. Au montage, il décide d'intégrer ce discours au sein de son film. Cette voix « hors champ dans le champ⁶⁵», comme Moretti la nomme, est une spécificité de *Journal Intime*, bien qu'elle existe sous une forme alternative dans *Aprile*. Dans le chapitre « Les Îles », Moretti divulgue ainsi l'une de ses pensées à voix haute lors d'une traversée. Il est allongé sur le ventre occupant plusieurs sièges du pont extérieur. Un plan fixe et unique se concentre sur son visage lorsque, les yeux fermés, il prononce cette phrase :

« Cher journal, il n'y a qu'en mer que je suis heureux, pendant le trajet entre une île que je viens juste de quitter et une autre qu'il me reste à rejoindre. »

« *Caro diario, sono felice solo in mare, nel tragitto tra un'isola che ho appena lasciato e un'altra che devo ancora raggiungere.* »



Figure 26: *Journal Intime*, 1'00'57. "Sono felice solo in mare."

65 Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 80.

Il souligne par là un point positif, à savoir le bien-être qu'il ressent en mer, mais également un sentiment négatif puisque les îles ne semblent pas le combler. Notons que ce plan arrive juste après leur étape sur l'île Panarea, certainement la plus décevante de toutes puisqu'ils n'y sont restés que quelques minutes, au bout desquelles ils ont embarqué en toute hâte sur le bateau dont ils étaient descendus. Cette mauvaise expérience ajoutée à la fatigue du voyage influence certainement le ressenti dont il témoigne à cet instant. Moretti parle d'ailleurs d'une voix endormie, un peu en marmonnant. Les yeux fermés et la tête reposant sur son sac, il parle faiblement sans trop articuler. Sa prononciation légère aurait pu se perdre, mais il a choisi de filmer son visage en gros plan, et de capter sa voix afin de la restituer. Plus que dans les autres chapitres, Moretti profite des îles pour se montrer en train d'écrire dans son journal, activité qu'il semble mener quotidiennement, tant à bord des navires que sur terre. Ainsi, les notes qu'il prend en voix off sont visuellement associées à l'acte de l'écriture, qu'il pratique dans différents lieux et parfois même en marchant, nous y reviendrons.

Le calme de la navigation génère ici davantage de réflexions que de discussions. Les prises de parole sont dans ce chapitre à sens unique, puisque les rares fois où les personnages se parlent les uns aux autres, aucune discussion n'est engendrée. Il s'agit plutôt de questionnements personnels qu'ils s'adressent à eux même, en tous cas des interventions n'appelant pas de réponse. À la moitié du chapitre par exemple, un plan montre Moretti et Gerardo assis l'un à côté de l'autre, ils semblent endormis. Ouvrant les yeux après avoir été tiré de son attitude méditative par une idée visiblement soudaine, Moretti dit à son comparse : « *Andiamo a Panarea* [Allons à Panarea] », une île qu'ils avaient conjointement décidé d'éviter un peu plus tôt. Gerardo lui répond par un regard approbateur et un sourire muet, mais la prise de parole de Moretti ne donne lieu à aucune conversation.



Figure 27: *Journal Intime*, 0'46'36 à 0'47'00. Une conversation imposée.

Tout au long du chapitre Gerardo parle à d'autres pour lui-même. Son obsession nouvelle pour la télévision est devenue son unique sujet de pensée, et donc de discussion. La première fois, il vient trouver Moretti occupé à son écriture et lui parle sans lui laisser l'occasion de formuler une réponse. Peu lui importe de connaître l'avis de Moretti, qui ne semble pas plus intéressé par le sujet. Il se contente d'attendre que son ami termine de parler pour retourner à la rédaction de son journal. Gerardo commence à lui s'adresser à lui en se tenant debout, mais lorsqu'il s'assoit face à lui,

Moretti renonce à reprendre bientôt son écriture, ayant compris que Gerardo s'est installé pour rester. Inconsciemment, il impose sa présence et son discours en s'asseyant. Le fait de s'asseoir sert à la parole, il la renforce. Le plan se termine au milieu d'une phrase, évacuant cette discussion avant qu'elle n'ait le temps de s'installer. Gerardo sollicite plus tard une passagère inconnue : un plan fixe les montre assis l'un à côté de l'autre sur la banquette d'un bateau. Il parle toujours seul, son auditrice se contentant de réponses muettes : un signe de la main et plusieurs hochements de têtes. Dans ces deux scènes, Gerardo confie son enthousiasme nouveau pour la télévision sans jamais réclamer d'avis à son auditoire qui l'écoute poliment.



Figure 28: *Journal Intime*, 0'46'00 à 0'46'23. Une conversation davantage visuelle que sonore.

Une seule scène à bord montre les deux amis en train de discuter réellement. Celle-ci a lieu durant leur traversée entre Salina et Stromboli, alors que l'embarcation longe le littoral de Panarea. Gerardo explique à Moretti la géographie de l'île, lui indiquant où se trouvent les différents bars et restaurants. Leur discussion a cela de particulier qu'elle est rapportée par la voix off de Moretti. À l'image, les deux hommes s'écoutent et se répondent, mais leurs voix, surmontées par les écrits intimes de Moretti, ne parviennent pas aux oreilles des spectateurs. Le cinéaste crée ici une séparation entre ce qui est vu à l'écran et ce qui est entendu, la bande sonore ne correspondant pas aux sons de l'acte montré. Même lorsqu'ils interagissent l'un avec l'autre, leur discussion est évacuée ou du moins mise à distance du spectateur. Celui-ci a accès au sens de leur échange, fourni par la voix off de Moretti, mais pas à la conversation elle-même, aux mots prononcés par les personnages. Deux personnes mènent cette discussion, mais seul un point de vue existe au sein du film. Les réflexions prennent en mer plus de place que le corps et ses mouvements. En tant que support physique, le corps permet la transition des personnages d'une île à l'autre, mais se trouve relativement passif dans ce déplacement. Les traversées ne constituent pas d'effort physique pour le corps qui est parfois accoudé au bastingage, la plupart du temps assis et même allongé sur des bancs. Les scènes de navigation dépeignent une certaine solitude entourant les personnages qui, bien qu'ils voyagent à deux et se trouvent à bord de grands ferrys, apparaissent à l'image finalement seuls au milieu d'une immensité d'eau. Même si les personnages effectuent des distances relativement courtes, les échelles de grandeurs sont ici bousculées. Même une mer « petite » comme

la Méditerranée réduit les personnages à être des détails du paysage. La mer offre aux personnages des moments de réflexion auxquels ils s'adonnent de façon plus ou moins intime. Moretti écrit dans son journal, lui confiant ses impressions sur l'île quittée et ses attentes quant à celle à venir. Les instants à bord sont propices aux réflexions plus qu'aux discussions, qui ne sont jamais engagées bien que les deux personnages s'expriment parfois à voix haute. La bande sonore des scènes se déroulant à bord des navires est occupée par la voix off, par de la musique ou par les deux à la fois. C'est ainsi que Moretti partage ses émotions qui, comme dans le reste du film, correspondent à ce qu'il écrit dans son journal. Les bruits ambiants de la navigation se taisent pour laisser place à la voix de Moretti et aux compositions de Nicola Piovani. Contrairement au chapitre « À Vespa » qui est parcouru de morceaux préexistants au film, issus de la culture populaire, « Les Îles » ne contient que des compositions conçues spécialement pour ces scènes se déroulant en mer ou sur les îles. Elles contribuent à faire de ce voyage une expérience personnelle proche d'une rêverie et d'un vécu intime.

La filmographie de Nanni Moretti est également parcourue de trajets effectués en voiture sur des distances plus ou moins longues. Le cinéaste en a fait un motif de son cinéma, et bien qu'elles aient dans chaque métrage des importances différentes, ces scènes présentent certaines similitudes faisant de leur comparaison une étude intéressante. De plus, ce moyen de locomotion constitue une façon particulière pour le corps de se mouvoir dans l'espace, et nous verrons comment Moretti traite ce type de déplacement. Au cours de *La messe est finie*, Giulio ne fait que deux trajets en voiture. Le premier aboutit à la dispute de la fontaine, tandis que le second lui permet de rejoindre Simone, l'ancien compagnon de sa sœur. Le jeune prêtre va le trouver afin de lui annoncer que Valentina est enceinte et de l'obliger à rentrer à Rome. À cette étape du récit, Giulio est habité par la colère, si bien qu'il n'a aucun mal à crier sur Simone et même à le bousculer. Bien que les scènes en voiture soient dans ce film peu nombreuses et brèves, elles ont en commun de précéder des événements négatifs, teintés de colère et de violence. Dans *Journal Intime*, la voiture est délaissée au profit de la vespa, qui devient l'un des principaux symboles du film – si ce n'est le premier. L'unique fois où Moretti prend la voiture, c'est parce que la vespa est en panne, comme il l'explique au médecin chez qui il se rendait, ce qui lui a valu de passer une heure dans les embouteillages. Un seul plan illustre ce moment où le ciel est gris et la voiture bloquée dans le trafic de la ville. Là encore, la scène regroupe plusieurs éléments plutôt négatifs : la vespa cassée, le mauvais temps, les embouteillages et la contrainte d'effectuer ce trajet pour se rendre à un énième rendez-vous qui ne lui apportera pas plus de solutions que les précédents.



Figure 29: *Aprile*, 0'40'54 et 1'10'06. Deux cadres reproduits à l'identique pour abriter la famille en devenir.

Aprile ne contient que deux scènes où les personnages sont en voiture. Cette fois Moretti est accompagné de sa femme Silvia, alors enceinte de leur premier enfant. Dans la première séquence, tous deux discutent pour décider à quelle séance de cinéma se rendre. Le ton de la scène est plutôt doux : le temps est beau et les futurs parents échangent à propos d'un loisir. Dans la seconde, Moretti se montre plus stressé : il accompagne sa femme à l'hôpital pour son accouchement. Il révisé fébrilement les personnes à contacter une fois sur place. La voiture constitue dans ce film un havre pour la famille, protégeant l'enfant à venir et intégrant des individus qui ne sont pas présents physiquement, notamment les mères et les sœurs des jeunes parents. Enfin, notons les cas particuliers des films *Palombella Rossa* et *La Chambre du Fils*. Comme vu précédemment, les deux scènes où Michele conduit dans *Palombella Rossa* aboutissent à des accidents. *La Chambre du fils* contient pour sa part plusieurs scènes en voiture qui résonnent entre elles tout au long du métrage. Certaines montrent les trajets qu'effectuent le père, qui est psychanalyste, pour rendre visite à des patients. Une autre séquence regroupe les membres de la famille avant qu'elle ne soit déchirée par le décès du fils. À la fin du film, les parents et la sœur d'Andrea accompagnent Arianna et son ami jusqu'en France. La voiture devient dans ce film le témoin du drame que subissent les personnages puis de la reconstruction vers laquelle ils marchent. Elle est présente à chaque grande étape du récit : elle accueille d'abord la famille pour un moment d'union et de joie avant le drame, elle est ensuite liée au décès d'Andrea puisque le jour de sa mort Giovanni s'était rendu chez un patient, chose qu'il ne fait habituellement pas le dimanche. Le père se tiendra responsable de la disparition de son fils, persuadé que s'il n'était pas allé en consultation, Andrea serait venu courir avec lui au lieu d'aller plonger. Enfin, la voiture clôture le récit par les scènes où la famille accompagne Arianna et son ami dans la nuit. Loin d'apporter une solution à leur chagrin, ce voyage constitue tout de même la première étape positive de leur deuil, à partir de laquelle les personnages entrevoient un soulagement de leur peine.

Le motif de la voiture accompagne donc des sentiments parfois très différents d'un film à l'autre. Ces scènes présentent néanmoins des similitudes permettant de les relier les unes aux autres. Tout d'abord, elles sont pour la plupart constituées d'un plan unique et fixe dévoilant l'habitacle du véhicule et ses occupants. Un gros plan insiste parfois sur le visage d'un des personnages, mais les séquences ne contiennent pas exemple aucun contrechamp correspondant à leur point de vue, ni de plan d'ensemble intégrant la voiture dans le paysage qu'elle traverse. Le cinéaste semble davantage intéressé par la proximité entre les personnages à laquelle oblige un si petit espace, et les interactions qui jaillissent d'un milieu si étroit, plus que par ce que voient les personnages depuis leurs sièges, une vision qu'il n'entreprend pas de restituer. Même si le corps est légèrement actif lorsque le personnage est au volant, ce mode de déplacement correspond à une forme de passivité n'exigeant aucun investissement physique. Le corps est baladé sur des distances plus ou moins longues sans avoir à fournir d'effort. Les personnages sont alors disposés à consacrer leur énergie à d'autres activités : les discussions bien souvent et le chant parfois.

Évoquons à présent le motif de la vespa, que Moretti introduit pour la première fois dans *Journal Intime* avant le reconduire dans *Aprile*. Ces apparitions ont fait du petit scooter italien un symbole de sa filmographie, alors même qu'il ne le met en scène que dans deux films seulement⁶⁶. Précisons néanmoins que le logo de sa maison de production, le studio Sacher, le représente de dos, sur sa fameuse vespa, alors qu'à partir d'*Aprile*, son fils apparaît également derrière lui. Le véhicule est montré pour la première fois dans *Journal Intime*, où il est mis à l'honneur au point que le premier chapitre lui est consacré. Durant un tiers du métrage, Moretti se filme déambulant dans différents quartiers de la capitale italienne. Il y rencontre quelques personnages avec qui il interagit plus ou moins et s'adonne à de longues réflexions qu'il confie aux spectateurs par le biais de sa voix off. Ici, la vespa est l'élément qui rend possibles ces longues balades fluides et insouciantes. Pour ce qui est du film suivant, la vespa apparaît à deux occasions différentes : dans la seconde moitié du film, lors de la victoire du parti de gauche aux élections, et durant l'avant-dernière séquence. Bien que les deux films illustrent par l'intermédiaire de la vespa des émotions différentes, le motif transporte avec lui certains éléments qui circulent d'une œuvre à l'autre. Dans *Aprile* tout d'abord les scènes à vespa correspondent à des accomplissements : la plupart personnels et d'autres plus collectifs. Après avoir appris le résultat des élections à la télévision dans un bar, Moretti se retrouve sur son scooter, de nuit. Le premier plan est pris de dos et le second de face. Une dizaine de voitures le dépassent en klaxonnant, de grands drapeaux rouges s'agitant par les fenêtres. Au milieu de

⁶⁶ La vespa en elle-même est déjà un symbole de l'Italie. Moretti est perçu par le monde occidental comme un réalisateur italien, voire le réalisateur italien de ces dernières décennies. Peut-être joue-t-il à embrasser ce cliché, mais il ne semble pas avoir besoin d'y consacrer beaucoup d'effort.

l'agitation générale, Moretti s'enthousiasme lui aussi : il agite le bras et crie à qui veut l'entendre le poids de son nouveau-né, avant de lâcher ses mains du guidon pour les tendre en l'air dans un signe de victoire. Il se joint à la joie collective pour célébrer un événement personnel ne concernant que lui et ses proches. Son bonheur est double, puisqu'il est évidemment ravi du résultat des élections : il porte dans cette scène une cravate du même rouge que les drapeaux. Les deux plans qui constituent la scène sont en mouvement, et la vespa place Moretti au cœur de l'agitation, plus que s'il avait été seul dans l'habitacle fermé d'une voiture, ou que s'était trouvé sur le trottoir, dépassé par les voitures à la vitesse nécessairement plus élevée que celle de sa marche. La vespa instaure à l'écran une vitesse qui décuple l'euphorie du moment.



Figure 30: Aprile, 0'50'43 à 0'50'48. "Tre chili duecento grammi !"

Elle intervient pour la seconde fois à la fin du film, après que Moretti a fêté ses quarante-quatre ans en compagnie de ses amis. L'un d'eux lui fait prendre conscience du temps qu'il lui reste en utilisant les graduations d'un mètre de mesure, chaque centimètre représentant une année. Juste après, sur sa vespa, Moretti réfléchit. La séquence se construit autour de différentes étapes, chacune correspondant à une interrogation enfin apaisée. Lui que le spectateur a vu douter durant tout le métrage, incapable de choisir entre son documentaire et sa comédie musicale, semble enfin apaiser ses incertitudes. C'est sur sa vespa qu'il parvient la conclusion suivante : « *Devo filmare lo che mi piace, non le cose brutte.* [Je dois filmer ce qui me plaît, et non pas des choses vilaines.] » Il se débarrasse ensuite des coupures de journaux qu'il avait l'habitude d'accumuler en les jetant dans les airs. Les papiers volent dans son sillage tandis qu'il sourit, visiblement heureux de s'en libérer. Moretti se rend ensuite sur des lieux de son enfance : le parc, la piscine où il a appris à nager, son école primaire. Au cours du film, le cinéaste « cogite » aussi quant à son passé, l'arrivée de son fils éveillant visiblement chez lui des souvenirs issus des premières années de sa vie. Les plans de cette courte scène sont filmés de profil, à une certaine distance de la petite vespa et de son conducteur, intégrant celui-ci dans le large espace contenant ces bâtiments qu'il a longuement fréquentés. La traversée de ces lieux symboliques conclut ces réflexions : « *Non mi viene da piangere, ni di scrivere una brutta poesia.* [Cela ne me donne pas envie de pleurer, ni d'écrire un mauvais poème.] ». Enfin, il endosse une cape de laine qu'il n'avait jamais osé porter. Un ultime plan, pris

de dos, le montre sur sa vespa, la grande cape bleue volant derrière lui. Cette séquence du film ne contient aucun son diégétique et comme pour *Journal Intime*, le réalisateur choisit de s'exprimer ici par une voix off. Le morceau *Yaad-E-Nabi Gulshan Mehka* (Nusrat Fateh Ali Khan, 1983) démarre lors du premier plan et se fait entendre jusqu'au dernier, accompagnant le voyage de Moretti. Le montage sonore est élaboré de manière à ce que le volume de la musique diminue lorsque se fait entendre la voix du cinéaste et qu'il augmente à nouveau chaque fois qu'il cesse de parler. Bien que les bruits de la route et du moteur ne soient pas entendus, la séquence est ainsi chargée sur le plan sonore des réflexions de Moretti et de la musique de Nusrat Fateh Ali Khan, un morceau aux tonalités joyeuses et au rythme entraînant. Les deux scènes à vespa d'*Aprile* mettent donc en scène des accomplissements vécus par Moretti : la naissance de son fils, la victoire politique de la gauche, et plus tard sa réconciliation avec la vie qu'il mène, son passé et son activité de cinéaste. Après avoir pendant tout le film douté et subi sa propre agitation, il est ici apaisé et heureux, en paix avec ce qui le tourmentait auparavant. Débarrassé de ses hésitations et de ses coupures de journaux, il emprunte avec sa vespa un chemin qu'il trace pour lui-même, une route le conduisant vers sa propre sérénité. La vespa, qui dans *Journal Intime* supportait ses impressions quant aux espaces qu'il traversait, recueille dans *Aprile* un grand moment de joie et scelle l'apaisement du cinéaste : deux émotions profondément bénéfiques. C'est que chez Moretti le petit véhicule est toujours lié à des sentiments positifs et des choses que le cinéaste affectionne.



Figure 31: *Aprile*, 1'11'57 à 1'13'36. La vespa comme support des bonnes résolutions.

Lors d'un entretien mené en février 1994, Jean Antoine Gili a demandé au réalisateur si parcourir différents quartiers de Rome puis voyager d'une île à l'autre était une manière de porter un témoignage sur l'Italie d'aujourd'hui, ce à quoi Nanni Moretti a répondu :

« Non, je vois la chose davantage comme un déplacement continu qui est parfois de la curiosité, parfois de la névrose, un déplacement soit du corps, soit de la tête : tous deux ont besoin d'être toujours dans des lieux différents. Il peut y avoir de la joie dans le fait de se déplacer continuellement et aussi, au contraire, un peu de malaise. Naturellement, dans le premier chapitre, il y a seulement de la joie dans mon errance romaine⁶⁷. »

Le réalisateur souligne ici la joie émanant de ses promenades, un sentiment qu'il tâche de retranscrire au début de son film. C'est ainsi que s'ouvrent *Journal Intime* et le chapitre « À Vespa », par une phrase que Moretti inscrit dans son petit carnet : « *Caro diario, c'è una cosa che mi piace fare piu di tutte* [Cher journal, il y a une chose que j'aime faire plus que tout] », la chose en question étant le fait de se promener à vespa. À la fin d'*Aprile*, Moretti se décide à filmer ce qui lui plaît : en réalité, dans les deux films, la vespa est associée à des choses que Moretti affectionne, un sentiment qu'il exprime par des moyens propres au cinéma. Le premier est celui de la voix-off, déjà étudié plus haut. Il confie par exemple son amour pour les maisons romaines qu'il contemple depuis la route, pour un pont qu'il emprunte quotidiennement, et pour la danse. En plus de l'exprimer oralement, le cinéma lui permet d'illustrer visuellement ses propos. Les choses aimées ne sont pas qu'évoquées, puisque le cinéaste choisit d'en fournir une image aux spectateurs. Ceux-ci reçoivent alors une représentation de ces éléments, une visualisation plus complète que si Moretti avait décidé de les décrire seulement. Par ailleurs, le chapitre « À Vespa » est parcouru de nombreuses musiques issues d'un registre populaire et joyeux. Dans une interview menée par Jean Gili, le réalisateur confie son goût pour ces différents morceaux qu'il écoute régulièrement. Le film lui-même est alors façonné à l'aide d'œuvres aimées. Seule l'ultime scène dénote un peu du reste du chapitre. Accompagné d'un extrait du Köln Concert donné en 1975 par Keith Jarrett, le réalisateur se rend à l'endroit où Pasolini fut assassiné. Si la scène est bien plus mélancolique que les précédentes, elle diffuse tout de même une certaine douceur et constitue un hommage au cinéaste disparu. C'est sans doute dans cette scène que Moretti se fait le plus distant. Toujours filmé de dos, la caméra le laisse prendre de l'avance et s'éloigner, ménageant entre lui et les spectateurs un espace pudique à même d'accueillir l'intimité des sentiments provoqués par le décès de Pasolini. Pour autant, la scène n'a rien de tragique ni de spectaculaire : sa sobriété lui confère une sorte de beauté apaisante malgré l'évocation d'un sujet si triste.

67 Jean A. GILI, *op. cit.*, p. 85 - 86.



Figure 32: *Journal Intime*, 0'25'23 à 0'27'42. L'éloignement variable de la vespa.

Enfin, lorsqu'il déambule sur sa vespa, Moretti se laisse aller à des rêves qu'il évoque et met en scène de différentes façons. Tout d'abord, il mentionne son amour pour la danse et son envie de savoir « bien danser ». Sa voix en off est rapidement rejointe par le morceau *Visa para un sueño* (1989) de Juan Luis Guera, littéralement « visa pour un rêve ».

« Au départ, la scène où je rencontrais des gens qui dansaient le merengue se passait logiquement dans un lieu clos, le soir. J'avais fait des repérages et j'avais trouvé une petite boîte de nuit où l'on jouait de la musique sud-américaine... Intérieur nuit donc, et sans vespa. Il existe une logique du scénario, mais il existe aussi une logique des images. Il était absurde de mettre une cheville narrative pour arriver dans une boîte de nuit puisque tout le chapitre tournait autour de mes promenades en vespa. Il est illogique de voir des gens danser dans la rue en août, sous le soleil, je le sais, mais lorsqu'on voit le film, cela semble logique⁶⁸. »

Plus tard, il rencontre miraculeusement au détour d'une rue l'actrice Jennifer Beals, dont il se disait fan quelques minutes plus tôt. Inespérée et presque surnaturelle, leur rencontre a bien lieu dans le film, ou grâce à lui. Que sa passion pour l'actrice soit réelle ou légèrement exagérée pour l'occasion importe peu. Pour s'adapter à la vision qu'il a de son film, le cinéaste s'autorise donc à tordre un peu la réalité, fournissant à qui regarde *Journal Intime* une vision de ses propres fantasmes. Sans être utopiste, Moretti souligne ici la capacité du médium cinématographique à mettre en scène des rêves par des moyens qui trompent la raison tout en entretenant un peu de la magie que porte avec

⁶⁸ Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 81.

lui le procédé. Lorenzo Codelli pointe dans ces séquences « le suprême plaisir de se faire filmer de dos pendant que, béat, il file en vespa dans la capitale déserte, ensoleillée, en plein mois d'août. La métropole enfin libérée de presque tous ces humanoïdes incommodes, comme dans *Le Fanfaron*⁶⁹. » Le premier segment de *Journal Intime* présente effectivement une ville déserte, que Moretti domine par sa seule présence. Lui, sa vespa et toutes ces rues qu'il connaît par cœur : un roi en son royaume dont personne ne vient contrarier sa progression. La comparaison avec le film de Dino Risi est pertinente, et pas seulement parce que les deux films présentent une capitale romaine vidée de ses habitants. À chaque fois, la solitude des personnages dans la ville engendre un grand sentiment de liberté. Trintignant, Gassman et Moretti évoluent librement dans une grande métropole déserte, symbole de leur émancipation.



Figure 33: *Journal Intime*, 0'18'08 à 0'19'07. Un film de maisons rêvé en fait déjà réalisé.

Enfin, la vespa de Moretti le conduit aussi à certains rêves réalisables, qui constituent du moins des projets qu'il peut envisager. Lorsqu'il décrit sa passion pour les immeubles de Rome, sa voix off laisse échapper la phrase « *Che bello sarebbe un film fatto solo di case*. [Comme il serait beau de faire un film seulement avec des maisons.] » Il rêve alors d'une idée qu'il est capable de mener et qu'il entreprend déjà partiellement, puisqu'à ce moment-là défilent sur l'écran des travellings montrant les bâtiments en question⁷⁰. Peu après, Moretti filme des appartements dans lesquels il aimerait vivre avec sa femme, Silvia. Au lieu de longuement décrire son envie, il décide de se filmer, de dos, admirant les balcons sur lesquels se fixent son regard et son désir. Cette posture immobile, le casque de moto sur la tête et les mains tenues derrière soi est jouée à plusieurs reprises, parfois seul et parfois accompagné de sa femme. Les plans établissent alors trois niveaux permettant

⁶⁹ Lorenzo CODELLI, « Journal Intime », *Positif*, n°399, mai 1994, p. 6.

⁷⁰ Ce film de maisons fantasmé réalisé à l'intérieur de *Journal Intime* s'apparente à la comédie musicale du pâtissier que Moretti crée dans la matière d'*Aprile*. Des films rêvés, dont les évocations au sein d'autres films aboutissent d'une certaine manière à leur apparition.

d'exprimer ce désir : le spectateur regarde l'écran, sur lequel Moretti s'est filmé en train de regarder l'appartement dans lequel il se projette. Les spectateurs contemplent simultanément l'objet de ses envies et le sentiment lui-même. Comme évoqué précédemment dans le chapitre traitant des musiques, Moretti entreprend ici de mettre en scène une vision fantasmée de sa ville, une capitale silencieuse et déserte qui, bien qu'elle soit effectivement moins fréquentée durant l'été, existe surtout dans les rêves du cinéaste, lui qui pour son film peut choisir de vider les rues et de taire les bruits de la circulation.

IV.2. Des pensées déambulées

Tout d'abord, la marche est certainement le moyen le plus simple et le plus évident lorsqu'il s'agit de découvrir un lieu pour la première fois. Si le second chapitre de *Journal Intime* est peuplé de bateaux permettant aux personnages de se rendre d'une île à l'autre, une fois sur terre ils s'en remettent à leurs jambes pour se déplacer. La superficie relativement petite des îles favorise la marche au détriment des voitures qui, en plus d'être bruyantes, sont limitées par les routes qu'elles peuvent emprunter. La progression des véhicules à moteur dépend de la nature elle-même : pensons par exemple à la scène dans laquelle le maire de Stromboli conduit Moretti et Gerardo vers le volcan. La camionnette ne pouvant continuer son chemin à travers l'abondante végétation, les deux amis finissent leur ascension à pied. Les personnages marchent donc régulièrement et parfois longuement dans ce chapitre où ils visitent les îles. Le réalisateur n'insiste pas lourdement sur les découvertes des personnages, se focalisant moins sur leurs observations des espaces qu'ils traversent que sur les impressions formulées par le protagoniste. Celles-ci découlent néanmoins de l'exploration de ces lieux qu'ils parcourent. Notons que les promenades en question sont plus ou moins solitaires. En effet, Moretti est la plupart du temps accompagné par Gerardo, son acolyte de voyage. Le duo est parfois rejoint par d'autres personnages, tels que le couple d'amis à Salina et le maire de Stromboli, très enthousiaste à l'idée de faire visiter son île aux nouveaux venus. Enfin, Moretti se balade également seul dans des scènes où les spectateurs retrouvent un peu de la flânerie solitaire auquel le réalisateur s'adonnait à Rome dans le premier chapitre du film. La marche est donc liée dans ce film à la joie de la découverte et aux flâneries paisibles des vacances. Dans ces moments d'errance, les personnages se mettent en mouvement sans but, pour aller nulle part. Pas d'urgence ni de contraintes, ils mettent un pied devant l'autre pour le seul plaisir de parcourir un lieu qu'ils ne connaissent pas.



Figure 34: *Journal Intime*, 0'47'06 à 0'48'09. « Des images qui n'ont pas honte d'être belles. »

C'est justement au cours d'une scène de promenade que Moretti se rend compte du retard qu'ils ont pris sur leurs travaux respectifs. En effet, le but initial de leur voyage était de trouver du calme pour se concentrer. Au lieu de ça, ils se sont laissés aller à leurs déambulations insouciantes, délaissant bien vite le travail qu'ils devaient effectuer. Deux plans composent cette scène assez brève montrant pour la première fois Moretti et Gerardo sur l'île de Stromboli. Il s'agit d'abord d'un plan large sur un paysage très beau : la mer, une île au dernier plan et une plage de sable noir sur laquelle glisse l'ombre des nuages. Les deux hommes, minuscules dans l'immensité du cadre, marchent lentement près de l'eau, se rapprochant du centre de l'image. Aucun son ne parvient de ce paysage : ni le vent, ni le bruit des vagues, ni les voix des personnages car, comme l'a justement remarqué Pierre

Eugène, « quand les choses sont vues d'aussi loin, il n'y a plus de place pour la parole⁷¹. » La musique de Piovani plane seule sur ce tableau déjà impressionnant dont elle parachève la mélancolie. La dimension esthétique de ces plans étant une chose suffisamment rare dans le cinéma de Moretti à cette époque pour être soulignée, le cinéaste lui-même les désigne comme « des images qui n'ont pas honte d'être belles⁷². » Ce premier plan qui initie la scène a quelque chose d'irréel, il donne l'impression d'une peinture qui aurait été animée. Le sable noir offre déjà une vision inhabituelle, rendue d'autant plus surprenante par les glissements des ombres. Bien qu'ils n'apparaissent pas dans le cadre, les nuages se déplacent très rapidement, poussés par le vent. La luminosité change donc parfois soudainement, l'évolution des formes ombragées étant à la fois rapide et perceptible. L'angle de la caméra permet aux spectateurs d'observer ce spectacle, en leur offrant un point de vue dont ils bénéficient rarement. Vu d'ici, les changements sont plus marquants qu'ils ne le sont pour les personnages, qui se trouvent eux-mêmes dans l'espace à observer. Malgré la petitesse des personnages à l'écran, le spectateur peut différencier les deux hommes l'un de l'autre. Moretti est légèrement plus grand et porte un costume clair tandis que les vêtements de Gerardo sont de couleur brune : des tenues dans lesquelles ils sont apparus plus tôt au cours de leur voyage. Alors qu'ils flânaient lentement, Moretti se met subitement à courir vers son ami qui le devançait de quelques mètres. Lorsqu'il arrive à sa hauteur, le plan d'ensemble est remplacé par un autre, rapproché sur les deux personnages qui se font face. La soudaine proximité entre les personnages déclenche le changement de plan : tant qu'ils étaient loin l'un de l'autre, Moretti pouvait les filmer dans un cadre très large. Le bondissement du personnage vers le deuxième impose à l'image de se resserrer sur eux, afin de restituer toute la substance de leur échange à venir : leurs gestes, leurs attitudes, leurs mots. Moretti se jette sur la poche de son ami étonné afin d'en retirer un petit papier. Sa voix en off explique alors qu'il avait confié à Gerardo ce billet sur lequel sont listées les consignes qu'il était chargé de lui faire respecter. Sur ce plan et sur le premier, qui est répété pendant quelques secondes, la voix de Moretti raconte son programme initial et regrette d'avoir « perdu du temps » au lieu de travailler comme il avait prévu de le faire. Pour autant, cette scène ne marque pas de véritable changement dans leur expédition : ils continueront à voguer d'une île à l'autre et ne se pencheront sur leurs travaux qu'à leur dernière escale, sur l'île d'Alicudi. L'élan d'inquiétude de Nanni et le plan sur les deux hommes sont chassés par le paysage dont la beauté souligne ici l'insignifiance des préoccupations humaines.

71 Pierre EUGÈNE, « Entre fiction et documentaire : journal intime et extime », in Aurore RENAUT, (dir) *Journal Intime de Nanni Moretti : Voyages en archipel*, oui. Éditions Le bord de l'eau, coll. Cinéfocales, 2017, p. 65.

72 Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *Nanni Moretti : Entretien*, op. cit., p. 154.

Plus tôt dans le chapitre, alors qu'ils se trouvent à Salina, un long panoramique latéral filme Moretti de dos, marchant sur un terrain vague et une petite colline de verdure. Devant lui se trouvent un petit sémaphore et plus loin les hauteurs de l'île, des montagnes sur lesquelles se découpent quelques habitations. Au début du plan, un bateau entre dans l'image par le bord droit du cadre. Le navire, qui ressemble aux ferrys empruntés par les personnages durant leur périple, est particulièrement imposant dans le paysage qu'il traverse à une vitesse étonnante. Cette masse anguleuse détonne dans cette image aux tons verts et bleus, constituée des formes souples des collines et de la végétation. Ici, tous les éléments « humains » se détachent nettement à l'image par leur couleur blanche : le petit phare, la cage d'un terrain de football, un lampadaire, le costume de Moretti, les tôles du bateau et enfin les maisons sur la colline à l'arrière-plan. L'angle de la caméra a été choisi de façon à cadrer le bateau mais pas la mer, ce qui donne l'impression étrange qu'il ne repose sur rien. Le cadre s'applique à suivre le trajet de Moretti qui semble pour sa part accompagner celui du bateau. Les trois éléments que sont la caméra, le navire et l'acteur se coordonnent à l'image dans un rythme commun, dont la fluidité est là encore accentuée par la musique de Nicola Piovani. Pierre Eugène désigne ce plan comme « un entrelacement des couches de l'image qui crée un paysage mobile, déroutant ⁷³. » Cette image mouvante communique une impression aussi étrange qu'inexplicable. Difficile d'interpréter le sens de ce plan énigmatique, malgré la multitude d'éléments particuliers qui le composent. Peut-être faut-il y voir une illustration de l'étrange ambiguïté d'un voyage : quand bien même le personnage est heureux sur cette île, il est attiré vers un énième départ, son corps l'incite à prendre la mer de nouveau. Dans ce plan, le corps de Moretti est davantage en symbiose avec le navire, dont il partage le déplacement et la couleur, qu'avec l'île elle-même, qui apparaît ici immobile et pâle, comme dévitalisée. Le sentiment d'éternelle insatisfaction entraînant inlassablement le personnage vers d'autres ailleurs recoupe une pensée que Moretti formule un peu plus tard dans une scène déjà évoquée : « *Caro diario, sono felice solo in mare, nel tragitto tra un'isola che ho appena lasciato e un'altra che devo ancora raggiungere.* [Cher journal, je ne suis heureux qu'en mer, durant le trajet entre une île que je viens de quitter et une autre qu'il me reste à rejoindre.] » Le panoramique sur le bateau est ainsi une restitution de ce sentiment inconscient avant qu'il ne soit ciblé par le personnage, puis explicitement exprimé au moyen du langage.

Le déplacement dans l'espace accompagne donc le flux de pensées intimes. Ce lien entre corps et esprit s'applique à des réflexions paisibles, comme celles auxquelles s'adonnent le protagoniste de *Journal Intime*, mais également à des introspections plus mouvementées. En effet,

73 Pierre EUGÈNE, *op. cit.*, p. 65.

l'amnésie du Michele de *Palombella Rossa* l'immerge dans ses réflexions au cours desquelles s'agitent des souvenirs et des pensées confuses, son esprit essayant de faire le point sur ses propres opinions et le sens de son engagement politique. Cette activité mentale est accompagnée d'un mouvement physique puisque bien souvent, quand il réfléchit, le personnage fait les cent pas le long de la piscine. La première de ces scènes est filmée en contre-plongée, alors que Michele fait des allers-retours sur une plateforme surélevée. Un des morceaux de Piovani accompagne sa marche tandis que sa voix en off fait tourner dans son esprit les paroles d'autres personnages qui, un peu plus tôt dans le film, sont venus le féliciter pour son discours. Ne se souvenant ni du contexte, ni du contenu, Michele ne sait pas à quelle prise de paroles les autres faisaient référence. Un effet de zoom rapproche progressivement les bords du cadre autour de lui. Moretti-acteur, à l'écran, diminue peu à peu la distance qu'il parcourt afin de rester dans le champ de la caméra. Au fur et à mesure, l'espace autour du personnage disparaît à l'écran, la scène se focalisant sur ses pensées. Michele semble aussi se concentrer sur lui-même en coupant tout lien avec son environnement que son corps arpente de moins en moins amplement. Cet effet de mise en scène repose sur le jeu de l'acteur associé au mouvement de la caméra. Prévu avant le tournage, il permet au réalisateur de se rapprocher du personnage et de son intériorité malgré son éloignement dans l'espace. Au fil du plan, l'attention se détourne progressivement des supporters du match, disposés dans les gradins, qui disparaissent bientôt dans le hors-champ, pour se focaliser progressivement sur le discours intérieur de Michele. Dans ce film, les marches du personnage sont montrées par différents types de plans accompagnant la progression du personnage dans l'espace. Il s'agit par exemple de plans fixes pris de profil, que Michele traverse, allant et venant d'un bord à l'autre du cadre. Moretti réalise également des panoramiques ainsi que des travellings latéraux afin de suivre l'errance de Michele dans son milieu. Si la distance entre la caméra et le personnage varie d'un plan à l'autre, celui-ci est toujours cadré de façon à ce que son déplacement se perçoive à l'écran : des focales relativement longues permettent ici d'introduire dans l'image des éléments de décors situés derrière lui. C'est principalement lors de ces marches que Michele est sollicité par des personnages plus ou moins métaphoriques qui l'accompagnent afin de le questionner, lui faire des reproches et des remerciements. Le jeune catholique tente par exemple de le convaincre de leurs points communs tandis que les deux « timides » essaient de l'amadouer en lui offrant des gâteaux. Enfin, Michele se confie parfois à la journaliste qui accompagne ses déambulations, tous deux se promenant dans l'espace à un rythme commun, doux et lent.

Bien qu'elles soient entrecoupées par des discussions et des moments de jeu, les différentes scènes illustrant les réflexions solitaires du personnage présentent certaines similitudes permettant de les

associer les unes aux autres. Premièrement, Michele reproduit une même position : les mains croisées dans son dos, il marche à une allure lente. Son regard change régulièrement de direction, souvent tourné sur ses pieds ou vers un horizon lointain et vague. Deuxièmement, les marches sont accompagnées des pensées de Michele, la plupart du temps formulées par sa voix en off et parfois tout haut, lorsqu'il les adresse à d'autres personnages. Enfin, lors de ces scènes l'univers sonore est légèrement modifié afin d'accueillir le cheminement physique et mental du personnage. Les bruits du match de water-polo et du public dans les gradins sont étouffés pour laisser place non seulement à la voix de Michele, mais également aux compositions de Nicola Piovani. Ces effets sonores contribuent à façonner l'espace présenté par le film, qui se focalise alors davantage sur le monde intérieur du personnage que sur l'espace physique de la piscine dans laquelle il se trouve. Tant sur un régime sonore que visuel, ces éléments créent une « bulle » accueillant le protagoniste et ses réflexions, afin de les partager – au moins en partie – avec les spectateurs du film. L'incessant débit de pensée de Michele est donc doublé d'une agitation physique se manifestant ici par des marches longues et régulières. Corps et esprit sont conjointement mis en mouvement et se supportent mutuellement. La bande sonore rend notamment compte de l'agitation mentale du personnage tandis que l'activité physique existe surtout dans un régime visuel. Pascal Pernod a lui aussi souligné le lien unissant dans ce film l'activité physique à l'activité orale : « La dépense physique, aussi bien dans l'eau qu'autour du bassin, relaye ainsi sans cesse la dépense verbale et anime le film d'une force d'autant plus précieuse qu'elle est canalisée⁷⁴. » Le terme de relais qu'emploie l'auteur est particulièrement pertinent. Il suggère, à juste titre, que les deux régimes se soutiennent l'un et l'autre, s'alliant pour un développement commun.



Figure 35: *Aprile*, 0'51'41 et 0'52'01. "Micio ? Stai dormendo ?"

À l'inverse, le motif de la marche sert parfois un apaisement plus qu'une agitation. Dans une scène d'*Aprile*, Moretti se filme faisant les cent pas pour endormir son nouveau-né qu'il tient allongé sur son épaule. L'un contre l'autre, le père et l'enfant déambulent ainsi dans les couloirs et

⁷⁴ Pascal PERNOD, Michele, le monde a besoin d'égotistes comme toi ! (*Palombella Rossa*), *Positif*, n°346, décembre 1989, p. 15.

les pièces de l'appartement familial. Un plan unique suit leur déplacement, cadrant le haut du corps de Moretti, son visage et le bébé qu'il porte dans ses bras. Tout au long de la scène, Moretti parle tout haut, adressant à Pietro des mots qu'il ne saisit pas, évidemment trop jeune pour en comprendre le sens. L'intérêt de la parole ne réside pas ici dans le sens qu'elle véhicule, mais dans sa capacité à instaurer une atmosphère réconfortante pour l'enfant. Le jeune père déclame son petit discours à un rythme lent et d'un ton doux, parfois chuchoté. Sa voix est pleine de tendresse pour son fils qu'il appelle notamment « *Micio* [Mon chaton] », tout en le câlinant. Le visage de Pietro étant posé dans son dos, Moretti ne peut pas voir que celui-ci dort déjà. Il continue alors à lui parler, l'accompagnant dans son sommeil. Les cent pas que Moretti effectue dans cette séquence contribuent, en même temps que sa voix, à bercer son bébé. Là encore, mouvement et parole se déploient au sein du film dans un rythme et un objectif commun.

L'association entre la marche et la pensée trouve sa forme la plus aboutie dans le second chapitre de *Journal Intime*, lorsque le personnage écrit dans son carnet tandis qu'il se promène. Sa déambulation dans les lieux qu'il sillonne ne l'empêche pas de consigner à l'écrit les réflexions qui traversent son esprit. Il faut dire que, dans *Journal Intime*, Moretti se filme régulièrement alors qu'il écrit dans son carnet, objet central qui par son omniprésence devient presque l'autre protagoniste du film. Mis à part dans la scène d'ouverture, le journal n'est pas filmé en gros plan, mais il accompagne le personnage dans tous ses déplacements. Incapable de s'en séparer, Nanni rédige de jour, de nuit, chez lui et à l'extérieur, parfois même à la lumière d'une bougie, tantôt immobile et donc parfois même en mouvement. Les scènes où il écrit en déambulant affirment l'omniprésence de son journal dans son quotidien, et l'importance pour le personnage de le tenir dans ses mains en toute circonstance. Si, comme nous l'avons vu, la marche soutient les pensées de Moretti, il semble alors logique qu'il tente de conserver ses réflexions au moment où elles adviennent. Le fait d'être dehors et en train de marcher ne représente pas un obstacle à l'écriture : peut-être même qu'elle s'en trouve enrichie. C'est dans les îles qu'il est le plus confronté à des environnements nouveaux le poussant à des explorations spatiales qui elles-mêmes conduisent à de nouvelles réflexions. Moretti raconte notamment les étapes de leur voyage et confie à son journal, en même temps qu'aux spectateurs, ses impressions quant aux lieux qu'ils parcourent et aux personnes qu'ils rencontrent. Au début de la séquence « *Bambini al telefono* », Moretti traverse le cadre en marchant, les yeux baissés vers son carnet sur lequel il est en train d'écrire. Sa voix retranscrit sur le plan sonore les descriptions qu'il fait sur le papier. Ses mots semblent d'abord issus du plan, puisque ses lèvres bougent à l'écran. Cependant, il tourne bien vite le dos à la caméra tout en continuant de parler, sans que le volume de sa voix ne soit altéré par son éloignement dans l'espace. Cet effet bref mais

efficace contribue lui aussi à faire du film le vrai journal de Moretti, plus encore que l'objet de papier.

IV.3. Des mouvements plus amples

La séquence « *Bambini al telefono* » est directement suivie d'un panoramique suivant la trajectoire de Moretti dans l'espace. De nouveau, celui-ci écrit dans son carnet tout en marchant. Il avance d'un pas régulier sur un terrain vague désert. Bien que ce lieu soit ici filmé d'un angle différent, il s'agit d'un espace déjà connu des spectateurs, celui que le personnage traversait en même temps que le bateau. Il porte toujours son costume beige, et le mauvais temps contribue à la grisaille qui règne sur l'image. Pourtant, il se dégage de ce plan une certaine sérénité, qui tient sans doute à plusieurs éléments. Tout d'abord, l'ambiance y est extrêmement calme : aucun bruit de travaux ni de circulation ne trouble le silence qui plane sur la scène. De plus, personne d'autre que Moretti n'apparaît à l'image, il est le seul à bénéficier de cet endroit désert. Le personnage avance d'un pas relativement lent tandis que le mouvement de la caméra accompagne sa démarche paisible. Enfin, il s'adonne à l'écriture de son journal, une activité que les spectateurs savent calme et bénéfique pour le personnage. Notons que, pour une fois, la voix de Moretti n'énonce pas ce qu'il est en train de rédiger. L'absence de confession orale renforce la dimension intime de la scène qui retranscrit un beau moment « à soi ».



Figure 36: *Journal Intime*, 0'42'38 à 0'43'15.

Le plan constitue une transition entre la séquence « *Bambini al telefono* » et celle à suivre, un passage via lequel Moretti nous conduit d'un sujet à l'autre. Le morceau justement intitulé *Bambini al telefono* qui rythme la séquence précédente s'éteint sur les premières secondes, tandis que le morceau *Isole* démarre sur les derniers instants du plan, permettant ainsi de le raccorder avec celui à suivre. Cette fois, Moretti est filmé de plus près. L'image intègre moins d'éléments de décor autour de lui et se focalise sur son corps, cadré en pied. Sa position est légèrement différente que dans le plan précédent puisqu'il tient désormais son carnet fermé dans sa main gauche tandis que son autre main est cachée dans la poche de son pantalon.



Figure 37: *Journal Intime*, 0'43'17 à 0'43'36. *S'assurer d'être seul avant de jouer, le carnet à la main.*

Au début du plan, Moretti se retourne pour jeter un regard derrière lui, s'assurant visiblement que personne aux alentours n'est en train de l'observer. Ce bref regard forge déjà une attitude enfantine sur le personnage, dont le geste ressemble à celui d'un enfant sur le point de faire une bêtise, ou du moins voulant agir en secret. Certain de sa solitude, Moretti fait quelques foulées pour rejoindre un objet que le spectateur découvre bientôt : un ballon de football abandonné là. D'un coup de pied, il l'envoie dans les airs et court pour le réceptionner. Pendant que la balle disparaît du cadre, le visage du personnage se plante vers le ciel pour suivre des yeux cet objet que le spectateur désormais ne voit plus. S'entraînant lui-même dans ce jeu, il répète ainsi son geste en expédiant le ballon toujours plus haut. Au cours des quelques secondes qui constituent la scène, il s'éloigne parfois légèrement de la caméra et met de plus en plus d'entrain dans ses courses, ce qui n'empêche pas le cadre de suivre ses déplacements dans l'espace, les anticipant même parfois. Après quelques lancers, le deuxième plan est remplacé par un autre bien plus large, filmant en plongée le terrain abandonné sur lequel joue Moretti. Un zoom arrière intègre progressivement à l'image de nouveaux éléments de décor composant le paysage : une barrière abîmée, la mer, des installations électriques, des petites constructions... Par ce mouvement de caméra, l'espace dans lequel se trouve le personnage est considérablement élargi. À une telle distance, l'immensité du lieu s'étale progressivement à l'écran. Bien que le cadre s'ouvre progressivement, le personnage reste visible. Il déambule dans l'espace, toujours focalisé sur son jeu et le ballon qu'il expédie dans les airs. Seul dans cet

environnement, Moretti poursuit sa distraction, toujours accompagné par le morceau de Nicola Piovani. La musique semble être le seul élément sonore à même d'accompagner ce long zoom arrière car, comme l'a dit Serge Daney : « quand les choses sont vues d'aussi loin, il n'y a pas de place pour la parole.⁷⁵» Aucun autre individu n'apparaît à l'écran, le protagoniste est le seul à profiter ce lieu immense qui s'offre à lui, ou qui l'accueille en son sein. Une certaine sérénité émane de la scène où tout semble calme, doux et apaisé. Comme à l'ouverture de *Palombella Rossa* évoquée plus tôt, les tons gris de l'image n'ont pas pour effet de l'assombrir : là encore, l'atmosphère paraît douce et cotonneuse. Par cette scène, le réalisateur exprime un sentiment de liberté et la satisfaction de pouvoir faire ce qu'il veut, quand il le veut. La joie émanant de cette séquence mémorable malgré sa courte durée (une cinquantaine de secondes environ) tient principalement à la musique aux tons enjoués et à l'attitude corporelle de Moretti. Un sourire aux lèvres, il laisse aller son corps et l'entraîne dans des mouvements enfantins qui semblent le combler. Délaissant quelque temps son carnet d'écriture pour un ballon de foot, il s'autorise le plaisir simple mais pur qui consiste à tirer dans une balle et à lui courir après pour la rattraper quelques mètres plus loin. La joie de l'instant en passe donc par la mise en mouvement du corps qui, une fois actif, s'inscrit pleinement dans l'instant et l'espace qu'il sillonne. En optant pour deux échelles de plan, l'une rapprochée et l'autre large, Moretti donne à voir le corps lui-même ainsi que son rapport à l'environnement dans lequel il se trouve.



Figure 38: *Journal Intime*, 0'43'38 à 0'44'04. Un long zoom arrière sur le terrain de jeu .

Cette forme de « laisser-aller » bénéfique pour le personnage intervient à plusieurs reprises au cours du film. Pensons notamment à la scène du bal, où Moretti s'autorise quelques pas de danse, et à sa promenade à travers le quartier de Casalpavlocco, lorsque lui et sa vespa ondulent au rythme de la chanson *Didi* (1991) de Cheb Khaled. Ces mouvements impulsifs et joyeux exprimés par le corps se manifestent également dans le film suivant, *Aprile*. Ici, le réalisateur dresse son propre portrait, celui d'un homme indécis dont les émotions spontanées jaillissent sous des formes soudaines et parfois désordonnées.

⁷⁵ Serge DANÉY, *Libération*, 24 février 1986.

Un exemple se trouve dans une scène suivant la naissance de son fils. Nanni est seul dans l'appartement, sa femme et leur nouveau-né étant toujours à la maternité. Un travelling avant cadre le tout jeune papa affalé sur un fauteuil orange. Une légère coupe opérée dans le plan donne l'impression que ce moment a duré plus longtemps qu'il n'est montré à l'écran. Un sourire un peu béat sur le visage, le personnage semble épuisé mais également heureux. Le haut-parleur du téléphone posé à côté de lui diffuse les messages vocaux laissés pendant son absence. Les voix de ses proches se suivent les unes après les autres pour féliciter les nouveaux parents et demander des nouvelles du bébé. Le corps du personnage réagit aux mots de leurs amis. Sa tête acquiesce parfois, ses mains tambourinent sur les accoudoirs de son siège et il parle à ses proches qui ne peuvent l'entendre, leur adressant des « *ciao !* » distraits pour répondre à leurs salutations. À un moment, Nanni agite les bras devant de lui, effectuant avec ses poings un moulinet dont la vitesse augmente rapidement. Au milieu de ce tourbillon, sa tête bouge elle aussi et ses cheveux virevoltent de tous côtés. Après quelques secondes, ayant atteint le point culminant de son mouvement, il repose les bras sur le fauteuil et appuie à nouveau son dos contre le dossier du siège. Un peu décoiffé, son visage affiche une expression de grande satisfaction. La scène se termine alors qu'un autre message défile dans le téléphone. Seul le haut de son corps génère son mouvement, alors que ses jambes semblent inanimées, vidées de leur énergie. La fatigue apparente du protagoniste n'est pas négative pour autant, car le spectateur sait qu'elle tient à une raison immensément joyeuse.

Là encore, la joie du personnage s'inscrit directement sur son corps, qui la rend visible à l'image que reçoivent les spectateurs. L'émotion est soudainement exprimée dans un geste brusque dont il ne semble maîtriser l'ampleur ni la spontanéité. Comme la parole ne peut aider Nanni à dire l'immensité son bonheur, et puisque ses interlocuteurs ne sont pas présents à ses côtés, son corps semble prendre le relais afin de signifier la joie qui l'inonde à cet instant. Les mouvements de ses bras extériorisent son euphorie, non pas pour l'évacuer mais au contraire, pour mieux la ressentir.

Nous avons vu que l'errance d'un lieu à l'autre induit bien souvent d'autres formes de voyages. Ces déambulations davantage figurées regroupent notamment les errances mentales auxquelles s'adonnent le personnage ainsi que des allers et retours entre le cœur de la diégèse et le monde extérieur à la réalité du film. Précédemment établie au sein des deux premiers chapitres, l'équivalence entre le corps et l'esprit est confirmée par ces scènes où le personnage songe en même temps qu'il se déplace. Reposant l'un sur l'autre, sa pensée et son mouvement dans l'espace se nourrissent mutuellement : ainsi corrélés, les deux cheminements s'entraînent et s'allongent conjointement. Bien que ces deux éléments soient liés, la mise en scène privilégie tour à tour les

réflexions et les déplacements physiques. D'une scène à l'autre, la parole et son contenu concentrent l'attention, puis la voix se tait pour laisser place aux gestes qui se passent de mots. Plus à même d'accompagner ces déploiements muets, la musique intervient alors bien souvent pour chasser le silence et parfaire l'instant. D'autre part, le déplacement a chez Moretti pour effet d'isoler les individus alors concentrés sur leurs réflexions, mais également de les rapprocher les uns des autres. Les trajets en voiture consolident notamment l'union familiale, que celle-ci soit petite comme celle d'*Aprile*, composée des futurs parents et du bébé à naître, ou plus nombreuse comme celle de *La Chambre du fils*, dont les parents et les deux adolescents emplissent l'habitable par leurs corps et leurs chants. Le deuxième segment de *Journal Intime* raconte pour sa part des périples menés en duo. La souplesse du lien qui raccorde les deux voyageurs l'un à l'autre s'illustre par l'ambivalence de leurs échanges faits de discussion et de mutisme. Loin d'être malheureux, le silence dans lequel évoluent Nanni et son compagnon de route souligne en fait leur entente mutuelle, une confiance implicite qui n'est pas moins avérée parce qu'elle n'est pas énoncée. Le corps en mouvement et en déplacement se définit donc également par sa relation avec les personnages qu'il rencontre et ceux avec lequel il vagabonde.

Chapitre V : Michele, Giulio, Nanni... et les autres

Le chapitre précédent portant sur l'étude des déplacements du corps dans différentes zones physiques, celui-ci se tâchera d'observer l'existence des personnages dans un espace plus abstrait, celui de la sphère sociale. Alors qu'ont été étudiées dans le premier chapitre les relations individuelles que subit bien souvent le personnage morettien, son existence en passe également par sa façon d'observer et d'intégrer différents groupes sociaux. Quand bien même ces tentatives réussissent, ce qui est loin d'être systématique, il arrive que le personnage continue de subir son intégration à ces cercles plus ou moins étendus. Là encore, son évolution dans les différents espaces physiques et sociaux est dévoilée par le cinéaste au moyen de choix de cadrages, mais aussi *via* les situations plus ou moins conflictuelles qu'il choisit de mettre en scène.

V.1. La masse dont il est exclu

Au début d'*Aprile*, le personnage se rend à Milan afin de filmer une grande manifestation commémorant la libération de l'occupation de l'Italie par les forces nazies pour son projet de documentaire. Il s'agit de la première scène où le réalisateur se filme en train de tourner pour un autre film. S'adaptant aux contraintes matérielles que lui impose la situation, il dirige sa caméra de façon à enregistrer ce qu'il peut de cet événement.



Figure 39: *Aprile* 0'06'08 à 0'06'23. Zoom arrière sur la foule parapluies.

Tout d'abord, sa voix en off explique sa démarche, annonçant ses intentions et les difficultés rencontrées ce jour-là. Le commentaire étant enregistré plus tard que les images, Moretti parle en se souvenant. Tous les plans de la scène sont tournés depuis un espace élevé surplombant les rues pleines de monde. Les différents cadres pris en plongée offrent une vue large sur la manifestation, des zooms insistant parfois sur des banderoles et des drapeaux afin d'en capter les messages et de les restituer à l'écran. De lents panoramiques balayent les rues afin de dévoiler l'ampleur de la manifestation et l'importance de l'espace qu'occupent les individus ici réunis. Le premier plan filmant la manifestation est constitué d'un lent zoom arrière pris en plongée sur la foule. Ne

montrant d'abord que quelques parapluies, le cadre s'ouvre progressivement jusqu'à en intégrer des dizaines, des centaines. Par un crescendo sonore, le volume des bruits diégétiques augmente au fur et à mesure de cet élargissement de l'image. Un léger panoramique balaye ensuite le boulevard, dévoilant d'autant plus l'ampleur du rassemblement s'étalant dans tout l'espace. Deux plans cadrent Moretti dans la rue, parmi les manifestant.e.s. Il assiste aux événements autour de lui auxquels il participe d'une certaine façon par sa présence. En tant que réalisateur son regard est alors double. Premièrement, son regard physique observe la foule en partageant son espace, puisqu'il se trouve lui aussi dans la rue, le lieu de la manifestation. Mais la caméra, depuis son positionnement en hauteur, lui offre un autre point de vue sur cette journée. C'est un regard qui survole tous les corps réunis en un même endroit dans un but commun, une perspective que n'a pas Moretti se trouvant lui aussi sur la chaussée. Les deux plans sur lui l'incluent à l'évènement de cette journée, soulignant sa participation physique à la marche commémorative. Bien que par sa présence physique il participe de fait à la manifestation, le réalisateur met en scène un regard qui surplombe les événements en même temps qu'il en restitue l'agitation. Sa voix en off regrette le mauvais temps qu'il faisait ce jour-là, mais le joyeux vacarme sonore de la scène compense les tons gris et sombres des images. En aggravant les conditions matérielles de la manifestation, les intempéries soulignent paradoxalement la détermination des manifestant.e.s à défiler. À l'écran et dans chaque plan, tous les parapluies sont autant de voix affirmant la nécessité pour le peuple italien de commémorer sa libération.

Le personnage morettien est parfois attiré par des groupes d'individus sans que son envie de les rejoindre ne suffise à son intégration. Cette attraction incomplète s'illustre notamment durant la sein d'ouverture de *La Chambre du fils*. Le film débute par un générique durant lequel titres blancs inscrits sur un fond noir défilent, accompagnés du morceau *La Corsa*⁷⁶, composé à l'occasion par Nicola Piovani. Les premiers plans montrent ensuite le personnage joué par Moretti en train de courir dans un paysage urbain. Les titres du générique continuent de défiler en bas à gauche de l'écran, tandis que la mélodie domine toujours la bande-son par rapport aux sons ambiants qui, eux, sont étouffés. Le personnage termine sa course devant un bar, dans lequel il rentre. Au même moment s'efface les derniers titres et la musique touche à sa fin. Sortant de nulle part, un groupe d'Hare Krishna défile dans la rue en chantant et en dansant. Son café à la main, le personnage sort pour les suivre. Il les observe ainsi quelques instants, visiblement ravi de ce moment. Le protagoniste est ensuite montré dans son appartement. Il déambule dans un couloir et chantonne l'air qu'interprétait le groupe en frappant le rythme dans ses mains. Un téléphone se met à sonner, le

76 Traduction : « La course ».

personnage marche jusqu'à lui et décroche le combiné. La conversation qui débute alors n'est que partiellement accessible aux spectateurs, qui n'entendent pas l'autre voix, celle qui émane du téléphone.

L'ouverture de ce métrage a donc lieu en plusieurs étapes construisant une arrivée progressive dans l'univers filmique. Après le générique, la première image perçue est celle du jogging qu'effectue le personnage. Le café constitue une transition vers la seconde étape, celle du groupe d'Hare Krishna. La troisième enfin, dans l'appartement du personnage, est interrompue par l'appel téléphonique qui, nous le verrons, lance véritablement le récit.

Les plans de la première étape se concentrent sur le protagoniste, qui est au centre de chacune des images. La vitesse des travellings est calquée sur celle de sa course de façon à le suivre constamment. Certains plans larges intègrent le paysage dans lequel il se trouve. Des focales courtes ont pour effet de restituer avec précisions les nombreux éléments qui constituent le décor : les pavés de la rue, les bateaux industriels dans le port, les voitures, les bâtiments. En plus de découvrir le personnage « principal », les premières images du film présentent le lieu dans lequel se déroulera le récit à venir. Sans que le nom de la ville ne soit mentionné, le spectateur identifie immédiatement une agglomération côtière de taille moyenne. Deux plans en mouvement restituent le moment où le personnage se rend dans le café. Le premier est tourné depuis la rue. Le personnage finit sa course, ralentit et entre dans la boutique. Sans que le personnage soit montré lorsqu'il passe sa commande, le second plan le montre de profil, accoudé devant une fenêtre donnant sur la rue. Il boit un verre d'eau, puis son café au lait. Entrant par le bord gauche du cadre, le groupe de chanteurs fait irruption dans le film. Ils sont une douzaine vêtus de saris oranges. Certains jouent d'un instrument, et tous chantent et dansent en déambulant lentement dans la rue. Ils effectuent une farandole qui serpente et se referme sur elle-même. Lorsque Giovanni sort du bar, la caméra le suit, filmant la scène « dans son dos ». Le spectateur voit alors ce que voit le personnage en plus de le voir observer cette scène inattendue.



Figure 40: *La Chambre du fils*, 0'02'38 à 0'03'22. Observateur extérieur.

Il se dégage de cette apparition une impression étonnante, une légère étrangeté en rien inquiétante. Comme aucun élément sonore n'annonce leur arrivée à l'écran, alors même qu'ils sont bruyants, les

danseurs paraissent sortir de nulle part. De plus, la rue est soudain déserte, alors que de nombreux véhicules et passants défilaient dans les plans précédents. Cette apparition attire immédiatement le regard du personnage, qui sort rapidement du café, son verre encore à la main, pour ne rien manquer du spectacle. Giovanni ne suit pas lorsque l'un des musiciens lui tend la main pour l'inviter à les rejoindre, mais il continue de profiter de la joie que lui procure cette vision. La scène se déroulant à l'intérieur de l'appartement est filmée en un plan unique, dont le cadre se déplace pour suivre la progression du personnage. D'un air un peu distrait, il chantonne la mélodie que jouait le groupe en marquant la pulsation de ses mains. Sa participation est donc légèrement différée : sur le moment il observe, il suit les danseurs avec qui il échange des regards et des sourires, mais il ne s'intègre pas à eux. C'est une fois rentré chez lui que son corps s'harmonise à l'instant auquel il a assisté. Il fredonne le même air et son corps s'active en rythme. Il marche un peu nonchalamment et, une fois au téléphone, il continue de battre la pulsation en tapotant sa jambe de sa main. Ses gestes semblent partiellement inconscients, il ne focalise pas son attention dessus dans le but de les effectuer correctement. Le personnage se comporte à l'image comme s'il avait la mélodie en tête et les mouvements « en corps ». Quand le téléphone se met à sonner, il se dirige vers lui sans s'y précipiter : il marche d'un même pas tranquille tout au long de la scène.

- Si ?

- Si, sono io.

- Buongiorno.

- Si.

- Oggi ?

- Perché, cos'è successo ?

- Oui ?

- Oui, c'est moi.

- Bonjour.

- Oui.

- Aujourd'hui ?

- Pourquoi, qu'est-il arrivé ?

Jusqu'alors, le film ne présentait aucun élément narratif, il restituait la flânerie du personnage dans sa ville. Sans dévoiler la nature de l'évènement mentionné, l'appel téléphonique constitue le point de départ du récit. C'est précisément la dernière phrase prononcée par le personnage qui fait engendrer la narration, en annonçant qu'un évènement a eu lieu : « qu'est-il arrivé ? » Quoique brève et seulement partiellement retranscrite, la conversation téléphonique permet donc d'introduire le récit du film à l'image. Le spectateur et le personnage découvriront par la suite que l'appel provenait du lycée d'Andrea, celui-ci étant soupçonné pour le vol d'un coquillage provenant d'une salle de biologie. Une continuité sonore lie les différentes étapes rythmant l'ouverture du film. La musique de Nicola Piovani, jouée sur un mode extra-diégétique, est immédiatement remplacée lorsqu'elle se termine par la chanson des Hare Krishna, une mélodie diégétique cette fois. Leur chant est repris par le personnage de Moretti se trouvant désormais seul à l'intérieur de son appartement. Malgré le changement de lieu procédé dans la coupure entre deux plans, la mélodie se

poursuit sans pause, assurant ainsi une continuité entre les deux espaces et les deux instants présentés aux spectateurs. De plus, la tenue du personnage, qui est la même sur tous les plans, indique que l'ouverture du film a lieu sur un temps relativement court. La scène d'ouverture permet donc au spectateur de plonger progressivement dans l'univers filmique qui lui introduit l'histoire à laquelle il va assister. Elle constitue un passage intermédiaire entre le monde extérieur, celui dans lequel évolue le spectateur, et celui du récit. Certains éléments, tels que le morceau de Piovani et les titres du générique inscrits sur les images, établissent une transition entre le générique et la diégèse. Le coup de téléphone engendre le récit qui nous est raconté : les lieux et le personnage central ont été présentés, l'histoire peut commencer.

Ce groupe de danseurs peuplant l'ouverture de *La Chambre du fils* résonne avec une autre foule dansante, celle qui clôt *Tre Piani*. Malgré leurs différences, plusieurs points communs lient ces deux scènes l'une à l'autre. À chaque fois, les danseurs et danseuses constituent un groupe homogène, une masse dont ne se distingue aucune singularité. Ces individus qui dansent simultanément sont représentés comme un seul corps, une unité. Les musiques accompagnant ces scènes et les rythmes qu'elles instaurent guident les pas des danseurs, les unifiant dans un mouvement commun. De plus, les deux scènes se déroulent au milieu de rues étonnamment vides, et où les troupes paraissent jaillir de nulle part. Leur présence n'est que peu annoncée par le son qui se manifeste en même temps (ou presque) que leur arrivée à l'image. Leurs apparitions soudaines et l'espace urbain dont elles jouissent miraculeusement confèrent aux deux foules un caractère irréaliste, ou rêvé. Dans sa solitude, le protagoniste de *La Chambre du fils* pourrait effectivement fantasmer l'évènement auquel il assiste, mais les multiples personnages de *Tre Piani* sont nombreux à voir simultanément les danseurs de tango. Il ne peut s'agir d'une hallucination collective, mais l'apparition n'en demeure pas moins mystérieuse. Comme si le film rêvait à leur place, ou qu'il avait le pouvoir de les faire rêver. Dans une interview donnée à la chaîne Arte⁷⁷, le réalisateur précise qu'il s'agit d'un ajout de sa part, la scène n'existant pas dans le livre dont est tiré le film. La manie du cinéaste s'expose ici : il ne peut s'empêcher d'intégrer de la danse à ses créations, comme si elle était la seule façon, ou la meilleure, de traduire un sentiment dans l'image. L'effet généré par ces deux scènes contribue à la dimension irréaliste de l'œuvre de Moretti, un tout petit rien qui jaillit de ces évènements plausibles mais tout de même étonnants. Enfin, les personnages morettiens restent observateurs de ces groupes dont ils aimeraient pourtant faire partie. Les visages et les corps trahissent leur fascination pour la danse, pour ces collectifs qui s'accordent sans mots. Empêchés par leur maladresse et leurs corps trop meurtris, les personnages morettiens admirent les danses sans

77 « Nanni Moretti / Le gaullisme à toutes les sauces ? », *28 Minutes*, Arte, mise en ligne le 9 novembre 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=kiFAyBaqjEc>, visionnée le 10 mai 2022.

y participer. Par ces scènes, Moretti partage ce sentiment de non-appartenance à un groupe. Sans dire un véritable rejet, puisque rien n'empêche formellement les personnages de danser eux aussi, les scènes illustrent leur impossibilité à vivre un moment qu'ils aimeraient pourtant expérimenter. L'auto-censure des personnages les condamne à une posture extérieure, où ne leur restent que leurs yeux pour constater leurs propres envies qu'eux-mêmes laissent insatisfaites.

La composition du public du match de water-polo évolue tout au long de *Palombella Rossa*. Lors des premières phases de jeu qui ont lieu l'après-midi, et jusqu'à la moitié du récit, les spectateurs sont peu nombreux. Plus tard, alors que la nuit est tombée, les gradins sont remplis de monde. La foule s'est formée sans que la caméra ne donne à voir son évolution. L'augmentation des spectateurs a lieu durant des ellipses temporelles, et lorsque la caméra est occupée à filmer d'autres événements : des actions dans le bassin, les conseils donnés par l'entraîneur et les réflexions de Michele, entre autres. La masse des spectateurs finalement constituée devient un élément majeur du film, influant sur les différentes étapes du récit et leur représentation à l'écran. Elle existe visuellement, puisqu'elle occupe tout l'espace des gradins. La foule règne sur cette zone délimitée qui semble lui appartenir entièrement. Le seul personnage à évoluer dans cet espace est l'entraîneur de l'équipe de Monteverde, qui s'y est sans doute rendu pour transmettre plus facilement ses consignes à ses joueurs par-dessus le vacarme de la foule. Les supporters autour de lui n'hésitent pas à le bousculer et à lui crier dessus, l'empêchant ainsi de communiquer ses consignes aux joueurs de son équipe, situés de l'autre côté du bassin. Une fois constituée, la foule ne se déplace que rarement. Elle se lève pour mieux voir le penalty qui scellera l'issue du match, avant de se jeter dans le bassin pour célébrer la victoire de l'équipe adverse. D'abord « parquée » dans l'espace des gradins, elle en déborde finalement pour se déverser elle aussi dans la piscine. Reléguée à l'espace qui lui est dédié, celui des gradins, la foule en déborde progressivement. La masse indifférenciée s'étale peu à peu, occupant désormais des lieux auxquels elle n'avait auparavant pas accès. Parfois hostiles, les supporters prennent l'arbitre à partie et crient sur les joueurs. Leur proximité avec le lieu de l'action augmente la pression déjà intensifiée par la fin du match à venir et le faible écart séparant les scores des deux équipes. La première moitié du film donne l'impression que les deux équipes s'affrontent presque dans l'intimité : ce n'est que la nuit que la foule apparaît sur les estrades. La masse de corps concentrés dans un même espace et le bruit qu'ils génèrent augmentent la pression que subissent les joueurs. Leur épuisement accumulé après plusieurs heures de jeu aggrave leurs humeurs et les échanges se font d'autant plus tendus, comme en témoigne le coup de poing qu'assène Michele à l'un de ses adversaires. La foule se montre cependant parfois bien silencieuse et capable de se mouvoir dans un calme étonnant. Alors qu'un penalty doit être tiré, la

petite télévision du bar de la piscine diffuse la fin du film *Docteur Jivago* datant de 1957. Sur un plan large cadrant le bassin en même temps que les gradins, les exclamations et les cris se taisent soudainement, laissant place au son de la télévision et à un morceau de Nicola Piovani. D'un même mouvement, la foule se détourne doucement du bassin afin de rejoindre le bar, situé sur le bord gauche de l'image. L'attention est désormais tournée en direction du film de David Lean. Filmés de face par un cadre plus serré qu'à l'ordinaire, les supporters ont des visages pour la première fois, une identité. Même s'ils se déplacent en groupe pour rejoindre le petit écran dans un mouvement, ils cessent pour quelques instants d'être la grande masse unifiée et indivisible que le film présentait jusqu'ici. Divisés parce qu'ils supportent des équipes différentes, les spectateurs du match s'unissent pour soutenir un but commun, pour que, ce soir, *Docteur Jivago* se termine bien. Oubliant pour un temps la division qui les oppose, tous les personnages sont rassemblés dans un même objectif, dont l'échec inévitable cause une déception générale.

Enfin, les deux entités que sont Michele et la foule de spectateurs se joignent à toutes les autres pour assister à la fin de *Docteur Jivago* et encourager les personnages d'une même voix. Dans cette scène, Michele se trouve au milieu des supporters, il est filmé parmi eux et non plus à côté. Certains plans se concentrent sur son visage, guettant ses réactions, mais celles-ci sont semblables à celles des individus qui l'entourent. Pour la première fois, il est avec eux et il leur ressemble. Cette scène fait donc exception dans le film, qui présente les spectateurs du match comme une masse indivisible parlant d'une seule voix et agissant d'un mouvement commun. La scène réunit des individus par divisés tout le long du film. L'objet qui les réunit est cette petite télévision, qui diffuse un film de cinéma. Moretti entretient depuis le début de sa carrière une relation difficile avec ce médium, notamment dans *Sogni d'oro*, où le personnage principal se confronte physiquement et violemment au dispositif du plateau télévisé et à son public parfois cruel, et plus largement par la critique perpétuelle qu'il mène contre l'hégémonie médiatique de Silvio Berlusconi. Il exprime son indignation lors de prises de paroles publiques⁷⁸ et dans ses films, notamment en ouverture d'*Aprile* et durant *Le Caïman*. Enfin, notons que cette union soudaine a lieu grâce à la télévision, un objet destinée aux masses pourtant disséminés dans des foyers individuels. Moretti entame peut-être par cette scène une réconciliation avec ce médium qu'il a longtemps fustigé, la trêve se confirmant dans le film suivant, *Journal Intime*, lorsque son personnage s'amuse devant une télévision qui diffuse, là encore, un film de cinéma, à savoir *Anna* d'Alberto Lattuada⁷⁹.

78 Un exemple parmi d'autres étant sa participation à la manifestation du 14 septembre 2002, dont l'archive est consignée par l'INA: « Manifestation contre Berlusconi », *19/20 Édition nationale*, France 3, 14 septembre 2002, <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/2099872001006/manifestation-contre-berlusconi>.

79 Nous reviendrons sur cette séquence durant le dernier chapitre.

La masse des spectateurs forme un corps avec lequel le personnage morettien n'échange que très peu. La plupart du temps, les deux entités se contentent de coexister à l'image, chacune habitant l'espace qui lui est dédié. Michele, au premier plan, évolue dans le bassin et les coursives qui le bordent, tandis que la foule se cantonne principalement à l'espace large mais restreint des gradins, à l'arrière-plan. Le public fait parfois irruption dans le monde de Michele, non pas en investissant l'espace qu'il occupe mais en l'interpellant par des cris. Pensons par exemple à cette scène durant laquelle les spectateurs incitent Michele à quitter le bassin en lui scandant « Michele, c'est fini, tu as perdu la partie ! ». Seul face à la puissance de ce groupe, le protagoniste se résout à sortir de la piscine. La foule de *Palombella Rossa* existe donc surtout par sa présence sonore. Quand elle est montrée, c'est par des plans larges cadrant les individus disposés sur les gradins comme une seule et même entité. La masse formée par les spectateurs est donc un élément visuel ambivalent : principalement hostile envers le personnage, elle s'apaise parfois soudainement et s'accorde même avec lui. Enfin, elle est ce qui s'apparente visuellement le plus au peuple qu'évoque à maintes reprises le personnage principal au cours de ses longues réflexions. Les spectateurs de la partie font surtout valoir leur présence par l'agitation qu'ils génèrent sur le plan sonore. Quand ils s'unissent pour chanter ou crier, le vacarme qu'ils produisent est tel qu'il ne peut être ignoré. À l'inverse, s'ils se taisent simultanément, un silence éclatant règne soudain sur le lieu et les événements s'y déroulant. Une même symbiose plongeait l'ensemble des individus réunis autour de la piscine dans un mutisme parfait pour écouter le morceau *I'm on fire* (1985) de Bruce Springsteen. En seulement quelques instants, tous se taisent pour laisser place à la musique. Moretti a dit à propos de cette scène : « Dans le film, les personnages sont divisés, par le sport, par la politique, par les souvenirs. À ce moment précis les voilà réunis⁸⁰ ». Les spectateurs, les joueurs des deux équipes et leurs entraîneurs, même les arbitres se sont tournés vers la radio pour ne rien perdre de la chanson. Une série de plans fixes montrant les différents groupes de personnages forment ce que Fabrice Revault décrit comme un « beau moment de communion, quasi religieux. Mais que Moretti montre comme un idéal improbable, utopique⁸¹. » Là encore, le récit ménage de l'espace pour des images rêvées. Cette scène à l'aspect miraculeux opère une parenthèse dans le film, dont le rythme et le ton ne cessent d'accélérer et de s'intensifier.

80 Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 76.

81 Fabrice REVAULT, *op. cit.*, p.95.

V.2. Le groupe auquel il appartient

Tout au long du film, Giulio est pour sa part confronté à plusieurs types de groupe d'individus. Le cercle familial, comme nous l'avons vu, lui cause de nombreux tourments. D'abord heureux d'être réuni avec ses parents et sa sœur, le protagoniste saisit rapidement les imperfections de sa propre famille. Son père part vivre avec une autre femme, Valentina quitte son compagnon dont elle ne veut pas l'enfant et sa mère, après une grande période de tristesse, les quitte définitivement. Leur incapacité à faire des choix qui, selon Giulio, les rendront heureux génère chez lui un profond désarroi. Malgré ses efforts, il ne parvient pas à consoler sa propre famille, et ne peut que constater son échec avec douleur et amertume. Son retour à Rome est également l'occasion de se réunir avec ses anciens amis. Cependant, eux non plus ne savent plus être heureux. Chacun est accablé d'un problème plus ou moins sérieux dont il ne se défait pas. Là encore, Giulio tente d'intervenir auprès d'eux. Andrea, emprisonné en attendant son procès, refuse sa compagnie et son témoignage. Saverio, dévasté après un chagrin d'amour, s'enferme dans sa solitude et interdit à ses amis de lui rendre visite. Cesare ne cesse de lui confier ses états d'âme et ses projets de vie que Giulio ne comprend pas toujours. Face à leurs différents malheurs, le jeune prêtre déploie une énergie sincère pour aider ses amis. Enfin, les paroissiens constituent un groupe plus large mais d'une certaine façon proche de lui. Ceux-ci sont moins présents auprès de Giulio que ne le sont ses amis et les membres de sa famille, mais leurs comportements le touchent tout de même. Son épuisement émotionnel fait qu'il a du mal à les comprendre, leurs soucis lui semblent puérils ou insignifiants. Il peine à recevoir leurs confessions et n'hésite pas à expulser du cours pré-natal un jeune homme seulement coupable d'avoir fait une mauvaise blague. Sans prononcer un mot, Giulio se lève de son bureau, va trouver l'homme à sa place, le saisit par le bras et le conduit jusqu'à la sortie. Son rejet est silencieux mais ferme. Sachant qu'il est inutile de négocier, l'autre s'en va sans protester. L'attitude de Giulio impressionne par l'autorité dont il fait preuve sans avoir à parler, ses gestes et sa mauvaise humeur apparente suffisant à bannir le jeune homme de la classe où règne le protagoniste. Cette dissonance du personnage principal avec les « autres » s'étale tout au long du récit, guidant toutes ses interactions. Le seul à ne pas l'affecter négativement est le prêtre à qui il se confie dans la montagne. Ce dernier parvient à apaiser un peu de l'inquiétude de Giulio en le rassurant. Sans le vouloir, il lui fournit une échappatoire en évoquant son expérience en Terre de Feu, une région désolée dont les habitants ont besoin d'un ami. Durant la scène finale, celle du mariage, Giulio annonce quitter sa paroisse actuelle pour une autre, très lointaine. Dépassé et impuissant à Rome, il veut se rendre là-bas dans l'espoir d'y apporter quelque apaisement. L'unique cercle où s'intègre Giulio est celui des enfants de la paroisse à qui il dispense les cours de

catéchisme. Les jeunes apparaissent rarement au cours du film, mais chacune de leurs scènes illustre immédiatement l'aisance avec laquelle le personnage évolue auprès d'eux.

Située au deuxième tiers du film, l'une de ces séquences s'ouvre par une vue sur des rails prise depuis l'arrière d'un train. La rame effectue un léger virage tandis que de chaque côté défilent des arbres et des buissons. Après un sifflement du train, la valse composée pour le film par Nicola Piovani débute, occupant progressivement tout l'espace sonore. Un plan d'ensemble cadre ensuite l'intérieur du wagon et ses occupants. Les murs et les meubles sont fait d'un bois aux couleurs chaudes. Disposés sur les banquettes, les enfants discutent entre eux et regardent par les fenêtres. Parmi eux, à peine plus grands, se distinguent Cesare, de face, et derrière lui Giulio, qui tourne le dos à la caméra. Composée du petit brouhaha des conversations et des bruits du train, l'ambiance sonore diégétique s'efface progressivement, laissant le morceau de Piovani occuper toute l'épaisseur de la bande-son. Sur un plan large et immobile, le petit fourgon bleu ralentit et s'arrête sur un quai minuscule. De grands arbres occupent l'arrière-plan et un beau soleil brille sur ce lieu, où descendent les enfants et leurs deux accompagnateurs. Les petits corps sautent par-dessus les marchepieds et courent pour rejoindre Giulio. Le conducteur guette par sa fenêtre que tout le monde soit bien descendu avant de reprendre sa route. Le plan qui suit dévoile l'objectif de leur voyage : une fabrique de chocolat. Un long travelling arrière déambule dans la petite usine, s'attardant sur les différentes machines et les travailleurs qui en expliquent le fonctionnement aux enfants. Ceux-ci, visiblement enthousiasmés, traversent le cadre en courant de tous côtés, s'arrêtant parfois pour piquer un morceau de chocolat sur une table. Cesare apparaît quelques instants à l'image. Un œuf en chocolat entamé dans la main, il suit la démonstration d'un pâtissier et prend un enfant par l'épaule pour le faire passer devant lui, afin qu'il puisse mieux observer la machine. Giulio, quant à lui, discute avec un des prêtres en marchant dans l'usine. Ses paroles sont inaudibles mais son visage donne l'impression qu'il prend la situation très au sérieux, peut-être même qu'il émet des critiques sur la qualité des chocolats. Entre tous ces micro-événements, le cadre se focalise par des inserts sur l'élan ininterrompu des machines. Les confiseries défilent sur les tapis et les engrenages s'enroulent sur eux-mêmes dans un mouvement fluide et permanent.

Cette séquence infuse un peu de douceur dans ce film où s'enchaînent les complications comme si, pour une fois, tout allait bien. Dehors, le décor de verdure est illuminé par un beau soleil. Le personnage de Cesare est ici une présence attendrissante. Une grande similitude lie ses gestes à ceux des enfants, qu'il reproduit parfois à l'identique. Dégustant paisiblement son chocolat, il semble momentanément débarrassé des problèmes de la vie d'adulte... Attentif et intéressé, il se comporte comme un enfant tout en prenant soin d'eux avec bienveillance. L'absence des sons ambiants au

profit de la musique a pour effet d'évacuer le tumulte potentiellement bruyant des mécanismes et les paroles, visiblement critiques, de Giulio. La mélodie accentue la tendresse déjà contenue dans les images. Les gros plans sur les confiseries ont pour effet d'évoquer avec puissance l'odeur et le goût du chocolat. Dans ce plan les machines, les corps des personnages, la valse de Piovani et la caméra tournoient les uns avec les autres dans une agitation intense mais bienheureuse. Ce travelling génère l'impression d'une cohésion générale dont Giulio fait partie, pour une fois. Son attitude quelque peu critique découle en fait du grand intérêt qu'il porte à la fabrique de chocolat. Il considère ici chaque élément avec sérieux, dévoilant son estime pour le travail effectué en ce lieu. À plusieurs reprises au cours de l'histoire, le protagoniste évoque son attachement aux pâtisseries de son enfance, et, lorsque son agresseur lui demande s'il se souvient de ce film où « la plus belle femme du monde se baignait dans du chocolat », Giulio lui fait cette réponse à la sincérité indiscutable : « moi, je ne regardais que le chocolat ». Le soir de cette excursion, Giulio rentrera chez lui les bras chargés d'œufs et de cloches en chocolat. Son inclusion au groupe des enfants de la paroisse dure depuis leur première rencontre qui, bien qu'elle se termine par une chute, illustre leur immédiate entente mutuelle. Les jeunes constituent le seul groupe dans lequel il s'intègre et avec qui il s'entend bien. Cette harmonie s'explique notamment parce que le protagoniste accorde une grande importance à sa propre enfance, dont il se souvient parfaitement. Il idéalise cette période de sa vie comme une époque bénie et préservée des angoisses qu'il connaîtra par la suite. Incapable de s'occuper correctement de ses paroissiens, Giulio trouve donc un peu de répit auprès de leurs enfants encore insouciantes. Sans hésiter, il les préfère aux problèmes trop sérieux et trop tristes qui peuplent le monde des adultes. La scène de la chocolaterie laisse l'impression d'un grand mouvement général et coordonné auquel participe le jeune prêtre ordinairement esseulé.

Quand, dans son film *Aprile*, Nanni Moretti se met en scène au travail, il présente ses collaborateurs et son équipe de tournage. La première troupe, relativement restreinte, est constituée de ses collègues les plus proches, une équipe réduite avec qui il travaille sur le projet du film documentaire. La seconde, plus large, apparaît durant les séquences du tournage de la comédie musicale. Ces groupes ont des caractéristiques distinctes et tous deux n'existent pas de la même façon à l'écran. Le Nanni à l'écran se retrouve avec ses collaborateurs afin d'organiser le tournage de son documentaire. Dévoués à leur tâche, ils le suivent dans plusieurs régions d'Italie, chargés de leur matériel de tournage. Fidèles, ils se plient aux désirs de leur chef indécis. Ces scènes reposent sur une même dynamique tout au long du film : ses collègues tentent d'avancer en discutant tandis que Nanni change de sujet. La parole domine ici sous trois formes : la première est celle des trois collègues de Moretti, qui parlent d'un ton sérieux, la seconde est celle du protagoniste, qui parle

d'autre chose et répond à côté. La dernière, enfin, est soutenue par sa voix entendue en off qui divague sur des thèmes variés. Deux sujets déconcentrent particulièrement le personnage : la naissance de son film et son projet de comédie musicale.

En effet, *Aprile* contient deux scènes mettant en scène le tournage de cette œuvre fictive, un film dans le film. Elles sont l'occasion de présenter une équipe large, où chaque personne effectue les tâches qui lui incombent. Contrairement aux collaborateurs proches, qui se retrouvent pour discuter, l'équipe de tournage est presque muette. Moretti la filme comme une masse homogène s'activant silencieusement mais efficacement. Chaque individu s'amalgame aux autres pour mener à terme la création d'une œuvre. La scène finale d'*Aprile* se déroule sur le tournage de la comédie musicale. S'étant résolu sur sa vespa à filmer des « choses qui lui plaisent⁸² », Nanni rejoint son équipe vêtu de la cape qu'il ose enfin porter. Un plan large le montre arriver sur sa vespa dans un bâtiment ressemblant à un hangar. Cette image permet de raccorder les deux séquences entre elles : elle boucle celle de la vespa durant laquelle résonne le morceau *Yaad-e-nabi Gulsham Mehka* (1992), et inaugure la dernière d'*Aprile*, celle du tournage. Descendu de son véhicule, Nanni sort miraculeusement un mégaphone de sous sa cape. Le portant à sa bouche, il crie une première fois « *motore !* », [moteur !], pour ordonner aux appareils de tournage de se mettre en marche. Sa voix retentit dans le large couloir et met fin à la musique de Nusrat Fateh Ali Khan. Lorsque son premier cri a fini de retentir, Nanni se met soudainement à courir, le microphone à la main, en clamant de plus en plus vite, et de plus en plus fort : « *motore, motore, motore, motore... !* ». La caméra pivote pour suivre son déplacement. Le cadre l'accompagne lorsqu'il tourne au coin du couloir avant de le laisser s'éloigner vers l'arrière plan. Ce mouvement du corps lance une autre musique, la petite mélodie associée depuis le début du film au personnage du pâtissier. Il s'agit du morceau *Why Wait* (1958) de l'artiste cubain Pérez Prado, qui raccorde ce plan large à un autre, resserré sur le visage de Silvio Orlando, l'interprète du pâtissier. Un travelling arrière éloigne progressivement la caméra de lui, ouvrant ainsi le cadre sur le décor dans lequel il se trouve. Une habilleuse lui enfle sa toque, un clap apparaît à l'écran et un cadreur vérifie la distance avec la caméra. La caméra extra-diégétique d'*Aprile* se confond ici avec celle que Nanni utilise pour tourner sa comédie musicale. Le spectateur d'*Aprile* est alors projeté au cœur du vrai/faux tournage, observant la prise en train de se faire. Une dizaine de plans d'ensembles s'enchaînent ainsi, filmant la chorégraphie effectuée par une troupe de danseurs et danseuses vêtus pour l'occasion de toques et de tabliers. Le décor de la pâtisserie est composé de plans de travail, d'ustensiles de cuisine et de grands sacs de farine. Les couleurs des gâteaux et des robes que portent les cuisinières habillent soudain l'image de teintes

82 « *Devo filmare lo che mi piace, non le cose brute !* »

pastels, créant un univers doux et idyllique purement fictionnel. La chorégraphie intègre astucieusement des éléments propres à cet environnement. Ainsi, les danseurs prennent appui sur les étals pour réaliser leurs mouvements, les pâtisseries marquent le rythme de la musique en tapant les plans de travail de leurs outils, et lorsqu'ils dansent en couple, cuisiniers et cuisinières se tiennent l'un à l'autre à l'aide d'un rouleau à pâtisserie.



Figure 41: 1'15'23 à 1'15'52 *Aprile*. La fiction et l'équipe qui lui donne vie réunies dans un champ-contrechamp.

L'ultime plan d'*Aprile* est le seul de cette scène à ne pas être filmé *via* la caméra diégétique, qui sert au tournage de la comédie musicale. Celui-ci est un travelling avant, pris cette fois depuis le fond du décor. Passant entre les danseurs et les danseuses réparties de chaque côté de l'image, le cadre avance doucement vers l'équipe de Nanni (celle qui tourne le film sur le pâtissier) réunie autour de lui. Au rythme de la musique, tous se balancent d'un pied sur l'autre, effectuant collectivement une chorégraphie aux mouvements simples qui doivent leur efficacité et leur lisibilité à l'effet de groupe. Le mouvement de la caméra se rapproche donc progressivement de ce groupe qui apparaît d'abord petit à l'arrière-plan avant d'occuper l'ensemble du cadre : danseurs et danseuses ont disparu dans le hors-champ, ne restent que les membres de cette équipe. Au milieu de son équipe, Nanni danse lui aussi, toujours vêtu de sa cape bleue, de son casque de moto et de ses lunettes de soleil. Un sourire aux lèvres, il profite de la joie émanant de ce pas de danse effectué à l'unisson. Cette scène dévoile la symbiose qui existe entre le monde fictif et l'équipe qui lui donne vie, en créant le passage d'un univers à l'autre au moyen d'un champ-contrechamp . Les deux univers

dialoguent et coexistent, la fiction doit son existence à celles et ceux qui ont travaillé pour la faire naître. Ce travail évidemment collectif existe en écho avec les danseurs, les ouvriers d'une pâtisserie qui travaillent eux aussi. Qu'il s'agisse de ses collaborateurs les plus proches ou de son équipe de tournage élargie, ces groupes constituent dans ce film des moyens permettant au metteur en scène de réaliser ses envies, liées à des volontés artistiques tout autant qu'à des plaisirs personnels : deux éléments qui se confondent certainement.

Finalment et surtout, le groupe familial occupe une place importante dans la filmographie de Nanni Moretti. Les deux régimes de narration que sont la fiction et l'auto-fiction offrent à Moretti des opportunités pour explorer ce thème sous des angles nouveaux. La figure maternelle, plus que toutes les autres, est régulièrement mise en scène depuis *Sogni d'oro*. Par deux fois, Moretti intègre dans ses films des séquences correspondant à des souvenirs d'enfance du personnage : la première fois dans *La messe est finie* et la seconde fois pour *Palombella Rossa*. Le spectateur a alors accès aux souvenirs que se remémore le protagoniste. Les deux versions passées de Michele et sa maman se ressemblent : un petit enfant blond et une mère aux cheveux châtain et bouclés. Les souvenirs de Giulio alimentent fortement sa nostalgie. Ils constituent une apparition idéalisée, une époque que le protagoniste observe comme un univers béni où il était épargné de tout malheur. Dans *Palombella Rossa*, les souvenirs de Michele sont nettement détachés de l'époque contemporaine du récit. Le montage permet de passer d'une période à l'autre sans mal : le spectateur identifie rapidement que la scène qui lui est présentée se déroule durant l'enfance de Michele. Pour *La messe est finie*, Moretti choisit de croiser les différentes trames temporelles, de les réunir dans un même lieu et au sein d'une même image.

Située au premier quart du film, une scène montre la famille de Giulio unie pour la dernière fois, avant que la rupture n'advienne. La scène du balcon et celle du repas sont les deux seules de tout le film à les réunir tous ensemble, malgré leur petit nombre et leur proximité. Comme décrit précédemment, la scène est constituée d'un seul plan en mouvement. Montrant d'abord Giulio et Valentina, le cadre se déplace en même temps qu'eux, jusqu'à intégrer leurs deux parents à l'image. Un travelling avant resserre le cadre autour du deuxième couple jusqu'à ce que se terminent la scène et la chanson. Aucune parole n'est échangée ici, ce qui n'a en fait rien d'étonnant, puisque depuis le début du film, les membres de la famille ne discutent presque jamais. Giulio leur parle individuellement, mais les deux parents et la sœur ne communiquent pas entre eux. Puisque que les personnages gardent le silence, ce sont leurs corps qui expriment leur union.



Figure 42: *La messe est finie*, 0'24'31 à 0'25'03. Le frère et la sœur puis le père et la mère.

Le frère et la sœur, comme le père et la mère, se tiennent dans les bras l'un de l'autre. Ajustant leurs pas sur ceux de leur partenaire, les personnages s'accordent rythmiquement afin de se mouvoir à la même allure. Soutenus par le tempo de la chanson de Lauzi, ils exécutent leurs mouvements sur une pulsation qu'ils ne sont pas censés entendre. La musique, vraisemblablement extra-diégétique, paraît pourtant les accompagner. À bien y regarder, chacun des corps contredit l'union familiale que dévoile la scène au premier abord. La mère est lovée dans les bras de son mari. Elle s'accroche physiquement au père, comme elle le fera durant le reste du film. Peut-être son corps perçoit-il, sans qu'elle n'en ait conscience, que son mari est en train de lui échapper. Les yeux fermés, elle laisse reposer sa tête tout contre lui. Cependant, le père n'exprime pas le même attachement envers sa femme. Il regarde vaguement l'espace autour de lui, et souffle même parfois. Quant à elle, Valentina a déjà sur le visage un air absent qu'elle conservera par la suite. Aspirant à une autre existence, l'esprit de la jeune femme semble déjà ailleurs. Ces attitudes corporelles contredisant l'impression première générée par la scène peuvent être interprétées, après un premier visionnage seulement, comme autant de signes avant-coureurs du déchirement que la famille est sur le point de connaître : le départ du père, qui à ce moment fréquente certainement déjà l'autre femme, l'immense chagrin qu'éprouvera la mère, et la mélancolie de Valentina, résolue à mener sa vie autrement. Une fois l'issue du récit connu, les différents signes contenus dans la scène du balcon paraissent évidents. Encore animé par son enthousiasme et incapable d'imaginer que de tels évènements n'adviennent au sein de sa propre famille, Giulio ne perçoit pas ces détails avant-coureurs. De toute façon, le personnage ne semble pas être présent dans ce plan. Le corps qui danse et le visage qui sourit sont ceux de Nanni Moretti. Une attitude n'appartenant pas à Giulio transparaît ici, un amusement qui, s'il est partagé par le personnage, est surtout celui de l'acteur.

Les deux auto-fictions que sont *Journal intime* et *Aprile* intègrent également des proches de Nanni Moretti. Bien que les situations aient été imaginées et les dialogues écrits, tous et toutes existent à l'écran en tant qu'eux-mêmes, jouant « leur propre rôle ». Dans *Journal Intime* apparaissent Silvia Nono, sa compagne de l'époque, et Angelo Barbagallo, ami et producteur avec qui il a fondé la Sacher Film. Les proches de Moretti sont encore plus nombreux dans *Aprile*, la naissance de son fils étant notamment l'occasion de réunion familiale. En plus de sa femme, il filme aussi son bébé, sa maman, sa belle-mère, et ses amis. Certains de ses collègues et collaborateurs jouent également dans ce film, notamment sur le tournage du documentaire et de la comédie musicale. À l'occasion d'un entretien mené par Jean A. Gili en avril 1998, Moretti a expliqué ce choix qui intègre des gens qu'il côtoie quotidiennement et qu'il aime dans ses films :

« Je n'ai pas eu de doute pour ma compagne Silvia qui devait interpréter Silvia et pour mon fils Pietro, de même pour mon propre appartement. Disons que la dame qui joue le rôle de ma mère est dans la réalité ma propre mère, l'actrice ou mieux la non-actrice qui joue le rôle de ma compagne est, dans la réalité, ma compagne et de même l'enfant, qui joue le rôle de l'enfant dans le film, est mon vrai fils⁸³. »

De cette déclaration se détachent deux informations importantes. La première est l'évidence avec laquelle il a pris la décision de faire jouer ses proches, aucune autre option n'ayant été envisagée. Le second élément intéressant réside dans sa manière d'évoquer le lien entre les membres de sa famille et leur présence dans *Aprile*. Chacune des personnes interprétant l'un de ses proches s'avère être la même personne dans sa vie, soit une coïncidence qui n'en est pas une. Sur l'image, leur présence aux côtés de Nanni Moretti contribue à la dose d'intimité qu'il choisit d'insuffler dans son film. Ses proches ajoutent également à la spontanéité qui caractérise ce métrage : les scènes avec Pietro surtout, car il est bien difficile d'anticiper les réactions d'un bébé. Comme l'a écrit Philippe Rouyer à propos d'*Aprile* :

« La succession linéaire et datée des événements, la présence des parents et amis dans leur propre rôle et la certitude que certaines scènes n'ont pu être reconstituées après coup (notamment celles avec l'enfant qu'on voit grandir) authentifient la formule du journal de bord⁸⁴. »

Le verbe « authentifier » permet d'expliquer la perception du spectateur face à ce film, sachant que les individus qu'il voit évoluer aux côtés de Nanni existent véritablement dans sa vie quotidienne. Avant même d'assister au générique, qui confirme l'identité des comédien.ne.s, le spectateur peut deviner que les rôles à l'écran sont tenus par les proches du réalisateur. Encore une fois, le petit Pietro notamment ne trompe pas : ce bébé que le spectateur voit grandir durant le film ne peut être que le fils du cinéaste. Sa compagne également, d'autant plus qu'elle apparaissait déjà dans *Journal*

83 Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p.87.

84 Philippe ROUYER, « Nanni et le printemps de Rome », *Positif*, n°448, juin 1998, p.7.

Intime. Toujours auprès de Jean A. Gili, le cinéaste explique qu'il a choisi pour *Aprile* ses proches comme acteurs et son véritable appartement comme décor « par honnêteté vis-à-vis du spectateur vu qu'il s'agissait d'un journal intime⁸⁵ ». Malgré tout ce que le réalisateur choisit d'intégrer dans son film, l'intimité qu'il expose est une intimité choisie, et mise en scène. Même s'il le film s'inscrivait dans le registre documentaire, les scènes présentées auraient été sélectionnées et montées par le cinéaste. L'impression de réalité que génèrent certaines scènes d'*Aprile* est intense justement parce qu'elle est choisie et contrôlée par Moretti, qui maîtrise pleinement l'aspect final de sa création.

Notons que le Michele de *Bianca* est le seul à qui il n'est attribué aucune famille. Menant une existence majoritairement solitaire, il ne parvient pas à nouer de véritables liens avec les individus qui l'entourent. Le réalisateur a évoqué avec Jean A. Gili ce choix de ne pas donner de famille à ce Michele :

« Dans *Bianca*, s'agissant d'un film sur l'idéalisation du couple, il était juste que l'on ne voie pas les parents du protagoniste. S'il avait eu des parents vivant en pleine harmonie, on aurait pensé que c'était pour cela qu'il voulait que tous les couples s'aiment. À l'inverse, s'il avait eu des parents séparés, les spectateurs auraient pensé qu'il voulait que les couples soient unis parce qu'il avait connu le traumatisme des parents séparés. *Bianca* étant un film sur la famille, il était juste qu'il n'y ait pas la famille de Michele, une famille qu'il idéalise complètement⁸⁶. »

Cet homme sans provenance est certainement le personnage le plus perturbé jamais mis en scène par Nanni Moretti. Le Michele de *Bianca* est une exception qui confirme l'importance de la famille aux yeux du cinéaste. Malgré toutes les difficultés qu'elle inflige parfois, elle est nécessaire à la construction de la sociabilité et de l'empathie.

La famille est un thème omniprésent dès les débuts de la filmographie de Moretti. Elle constitue un groupe auquel le personnage morettien appartient pleinement. Il est sans condition lié à elle pour le meilleur et pour le pire. Certains personnages doivent en subir les défauts et les imperfections, comme Giulio, et d'autres bénéficient du réconfort qu'elle prodigue. Le cinéaste a exploré différents aspects de la cellule familiale. Certaines recèlent des zones d'ombres dominées par des rapports conflictuels (*Sogni d'oro*, *La messe est finie*, *Tre Piani*), et des drames (*La Chambre du fils*, *Mia Madre*). Nanni Moretti a également su montrer toute la douceur qui lie les différents membres d'une famille, des individus sachant s'unir instinctivement pour affronter un malheur lorsqu'il advient.

85 Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p. 87.

86 Jean A. GILI, *Nanni Moretti, op. cit.*, p.64.

V.3. Des relations privilégiées

En effet, il semble que Moretti apprécie particulièrement filmer son fils, mais surtout il aime se filmer avec lui. À plusieurs reprises durant *Aprile* il ménage des situations où ils sont les seuls à apparaître. La scène des coupures de journaux située à la fin du film en est un exemple. Le cinéaste détermine un lieu, le salon, et une activité, découper et trier des articles de presse. Il établit ensuite quelques cadres aux focales courtes permettant de filmer les personnages ainsi que l'espace dans lequel ils se trouvent. L'appartement revêt ici un aspect inhabituel, puisqu'il est tapissé de pages de journaux. Au sol et sur les meubles s'étale le papier aux images colorées, ménageant ainsi un terrain de jeu stimulant pour l'enfant et l'adulte. Si la caméra s'adapte parfois aux déplacements du bébé, elle est tout de même limitée par le lieu du tournage. L'appartement est un espace relativement étroit n'offrant que peu de recul nécessaire à l'appareil. De fait, les choix de cadre sont relativement limités. Insouciant, le petit Pietro ne tient pas compte du cadre établi par la caméra. Son père, en revanche, a conscience des limites de l'image lorsque les prises sont tournées. Dans cette séquence, Moretti ne cesse de jouer : avec les journaux qu'il découpe et empile, avec la musique qui le pousse à gesticuler sur place, avec son fils à qui il fait des grimaces et dont il imite les gestes, avec le cadre enfin. Au sein même des prises, il s'applique à ce que tous ces éléments restent dans l'image qu'il a construite. Ainsi, le dernier plan contient un recadrage effectué d'une façon particulière. Le petit Pietro s'est éloigné à quatre pattes du centre de l'image. Lorsque commence le plan, seules ses jambes dépassent du bord gauche du cadre. La caméra pivote sur son axe en un léger panoramique afin de rattraper le fuyard, mais celui-ci est dissimulé par un fauteuil bloquant la vue. Dans l'image, Moretti réagit alors. Conscient que son fils n'est plus visible de la caméra là où il se trouve, il attrape sa cheville et l'attire à lui, le ramenant ainsi au centre du cadre. Parce ce geste, le cinéaste procède à une sorte de recadrage inversé : puisque la caméra ne peut atteindre l'endroit où se trouve désormais Pietro, Moretti entreprend de l'extirper physiquement du hors-champ. Ce n'est plus la caméra qui change son axe et donc sa manière de capter la matière filmique, mais le cinéaste qui modèle cette matière au sein même d'une prise.

Par ailleurs, cette scène dévoilant la complicité qui unit le père et son fils constitue une réponse à toutes les questions que se posait Nanni au début du film, avant la naissance de Pietro. La douceur de leur relation telle qu'illustrée ici dissipe les doutes précédemment énoncés. L'imprévisibilité des sentiments rattrape les inquiétudes de la pensée. Pour une fois, le personnage cesse de réfléchir et se contente de passer du temps avec son fils. La scène se contente de la présence simultanée des deux corps dans un même espace qui interagissent l'un avec l'autre. Ce dispositif suffit à capter au moins un peu de la complicité et de l'amour unissant les deux personnages.

C'est un peu plus tôt dans le film que le jeune père se libère de ses doutes, découvrant ainsi un état paisible où il profite sans peur des moments vécus avec son enfant. Ce basculement du personnage d'une phase à l'autre se joue en deux temps. Tout d'abord, Moretti se filme de face par un plan fixe. Assis dans un fauteuil au premier plan, l'image intègre aussi le décor de l'appartement familial et la compagne de Moretti qui effectue des allers et retours dans l'arrière-plan tout en berçant son enfant qu'elle tient dans ses bras. Les coudes posés sur le siège, Moretti énonce ses réflexions à voix haute. Reproduisant les conditions visuelles d'un entretien filmé, il paraît s'adresser à une personne tierce située dans le hors-champ, derrière la caméra. Étant l'instigateur de cette mise en scène, c'est comme s'il s'entretenait avec lui-même.

À la fin de sa dernière phrase se font entendre quelques notes de musique qui introduisent la seconde étape. Celle-ci consiste en une scène composée de deux plans, évoquée au cours du chapitre traitant des musiques qu'emploie le réalisateur. Portant son enfant d'une main et un poste radio de l'autre, Nanni chante et danse, exprimant la joie qu'il ressent à cet instant. Cette fois, Moretti danse véritablement, s'agitant avec entrain. Il étend son bras qui tient la radio et plie les jambes contre son torse, l'une après l'autre. Sa chorégraphie improvisée s'adapte à la contrainte qui n'en est pas une : le fait qu'il tienne son bébé dans les bras. Sa déambulation dansée amène le personnage à se déplacer dans la pièce, autour de la table à manger. Parcourant ainsi tout l'espace à sa disposition, le corps inscrit visuellement et spatialement l'expression du bonheur ressenti par le personnage et par l'acteur. La situation filmée est à la fois fictive, puisqu'elle a été écrite et que son tournage a été organisé, mais aussi documentaire, puisque Moretti joue avec son bébé et que sa joie n'est pas feinte. Il en aurait été autrement si Moretti avait employé un enfant-acteur autre que son fils. Là encore, son équipe et le procédé du tournage permet au cinéaste de faire advenir et de conserver un moment précieux qu'il a imaginé.



Figure 43: Aprile, 0'55'29 à 0'56'15. « Sono ragazzo fortunato »

Ce moment d'*Aprile* contribue à situer le film du côté de l'auto-fiction. La part de réalité que le cinéaste choisit d'intégrer à cette création en modifie la nature. Même si la scène a été écrite, anticipée et sa captation organisée, l'émotion que ressent ici Moretti est certainement véritable. Comme à d'autres moments dans le film, il partage des instants drôles ou touchants avec cet enfant qui est réellement son fils. Dans ce film, Moretti joue à être lui-même, il caricature des discussions avec ses collègues et des instants familiaux vécus avec sa femme et sa mère, notamment. Même s'il joue aussi avec son fils, qu'il crée des situations pour le film telles que celle-ci ou la scène dans laquelle il découpe des journaux, les moments qu'il partage avec lui à l'écran ont quelque chose d'authentique. Parce que ce bébé est trop petit pour comprendre ce qu'est un film ou un tournage, il n'est pas en train de jouer. Moretti s'adapte à ses réactions, il compose avec les gestes, les rires de son enfant et les émotions qu'il éprouve pendant les prises, tandis que la caméra les filme tous les deux.



Figure 44: *Journal Intime*, 0'29'57 à 0'30'42.

Enfin, évoquons la scène durant laquelle Nanni Moretti danse « avec » Silvana Mangano, située au début du segment « Les Îles ». La caméra filme d'abord le personnage, de dos, alors qu'il rentre dans un bar. Il regarde les étals réfrigérés, choisissant ce qu'il veut manger, quand son attention est attirée par une voix provenant du hors-champ. Moretti se détourne de la nourriture et rejoint la source du son : une petite télévision disposée sur une étagère. Distrain, il finit de passer sa commande, demandant « *un succo d'arancia, un panino... un panino mozzarella e pomodoro... grazie.* [Un jus d'orange, un panino... un panino mozzarella et tomate... merci.] » D'un seul mouvement fluide et doux, la caméra suit le déplacement du personnage avant de le dépasser pour se rapprocher du petit écran sur lequel s'affiche le visage de Silvana Mangano. Coiffée d'une cornette, elle joint les mains en signe de prière avant de disparaître dans un fondu au noir, alors que retentissent les premiers accords du morceau *El negro zumbón* (1951)⁸⁷. Cette fois, Mangano

⁸⁷ Composée par Armando Trovajoli pour le film *Anna*, la voix entendue est celle de Flo Sandon's, sur laquelle Silvana Mangano chante en playback.

apparaît sous les traits d'une vedette de cabaret, elle chante et danse accompagnée d'une troupe de danseurs tout en déambulant entre les tables des spectateurs. La scène de *Journal Intime* est construite en un champ-contrechamp. Le premier plan est constitué de la scène du film *Anna*⁸⁸. L'image n'est pas reproduite par un enregistrement qui aurait été intégré au montage mais filmée directement sur le support de diffusion. Elle intègre les bords en plastique de la télévision, les défauts de l'image télévisuelle et les reflets sur l'écran. De l'autre côté, Nanni est filmé de face par un plan rapproché qui intègre son visage, le haut de son corps et l'espace autour de lui. La composition de l'image ne varie pas, mais le cadre s'ajuste parfois imperceptiblement afin de suivre ses mouvements avec souplesse. Cette façon de filmer les mouvements annule la rigidité qu'aurait imposé un cadre strictement fixe. Tout en chantonnant et sifflotant la mélodie, Nanni effectue la chorégraphie de Silvana Mangano, entamant les mouvements parfois même avant elle. Alors que la chanson résonne encore, il se retrouve ensuite sur la terrasse du bar, décrivant à Gerardo ce film « étrange » : « *strano* », un qualificatif s'appliquant tout autant à cette scène de *Journal Intime*. En effet, plusieurs éléments tendent à situer cet instant dans la catégorie du fantasme plutôt que dans une stricte réalité diégétique. Tous les bruits ambiants disparaissent lorsque commence la musique. Les individus présents dans le premier plan de la scène sont eux aussi évacués du cadre : ils n'existent plus sur le plan sonore ni visuel. L'univers diégétique de Nanni, ici constitué du bar, ne disparaît pas complètement. Le personnage continue d'interagir avec lui, puisqu'il saisit notamment le verre de jus d'orange qu'une main anonyme issue du hors-champ vient de lui servir. Par ailleurs, Moretti conserve ses lunettes de soleil, l'un des accessoires fétiches de son voyage, malgré la faible luminosité à l'intérieur du bar. Il ne s'agit peut-être là que d'un détail, mais qui renforce le lien qui existe à cet instant entre lui et Silvana Mangano. Le plan sur Moretti est tourné en légère plongée, un axe qui restitue le point de vue qu'aurait Silvana Mangano depuis la télévision où elle danse, placée sur une étagère en hauteur. Sans avoir besoin de se regarder mutuellement, puisque tous deux maîtrisent parfaitement la chorégraphie, les deux personnages dansent *ensemble*.

Une fois de plus, Nanni Moretti joue à se mettre en scène dans une situation à la réalité douteuse, au cours d'un instant qui penche doucement du côté du rêve ou de la vision réalisée.

88 *Anna*, Alberto Lattuada, 1951.



Figure 45: *Journal Intime*, 0'30'58 à 0'31'39. L'écran du téléviseur comme miroir aux deux danseurs.

Cette scène illustre parfaitement une phrase de Jérôme Larcher selon laquelle « le corps est aussi le lieu de la mémoire cinéphilique⁸⁹ ». Que la cinéphilie n'est pas qu'une affaire de connaissance ou de nombre de visionnages, elle est aussi un sentiment qui conduit le corps à vivre des moments de cinéma en les reproduisant. Le corps des spectateurs réception puis façonnent leurs souvenirs des films qui les ont touchés. Les films divulguent des émotions aux corps qui, dans le cas de Nanni Moretti, se propagent d'un film à l'autre au moyen de son corps, support et vecteur de son appétence cinéphile.

Dans la scène d'*Aprile*, Nanni peut danser car il est protégé des regards par l'intimité du foyer et parce qu'il est « gonflé à bloc », son corps débordant de l'énergie que lui procure la joie

⁸⁹ Jérôme LARCHER, *Journal intime de Nanni Moretti*, Livret Lycéens au cinéma, BiFi, 1999, p. 13, cité par Aurore Renaut dans son article « Millefeuille cinéphilique », in Aurore Renaut (dir), *Journal Intime de Nanni Moretti : Voyages en archipel*, Le bord de l'eau, coll. *Cinéfocales*, 2017, p. 121.

d'être père. Comme on l'a vu, sa danse partagée avec Silvana Mangano a quelque chose du rêve, il est difficile de déterminer si l'instant a eu lieu, où s'il l'a rêvé, imaginé, comme de nombreux autres dans *Journal Intime*. La bonne connaissance par Nanni de la chorégraphie qu'effectue l'actrice offre à celui-ci une sorte de refuge, un terrain connu réconfortant. Dès lors, le monde diégétique n'a plus trop d'importance : l'espace lui sert à danser, mais la narration est suspendue car à ce moment-là rien ne peut lui arriver. L'entièreté de la scène se joue entre Silvana Mangano et lui, dans leurs corps et dans leurs yeux. Ces deux scènes représentent les seules fois où Nanni danse réellement. Il engage son corps dans des mouvements à la technicité modeste mais à l'énergie généreuse qui durent dans le temps plus que quelques secondes, en comparaison avec les petits pas effectués sur place à la fin d'*Aprile* ou sur scène aux côtés des musiciens de merengue. Tous ces exemples prouvent qu'il n'est pas capable de danser seul. Une présence suffit pour l'inciter à danser, même si elle est petite comme celle de son bébé ou différée comme celle de Silvana Mangano. Son visage témoigne alors d'un bonheur apparent conféré par la mise en mouvement de son corps.

Nanni Moretti chante comme il danse : sans technique, mais avec passion. L'expression de certains sentiments a lieu sur ou *via* le corps, qui en devient le médium. La joie existe dans le film parce qu'elle est dévoilée par des gestes, des mouvements de la voix, du corps, du visage. Chacun de ces éléments dépend de l'instant où il advient. Alors même que le cinéma n'offre qu'une vision différée d'un événement, la présence physique du corps au moment de la prise persiste à l'écran. Le film conserve et diffuse ainsi une émotion, malgré l'éloignement spatial et temporaire séparant le moment du tournage et la sortie puis le visionnage du film par un public. Le corps morettien existe ainsi visuellement dans son rapport avec d'autres qui interagissent plus ou moins avec lui. Pour définir visuellement ces relations, Moretti joue consciemment de ses caractéristiques physiques. Dans *Palombella Rossa* par exemple, il choisit pour les personnages qui sollicitent sans cesse Michele des acteurs aux corps petits et larges qu'il juxtapose à l'écran à son corps grand et fin. La création des groupes se décline dans son cinéma sous plusieurs aspects qui sont notamment liés à des conceptions tant personnelles que d'ordre politique. D'une part se trouve la famille et tout ce qu'elle porte avec elle de bon et de mauvais : les mésententes, les drames, le soutien et la complicité. De l'autre, les masses d'individus indifférenciés, capables malgré leur nombre de s'unir par des actions communes tels que le public du match de water-polo et la manifestation qui ouvre *Aprile*. Ces foules incarnent entre autres la notion de peuple, une image indissociable de l'idéologie de gauche. Elles permettent de faire exister visuellement ce « *sentimento popolare* ».

Cette étude a permis de dégager quelques certitudes. La première est que, malgré leurs caractères indépendants, les personnages morettiens cherchent bien souvent à être intégrés par des groupes. Que tentative d'acceptation soit consciente ou non, elle influe sur toutes leurs relations sociales et se dévoile par la position qu'occupe le corps morettien, selon l'emplacement qui lui est relégué. Alors même que tout semble les condamner à des existences solitaires, il arrive heureusement que les personnages interagissent sainement avec les groupes que forment leurs semblables. Là réside la seconde conclusion : la condamnation à la solitude annoncés par les caractères difficiles des personnages morettiens n'est pas si définitive qu'elle n'apparaît en premier lieu. Enfin, il convient de souligner les spécificités de *Journal Intime* et *Aprile*, deux films où, une fois de plus, le personnage est ménagé par le réalisateur. Les deux versions de Nanni dans ces films vivent avec leurs proches des relations paisibles qui sont pour lui davantage des sources d'apaisement et de réconfort plus que de discorde ou d'exclusion.

CONCLUSION

À l'occasion de la présentation d'*Aprile* au Festival de Cannes, Nanni Moretti déclarait : « Avec ce film, j'ai découvert que la vie personnelle d'un individu est plus importante que la vie politique de tout un pays. C'est scandaleux, mais c'est comme ça, j'en suis le premier surpris⁹⁰. » Entre vécu intime et histoire collective le réalisateur demeure, quoi qu'il en dise, attentif au monde qui l'entoure : son cinéma prend des orientations différentes au fur et à mesure que sa traversée de la vie le confronte à de nouveaux événements, à de nouvelles sensations. Éprouvées par l'individu, elles sont mises en scène par le cinéaste qui rend compte par sa présence au sein de ses films d'une certaine façon d'explorer physiquement la société et plus largement, l'ensemble de l'existence. Constatée de film en film, son omniprésence signifie la nécessité absolue pour lui d'incarner physiquement et cinématographiquement ses émotions car, nous le savons depuis Jacques Brel : il faut bien que le corps exulte.

Notre étude aboutit à la mise en valeur des échanges entre le corps et des éléments tels que les relations sociales du personnages, l'espace de la diégèse et l'organisation la bande-sonore. Au début se trouve la grande catégorie des « autres » : individus et groupes déterminent la place reléguée aux personnages de Moretti. Selon les films et les situations, ceux-ci sont plus ou moins solitaires et s'intègrent différemment aux cercles sociaux qu'ils côtoient. Les différents exemples d'inclusion ou au contraire de rejet influent en effet sur l'existence du corps au regard de la société et dans l'espace physique. La capacité à communiquer avec les « autres » au regard des valeurs morettiennes génèrent des émotions : le second maillon de la chaîne. Cette notion continue de nous échapper au terme de ce mémoire. Au cinéma comme ailleurs, il est bien difficile de parler d'elles, de les quantifier ou de les expliquer au moyen du langage, car leur présence indubitable ne contribue en rien à leur accessibilité. À leur tour, les émotions engendrent des mouvements. L'analyse aurait pu porter sur le visage de Moretti et les expressions qui l'animent et qui, à l'instar de son corps, semblent conserver la plupart du temps une certaine sobriété. Pour leur part, les mouvements physiques se déploient dans des formes variées. Certains sont très chaotiques, comme les coups et les gestes violents, et d'autres bien mieux ordonnés, l'activité sportive et la maîtrise qu'elle implique étant certainement un bon exemple. L'étude du corps induit ensuite la question des espaces dans lesquels il se déploie. Nous avons constaté à cette occasion que l'existence spatiale des personnages est composée d'élan modestes réalisés sur place et de longs déplacements traversant

90 Déclaration traduite par Stéphane Haumant, « Cannes : *Aprile* de Nanni Moretti », *Journal de 20h*, France 2, 18 mai 1998.

mer et quartiers. Enfin, les mouvements dansés supposent leur accompagnement par des musiques qui, dans le cas de Moretti, proviennent d'univers variés.

La présence systématique de Moretti dans ses réalisations a été l'occasion d'observer les différentes intensités de sa participation physique à la constitution du film. Son travail vis-à-vis des personnages qu'il interprète dans ces cinq films est marqué par certaines constances. Nous pouvons le dire à présent, les films réalisés par Moretti dans les années 1980 et 1990 abordent certains thèmes que le cinéaste décline d'une création à l'autre. Constituant l'un de ces sujets, la famille est filmée dans *La messe est finie*, *Aprile* puis *La Chambre du fils*, et se trouve à nouveau au cœur du dernier film en date, *Tre Piani*. Le vaste thème de la politique, bien qu'il soit traité de manières différentes, continue de parcourir son cinéma et ne se restreint d'ailleurs pas aux œuvres fictives. Opéré durant les années 1990, le passage de la fiction à l'autobiographie conserve cependant certains motifs façonnant la manière par laquelle le cinéaste observe et interagit avec son environnement. Dans son article par lequel il interroge la présence d'un moralisme au sein de *Journal Intime*, Mathieu Rasoli conclut à la constance d'un tel regard qui, bien qu'il soit tentant de le supposer, ne disparaît pas avec Michele. C'est en analysant la scène durant laquelle Nanni crie au chevet d'un journaliste dont il rejette la critique élogieuse d'un film que lui n'a pas apprécié que l'auteur définit que « le moralisme morettien n'a donc pas disparu, puisque [...] Nanni a le tempérament bagarreur et intransigeant du Michele Apicella des premiers films⁹¹. » Cette non-disparition est certainement due aux caractéristiques que le cinéaste a choisi de donner à son personnage : le moralisme étant celui de Moretti avant qu'il ne le transmette à plusieurs reprises à Michele, ce trait demeure après l'effacement de l'alter-ego.

Réalisé en 2001, *La Chambre du fils* entame un tournant dans le travail de Moretti. Avec ce film et les suivants, le réalisateur s'aventure dans la mise en scène de nouveaux types de récits auxquels il ne s'était pas confronté jusqu'alors. Il en vient à réaliser des drames (*La Chambre du fils*, *Mia Madre*, *Tre Piani*), à filmer des « grandes figures » telles que Berlusconi (*Il Caïmano*) ou le pape, même fictif, illustré par *Habemus Papam*. Enfin, il s'est attaqué pour la première fois avec *Tre Piani* à l'adaptation d'un récit préexistant, celui du roman écrit en 2017 par Eshkol Nevo. Cette histoire repose qui plus est sur des sujets multiples, là où ses habitudes le dirigeaient plutôt vers des figures centrales qu'il a longtemps interprétées lui-même avant de les confier par exemple à Silvio Orlando, Michel Piccoli ou Margherita Buy. Ces nouvelles histoires impliquent de nouveaux modes narratifs qui ont eu pour effet de renouveler le ton général de sa mise en scène. Au sein de ces histoires, Moretti s'éloigne du centre de ses films qu'il confie à d'autres comédien.ne.s pour

91 Mathieu Rasoli, « Moretti moraliste ? À la recherche du regard moral », dans Aurore Renaut (dir), *op. cit.*, p. 155.

endosser des rôles plus périphériques de figures de soutien sans que cet éloignement ne soit dû à une lassitude de sa présence à l'écran, puisqu'il ne disparaît jamais complètement. Pour revenir aux films du corpus, remarquons surtout l'existence d'un schéma mélioratif qui se déploie différemment selon les récits : Giulio espère par exemple un soulagement de ses peines par son départ vers la Terre de Feu et le Nanni d'*Aprile* parvient à définir ce qu'il veut filmer désormais et comment mener sa nouvelle mission parentale. Cette transition d'un état troublé à un autre, plus apaisé, se retrouve dans une certaine mesure à la fin de *La Chambre du fils*, alors que les personnages osent entrevoir un allègement de leur douleur prodigué par le travail du deuil. L'espoir d'une tranquillité retrouvée se manifeste également à la fin de *Tre Piani*, lorsque le chaos qui déchire les personnages est soudain évacué par la foule fantasmagorique des danseurs de tango. Dans *Journal Intime*, l'amélioration s'illustre surtout au cours du dernier chapitre où la guérison, bien qu'elle ne soit pas racontée chronologiquement, clôturera finalement l'expérience angoissante de la maladie. *Bianca* est sans doute le seul exemple où le personnage n'évolue pas au cours du récit, s'apparentant en cela aux films précédents qui s'ouvrent et se referment au même endroit après avoir observé les protagonistes faire du surplace. Enfin, la dimension améliorative se développe également dans le corpus lui-même. Les personnages violents, colériques et même assassins déclinés *via* la figure de Michele laissent place à une figure plus sage, aux actions raisonnées. À ce propos, Marguerite Vappereau estime que si le metteur en scène « tente de tuer par deux fois son personnage de Michele Apicella dans des accidents en ouverture et en clôture de *Palombella Rossa*, c'est sur un mode allégorique puisque le premier accident et le coma qui en découle sont finalement le prétexte à une introspection de son héros⁹². » Le terme « tuer », dont la portée est peut-être trop forte pour s'appliquer à l'exemple mentionné, témoigne néanmoins d'une évolution ayant effectivement lieu par ce film. Comme s'il était lassé de cet alter-ego qu'il a longtemps incarné, Nanni Moretti lui prête son corps une dernière fois pour le malmener en le confrontant à des souvenirs éparpillés, des grands volumes d'eau et des adversaires décidés à vaincre.

Sans perdre de ses indignations, Moretti s'exprime dans *Journal Intime* et *Aprile* de façon plus douce. Comme il l'a dit lui-même « je ne veux plus hurler contre les autres ». Il s'exprime différemment mais son regard sur le monde demeure inchangé. Sa voix et son corps dévoilent encore et toujours sa façon d'être au monde, sa difficulté à communiquer ou à définir le rôle qui lui revient d'endosser pour ses proches et en tant que cinéaste. Par ailleurs, l'omniprésence de son corps en dévoile les évolutions. Touché par la maladie (et encore, l'impact n'est pas flagrant visuellement) et prenant de l'âge, il continue de s'animer sous nos yeux. Intelligemment conçu, le

92 Marguerite VAPPEREAU, « Déjouer l'identité, l'écriture cinématographique de soi », Aurore Renaut (dir), *op. cit.*, p. 27.

logo de la Sacher anticipe son évolution physique. Ainsi représenté de dos, portant un casque qui dissimule ses cheveux, soit seul élément à même d'indiquer son âge, par leur blanchiment, le cinéaste peut bien vieillir sans que la pertinence de cette image ne soit altérée.



Illustration finale : logo de la Sacher Film, 1993.

Bibliographie

I. Nanni Moretti par lui même

Site internet de la Sacher : <https://www.sacherfilm.eu/>

I.a Entretiens

Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI, *Nanni Moretti : Entretiens*, Paris/Locarno, Cahiers du cinéma - Festival international du film de Locarno, 2008.

Jean A. GILI, *Nanni Moretti*, Gremese, Rome, 2001.

Nanni MORETTI, « Les films de nos 25 ans », *Libération* en ligne, publié le 13 mai 1998, consulté le 20 mai 2022.

I.b Émissions

« Les musiques de Nanni Moretti », *Certains l'aiment FIP*, France Inter Paris, 7 novembre 2021, 48 minutes, écoutée en avril 2022, <https://www.radiofrance.fr/fip/podcasts/certains-l-aiment-fip/les-musiques-de-nanni-moretti-1707635>.

« Nanni Moretti », 28 minutes, Arte, 9 novembre 2021, visionnée en mai 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=kiFAyBaqjEc>.

I.c Archives INA

« Sortie du film *Palombella Rossa* de Nanni Moretti », *Le journal de 20h*, A2, 29 novembre 1989, visionnée en mai 2022, <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab89050635/sortie-du-film-palombella-rossa-de-nanni-moretti>.

« Nanni Moretti et extrait du film *Sogni d'oro* », *Cinéma deuxième*, A2, 9 avril 1991, visionnée en mai 2022, <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00007774/nanni-moretti-extrait-film-sogni-d-oro>.

« *Journal intime* de Nanni Moretti », *Le journal de 20h*, France 2, 19 mai 1994, visionnée en mai 2022, <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab94050632/journal-intime-de-nanni-moretti>.

« *Journal intime* de Nanni Moretti », *19/20 Deuxième*, France 3, 19 mai 1994, visionnée en mai 2022, <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cac94051049/journal-intime-de-nanni-moretti>.

« Nanni Moretti s'exprime au sujet de *Journal Intime* », *Magazine sur le cinéma*, France 3, 23 mai 1994, visionnée en mai 2022, <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i00003157/nanni-moretti-s-exprime-au-sujet-de-journal-intime>.

« Cannes : *Aprile* de Nanni Moretti », *Journal de 20h*, France 2, 18 mai 1998, visionnée en mai 2022, <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cab98019784/cannes-aprile-de-nanni-moretti>.

« Cannes : *La chambre du fils* », *19/20 Édition nationale*, France 3, 17 mai 2001, visionnée en mai 2022, <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/1708291007019/cannes-la-chambre-du-fils>.

« Manifestation contre Berlusconi », *19/20 Édition nationale*, France 3, 14 septembre 2002, visionnée en mai 2022, <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/2099872001006/manifestation-contre-berlusconi>.

« Festival de Cannes : présentation de *Habemus Papam* de Nanni Moretti, *Soir 3 Journal*, France 3, 13 mai 2011, visionnée en 2022, <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/4458747001013/festival-de-cannes-presentation-de-habemus-papam-de-nanni-moretti>.

II. Le cinéma de Nanni Moretti

II.a Ouvrages

Roberto DE GAETANO et Cécile VOISSET, *Nanni Moretti : L'égarement du présent*, Paris, Éditions Mimésis, 2018.

Aurore RENAUT, (dir.) *Journal Intime, Nanni Moretti : Voyages en archipel*, Éditions Le bord de l'eau, coll. *Cinéfocales*, 2017.

Pierre SKY, *Chant-contre-chant, Fonctions de la chanson dans le cinéma de Nanni Moretti*, Paris Éditions Marest, 2015.

II.b Contributions à des ouvrages collectifs

Antoine AUDIN, « Le silence de la Vespa : Moretti Roma » dans Aurore Renaut (dir.), *Journal Intime de Nanni Moretti : Voyages en archipel*, Le bord de l'eau, coll. *Cinéfocales*, 2017.

Pierre EUGENE, « Entre fiction et documentaire : journal intime et extime », dans Aurore Renaut (dir.), *Journal Intime de Nanni Moretti : Voyages en archipel*, Le bord de l'eau, coll. *Cinéfocales*, 2017.

Olivier MAILLART, « ‘Il n’y a pas de quoi rire !’ », Nanni Moretti, *Journal Intime* et la comédie, dans Aurore RENAUT (dir), *Journal Intime de Nanni Moretti : Voyages en archipel*, Le bord de l’eau, coll. *Cinéfocales*, 2017.

Mathieu RASOLI, « Moretti moraliste ? À la recherche du regard moral », dans Aurore RENAUT (dir), *Journal Intime de Nanni Moretti : Voyages en archipel*, Le bord de l’eau, coll. *Cinéfocales*, 2017.

Christel TAILLIBERT, « Nanni Moretti, ou la cinéphilie généreuse », dans *Du créateur au spectateur. La cinéphilie des cinéastes*, Cahiers de champs visuels n°8/9, L’Harmattan, 2013.

Marguerite VAPPEREAU, « Déjouer l’identité, l’écriture cinématographique de soi », Aurore RENAUT (dir), *Journal Intime de Nanni Moretti : Voyages en archipel*, Le bord de l’eau, coll. *Cinéfocales*, 2017.

II.c Articles de périodiques

Lorenzo CODELLI, « Journal Intime », *Positif*, n° 399, mai 1994, p. 6-7.

Serge DANÉY, « Le cinéma et la mémoire de l’eau », *Libération*, 29 décembre 1989.

Piera DETASSIS et Mario STISTI, « Renaissance contrôlée : le cinéma italien des années 80 », traduction de Paul Louis THIRIARD, *Positif*, n° 346, décembre 1989, p.12-13.

Jun FUJITA, « Le corps qui bavarde contre le corps qui travaille. Danse dans le cinéma de Nanni Moretti », *Vertigo*, octobre 2005, hors-série n° 2, p. 78-82.

Jean A. GILI, « La Chambre du fils – La force du destin », *Positif*, n° 483, mai 2001, p. 6-7.

Jean A. GILI, « Bianca », *Positif*, n° 303, janvier 1986, p. 71.

Jean A. GILI, « La Chambre du fils – La force du destin », *Positif*, n° 483, mai 2001, p. 6-7.

François GORIN, « Moretti, Monk, volumes sonores », *Télérama*, publié le 23 avril 2019, mis à jour 7 décembre 2020, consulté le 15 mars 2022, <https://www.telerama.fr/musique/moretti,-monk,-volumes-sonores,n6219837.php>.

Marina MIS, *Le cinéma en personne : le cinéma documentaire à l’essai dans les films de Nanni Moretti, d’Avi Mograbi et de Jafar Panahi*, mémoire sous la direction de Robert BONAMY, Université Grenoble Alpes, 2012.

Jacques MORICE, « ‘Mia madre, c’est un film de femmes’ », *Télérama*, en ligne, publié le 2 décembre 2015, mis à jour le 8 décembre 2020, consulté le 18 mai 2022.

Paolo DI PAOLO et Giorgio BIFERALI, *À Rome avec Nanni Moretti*, Paris, Quai Voltaire, 2017.

Pascal PERNOD, « Michele, le monde a besoin d'égotistes comme toi ! » (*Palombella Rossa*), *Positif*, N°346, décembre 1989, p.14-15.

Philippe ROUYER, « Aprile – Nanni et le printemps de Rome », *Positif*, n° 448, juin 1998, p. 6-7.

Paul Louis THIRIARD, « Du bon usage de la soutane – Sur *La messe est finie* », *Positif*, n° 311, janvier 1987, p.18-19.

II.d Thèses

Catherine PULIERO, *Nanni Moretti entre autobiographie, réalité et fiction*, thèse de doctorant en Études italiennes, sous la direction de Pierre CIVIL, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2020.

Jacqueline REYNAUD-MAURIANGE, *Le comique de Nanni Moretti à travers les films Bianca, La messe est finie, Palombella rossa*, thèse sous la direction de Étienne ITHURRIA, Université Toulouse 2, 1995.

III. Théorie du cinéma et outils d'analyse

Jacques AUMONT et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Nathan, coll. *Nathan université*, 2001.

Jordi BALLO et Alain BERGALA, *Les Motifs Au Cinéma*, Rennes, Presses Universitaires De Rennes, coll. PUR-cinéma, 2019.

Jean A. GILI, « La comédie italienne revisitée », *Positif*, n° 543, mai 2006, p. 86-87.

Laurent JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002.

Maurice MERLEAU-PONTY, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.

Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma 1*, Klincksieck, 1994.

Alain PANERO, *Deleuze avec Bergson : deux modélisations cinématographiques de la fabrique du réel*, *Philosophiques*, vol. 45, p. 143-157.

AXES D'ANALYSES

IV. Corps et mouvement dansé

Vincent AMIEL, *Le corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. *Perspectives critiques*, 1998.

Christa BLÜMLINGER, *Geste filmé, gestes filmiques*, Paris, Éditions Mimésis, 2018.

Nicole BRENEZ, « Insurrections de l'amour en contexte matérialiste ; Garrel, Costa, Waked » dans Jérôme Game (dir.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, ENS Editions, 2010, p. 173-194.

Théo ESPARON, *L'attrait de la fête foraine*, Éditions Yellow Now, coll. Côté Cinéma Motifs, Paris, 2022.

Véronique FABBRI, « Conspiration de la danse et du cinéma », *Vertigo*, hors-série n° 2, octobre 2005, p. 6-10.

Fanny FOURNIE, *Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de MayB*, thèse sous la direction de Florent GAUDEZ, Grenoble, 2012.

Jérôme GAME, dir., *Images des corps / corps des images au cinéma*, ENS Éditions, 2010.

Laurent GUIDO, « Entre corps rythmé et modèle chorégraphique : danse et cinéma dans les années 1920 », *Vertigo*, hors-série n° 2, octobre 2005, p. 20-27.

Ratiba HADJ-MOUSSA, « Le Corps dansant au cinéma », *Cinémas*, vol.3, n° 2-3, printemps 1993, p. 205-221.

Roland HUESCA, « Ce que fait Deleuze à la danse », *Le Portique*, n° 20, 2007.

Jean-Marc LEVERATTO, « Les techniques du corps et le cinéma. De Marcel Mauss à Norbert Elias », *Revue de philosophie et de sciences humaines*, n° 17, 2006.

Suzanne LIANDRAT-GUIGES, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, 2005.

Jean-François TREMBLAY, « Corps et âmes en mouvement – La danse au cinéma », *Ciné-Bulles*, vol. 29, n° 3, 2011, p. 48-51.

V. Musique

Annabelle CARON, « Musique et cinéma : le leitmotiv », 4 décembre 2018, en ligne, <https://www.cinepsis.fr/musique-et-cinema-le-leitmotiv/>, consulté le 17 mars 2022.

Michel CHION, *La voix au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1993 [1982].

François GORIN, « Moretti, Monk, volumes sonores », *Télérama*, publié le 24 avril 2019, mis à jour le 7 décembre 2020, consulté en avril 2022.

VII. Émotions

Raymond BELLOURD, *Le Corps du Cinéma, Hypnoses, Émotions, Animalité*, Paris, P.O.L., coll. *Trafic*, 2009.

Albert MICHOTTE VAN DEN BERK, « La participation émotionnelle du spectateur à l'action présentée à l'écran – essai d'une théorie », résumé d'une conférence donnée le 17 mars 1953 à l'Institut de Filmologie de la Sorbonne, *Revue Internationale de Filmologie*, n° 13, avril – juin 1953.

Antoine MULLER, « Colloque international « Le cinéma de Bergson : image – affect – mouvement », École Normale Supérieure, Paris, 16-18 mai 2013 », *1895*, p.

VIII. Autoreprésentation

Georges DESMEULES, « Pour une théorie de l'autoreprésentation à l'écran », *Québec Français*, n° 125, printemps 2002, p. 60-63.

Floreal PELEATO, « Glissements progressifs du plaisir de filmer, Sur quelques plans-séquences ‘ qui ne se voient pas ’ », *Positif*, n° 717, 1/112020, p. 114-115.

Filmographie de Nanni Moretti

La sconfitta, 1973

26 minutes, super 8

scénario et production : Nanni Moretti

Pâté de bourgeois, 1973

26 minutes, super 8

scénario et production : Nanni Moretti

Come parli frate ?, 1974

52 minutes, super 8

scénario : Nanni Moretti, d'après le roman *I Promessi Sposi* d'Alessandro Manzoni

production : Nanni Moretti

Io sono un autarchico (Je suis un autarcique), 1978

95 minutes, super 8 gonflé en 16 mm

musique : Franco Piersanti

scénario : Nanni Moretti

comédien : Nanni Moretti

Ecce Bombo, 1978

103 minutes

musique : Franco Piersanti

scénario : Nanni Moretti

comédien.ne.s : Nanni Moretti

Sogni d'oro, 1981

105 minutes

Opera Film Produzione

musique : Franco Piersanti

comédien.ne.s : Nanni Moretti, Laura Morante

Bianca, 1984

96 minutes

scénario : Nanni Moretti

musique : Franco Piersanti

production : Achille Manzotti, Faso Film, Rete Italia

comédien.ne.s : Nanni Moretti, Laura Morante

La messa è finita (La messe est finie), 1985

94 minutes

musique : Nicola Piovani

scénario : Nanni Moretti, Sandro Petraglia

production : Achille Manzotti, Titanus

direction de la photographie : Franco Di Giacomo

comédiens : Nanni Moretti, Luigi Moretti

Palombella Rossa, 1989

89 minutes

musique : Nicola Piovani

scénario : Nanni Moretti

direction de la photographie : Giuseppe Lanci

production : Nanni Moretti, Angello Barbagalo, Sacher Film

comédien.ne.s : Nanni Moretti, Silvio Orlando, Asia Argento, Luigi Moretti, Eugenio Masciari

La Cosa, 1990

59 minutes

production : Nanni Moretti, Gianfranco Barbagallo, Sacher Film

Caro Diario (Journal Intime), 1993

100 minutes

musique: Nicola Piovani

scénario : Giuseppe Lanci, Nanni Moretti

direction de la photographie : Giuseppe Lanci

production : Nanni Moretti, Angello Barbagallo, Sacher Film

comédien.ne.s : Nanni Moretti, Carlo Mazzacurati, Jennifer Beals

Il giorno della prima di Close Up, 1996

7 minutes

production : Gianfranco Barbagallo

direction de la photographie : Alessandro Pesci

Aprile, 1998

78 minutes

scénario : Nanni Moretti

direction de la photographie : Giuseppe Lanci

production : Nanni Moretti, Angello Barbagallo, Sacher Film

comédien.ne.s : Nanni Moretti, Silvio Orlando, Silvia Nono, Pietro Moretti, Agata Apicella

La stanza del figlio (La Chambre du fils), 2001

99 minutes

musique: Nicola Piovani

scénario : Nanni Moretti, Linda Ferri, Heidrun Schleeff

direction de la photographie : Giuseppe Lanci

production : Angello Barballo, Sacher Film

comédien.ne.s : Nanni Moretti, Laura Morante, Silvio Orlando, Jasmine Trinca

The Last Customer, 2002

23 minutes

direction de la photographie : Elia Lyssy

production : Gina Giardini

Il grido d'angoscia dell'uccello predatore, 2003

vingt scènes tournées pour le film *Aprile* n'ayant pas intégré le montage définitif

Il Caïmano (Le Caïman), 2006

113 minutes

scénario : Nanni Moretti, Heidrun Schleeff

direction de la photographie : Arnaldo Catinari

production : Nanni Moretti, Angello Barbagallo, Sacher Film
comédien.ne.s : Silvio Orlando, Margherita Buy, Jasmine Trinca, Nanni Moretti

Diario di uno spettatore, 2007

segment du film collectif *Chacun son cinéma* (commandé et produit par le Festival de Cannes)

3'30 minutes

direction de la photographie : Alessandro Pesci

L'ultimo campionato, 2007 – tourné en 1986

15 minutes

collaboration : Angelo Barbagallo, Carlo Mazzacurati

production : Sacher Film

comédien : Nanni Moretti

Film Quiz, 2008

19 minutes

direction de la photographie : Massimo Intoppa

Habemus Papam, 2011

102 minutes

scénario : Nanni Moretti, Francesco Piccolo, Federica Pontremoli

direction de la photographie : Alessandro Pesci

production : Nanni Moretti, Domenico Procacci, Sacher Film

comédiens : Michel Piccoli, Nanni Moretti, Jerzy Stuhr, Renato Scarpa, Camillo Milli

Mia Madre, 2015

106 minutes

scénario : Nanni Moretti, Gaia Manzini, Valia Santella, Chiara Valerio, Francesco Piccolo

direction de la photographie : Arnaldo Catinari

production : Nanni Moretti, Domenico Procacci, Sacher Film

comédien.ne.s : Nanni Moretti, Margherita Buy, John Turturro, Giulia Lazzarini

Ischi allegri e clavicole sorridenti, 2017

8 minutes

direction de la photographie : Maura Morales Bergmann

Piazza Mazzini, 2017

7 minutes

direction de la photographie : Maura Morales Bergmann

Santiago, Italia, 2018

80 minutes

direction de la photographie : Maura Morales Bergmann

production : Nanni Moretti, Sacher Film

Tre Piani, 2021

119 minutes

scénario : Nanni Moretti, Valia Santella, Federica Pontremoli, d'après le roman *Trois étages* d'Eshkol Nevo

compositeur : Franco Piersanti

production : Sacher Film

comédien.ne.s : Nanni Moretti, Margherita Buy, Alessandro Sperduti, Riccardo Scamarcio, Albal Rohrwacher, Adriano Giannini, Stefano Dionisi, Anna Bonaiuto, Paolo Graziosi, Denise Tantucci