



**HAL**  
open science

# La représentation des processus mémoriels dans Palombella rossa de Nanni Moretti

Etienne de Rivaz

► **To cite this version:**

Etienne de Rivaz. La représentation des processus mémoriels dans Palombella rossa de Nanni Moretti. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04461648

**HAL Id: dumas-04461648**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04461648>**

Submitted on 16 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**La représentation des  
processus mémoriels dans  
*Palombella rossa*  
de Nanni Moretti**

**Etienne  
De RIVAZ**

Sous la direction de Guillaume BOURGOIS

UFR LLASIC  
Département Arts du spectacle

---

Mémoire de master 2 Création artistique - 27 crédits

Parcours : Etudes cinématographiques

Année universitaire 2022-2023



**La représentation des  
processus mémoriels dans  
*Palombella rossa*  
de Nanni Moretti**

**Etienne  
De RIVAZ**

Sous la direction de Guillaume BOURGOIS

UFR LLASIC  
Département Arts du spectacle

---

Mémoire de master 2 Création artistique - 27 crédits

Parcours : Etudes cinématographiques

Année universitaire 2022-2023



**Je remercie en premier lieu mon directeur de recherche, Monsieur Guillaume Bourgois, pour nos échanges dynamiques et enrichissants.**

**Je remercie également mes professeurs Madame Fabienne Costa et Monsieur Martial Pisani pour m'avoir donné accès à la filmographie de Nanni Moretti.**

**Je remercie chaleureusement mes relecteurs, Marco Sanchis, Lucie Baudoin et Luc Fournier.**

**Enfin, j'adresse ma profonde gratitude à Berkay Gul qui m'a accompagné durant deux ans dans son rôle de secrétaire investi, patient et attentif.**

**Toute ma reconnaissance à ma sœur Romaine et mes parents Anne et Xavier pour leur aide, leur patience et leur soutien.**

### **DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT**

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : Etienne

NOM : de RIVAZ

DATE : 30/08/2023

# Sommaire

<b>Introduction</b> .....	<b>7</b>
<b>PARTIE 1 - PALOMBELLA ROSSA, UNE PARABOLE SUR LA POLITIQUE ITALIENNE CONTEMPORAINE</b> .....	<b>10</b>
<b>Chapitre 1. Un bassin politique</b> .....	<b>12</b>
1. Vers une impasse identitaire.....	12
2. Des « années de plomb » à <i>La Cosa</i> .....	13
<b>Chapitre 2. Un bassin cinématographique</b> .....	<b>16</b>
1. Du réalisme au néoréalisme.....	16
2. De Francesco Rosi à Nanni Moretti : de l'exactitude des faits à la vision métaphorique de la politique .....	18
3. La partie de water-polo : une métaphore politique.....	20
<b>PARTIE 2 - UNE SATIRE CONTEMPORAINE DE L'ITALIE</b> .....	<b>27</b>
<b>Chapitre 3. Le rôle allégorique des personnages contradicteurs</b> .....	<b>29</b>
1. Rencontres avec le binôme aux pâtisseries.....	29
2. La part du gâteau .....	32
3. Simon le catholique.....	37
4. Une conscience syndiquée.....	40
<b>Chapitre 4. Michele Apicella au carnaval</b> .....	<b>45</b>
1. Un espace fluctuant .....	45
2. Bakhtine et les logiques d'inversion.....	48
<b>PARTIE 3 - JOUER AVEC DES IMAGINAIRES</b> .....	<b>52</b>
<b>Chapitre 5. La puissance d'évocation de la musique</b> .....	<b>54</b>
1. Une triple voix intérieure .....	54
2. Je m'enflamme et je suis un jeune homme chanceux .....	58
<b>Chapitre 6. <i>Le Docteur Jivago</i>, un film d'amour et de politique</b> .....	<b>64</b>
1. Mise en abyme : fin du match et fausse fin .....	65
2. Entre Lara et Bianca : l'oubli de la compagne et de la mère .....	68
3. <i>Le Docteur Jivago</i> , une œuvre de la guerre froide .....	70
<b>Chapitre 7. Palombella e mezzo</b> .....	<b>73</b>
1. Michele et Guido .....	73
2. <i>Essere o non essere Michele Apicella</i> .....	78
3. <i>La palombella</i> suspendue contre la ritournelle .....	79
<b>PARTIE 4 - METTRE EN IMAGES LES PROCESSUS MEMORIELS EN (RE)CONSTRUCTION</b> .....	<b>85</b>
<b>Chapitre 8. Trois rapports à la réalité</b> .....	<b>86</b>
1. Une linéarité artificielle.....	86
2. Le rêveur démiurge .....	88
3. Le domaine de l'impossible.....	89
<b>Chapitre 9. Les chemins de la mémoire</b> .....	<b>92</b>
1. Le joueur manquant.....	92
2. Voyager par le regard .....	94
3. « le parole sono importante » .....	99
<b>Chapitre 10. Faire face aux souvenirs</b> .....	<b>104</b>
1. <i>Ricordati Michele</i> .....	104
2. « Je ne jouerai jamais au water-polo ! » .....	107
3. <i>Mia madre</i> .....	113
4. Mardi dernier : le souvenir clef .....	115



<b>Conclusion .....</b>	<b>121</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>125</b>
1. Théories du Cinéma.....	125
2. Cinéma italien .....	125
3. Nanni Moretti .....	126
4. Thématiques spécifiques .....	127
<b>Filmographie .....</b>	<b>128</b>
<b>Table des annexes .....</b>	<b>129</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>135</b>

## Introduction

Ce mémoire s'inscrit dans la continuité de notre travail de Master 1 qui s'intitulait : *L'engagement individuel face à l'histoire collective dans le cinéma italien à l'aube du XXI<sup>ème</sup> siècle*. Le cinéma italien comprend une dimension sociale, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'au début des années 2000, même lorsqu'il n'a pas de vocation directement politique ou militante. En outre, dans ce cinéma, il semble que même lorsque l'on a affaire à un film qui traite directement d'un événement politique, l'hybridité des registres de tons peut advenir à chaque plan. Il est ainsi possible de trouver fréquemment des accents comiques, surréalistes ou encore poétiques. Dans *Bellissima* (1951) de Luchino Visconti qui est un drame familial, parlant d'une famille pauvre dont la mère veut que sa fille de cinq ans décroche un rôle dans un film afin d'accéder à une vie meilleure, des scènes comiques peuvent advenir si nécessaire.

Fort de ces constats et en gardant à l'esprit notre première envie d'étudier des récits individuels pris dans les aléas de l'histoire collective, le premier mémoire abordait les films suivants : *Aprile* (1998) de Nanni Moretti, *Buongiorno, notte* (2003) de Marco Bellocchio, *La meglio gioventù* (2003) de Marco Tullio Giordana. Parmi les trois réalisateurs étudiés, c'est le travail de Nanni Moretti qui nous a le plus personnellement touché. N'ayant pas eu l'impression de tirer parti de toutes les facettes de son univers, nous nous y consacrons entièrement pour ce second mémoire.

En étudiant le contexte historique et politique de l'Italie, nous avons découvert un terreau très riche, complexe et singulier en Europe durant cette période nommée a posteriori « années de plomb » qui s'étend à peu près de la fin des années 60 à la fin des années 80. Ces deux décennies sont caractérisées, entre autres, par un très grand nombre d'attentats perpétrés par des groupes d'extrême gauche et d'extrême droite. Il faut ajouter à cela la présence très forte de la mafia. Le premier mémoire s'intéressait au cœur des « années de plomb » et à ses conséquences directes.

Pour ce second mémoire, l'étude de *Palombella rossa* (1989) est apparue comme un défi. D'une part car le film témoigne, avec le moyen-métrage documentaire *La Cosa* (1990), d'un moment historique du Parti Communiste Italien (PCI) au bord du délitement après la mort subite de son secrétaire général, Enrico Berlinguer, et d'autre part car c'est

sans doute le film le plus mystérieux de Moretti qui, lorsqu'on le découvre, paraît incompréhensible d'où l'envie irrépressible de le comprendre. A notre connaissance, ce film est à la fois l'un des hommages les plus visibles à *Otto e mezzo* (1963) de Federico Fellini et une exploration dans la psyché de Michele Apicella, le protagoniste du film. Michele Apicella est l'alter ego récurrent de Nanni Moretti dans ses premiers films et est toujours interprété par le réalisateur lui-même. Ce personnage change de métier et de situation familiale d'un film à l'autre, mais reste toujours une sorte de soixante-huitard, moralisateur et autocentré qui concentre les contradictions des intellectuels romains de gauche.

*Palombella rossa* sera le film central de cette étude : l'établissement d'un corpus secondaire autour d'un seul film libère des pistes d'explorations. En plus de *Otto e mezzo*, *Palombella rossa* induit un certain nombre de références évidentes qui forment déjà un corpus secondaire en elles-mêmes. Le montage du film inclut des extraits de *La Sconfitta*, premier court-métrage de 1973 réalisé par Nanni Moretti et du *Docteur Jivago* (1965) par David Lean. Comme nous l'avons déjà mentionné, le film fonctionne de manière complémentaire avec *La Cosa*. Enfin, il s'agit du dernier film de Moretti mettant en scène Michele Apicella, c'est donc le point d'orgue de la vie de cet alter ego fictif et on peut donc voir ce film comme une étape intermédiaire entre ses œuvres de jeunesse jusqu'à *Bianca* (1983) et son diptyque de journaux filmés. Nous aurons également recours à quelques films héritiers de la tradition néo-réaliste, faisant le lien entre ce mouvement et l'œuvre de Moretti.

Comment, après avoir étudié l'engagement, en sommes-nous arrivés à l'étude des processus mémoriels dans *Palombella rossa* ? L'étude du corpus du premier mémoire nous a fait réaliser que l'engagement dans *La meglio gioventù*, *Buongiorno, notte* et *Aprile* était le moyen pour les personnages de donner un sens à la fois à leur vie mais aussi à l'histoire collective dont ils font partie. Ces trois films font le même constat : les protagonistes prennent conscience que leurs actions participent à l'histoire collective mais ils n'en sont pas les uniques responsables. Etant donné que la lutte acquiert plus de sens et de force collectivement, que reste-il au niveau individuel ? Ce sont justement ces moments de prise de conscience qui sont essentiels et, pour qu'ils adviennent, il est nécessaire d'entretenir un rapport sain à la mémoire collective (celle de l'Histoire) et à sa mémoire intime. *Palombella rossa* est en cela intéressant car il dit la difficulté de construire le futur lorsqu'on est en conflit avec son passé. Il met en scène ce conflit intérieur en trouvant des

équivalences esthétiques et symboliques pour représenter les processus mémoriels de son protagoniste. La narration est subordonnée à l'esthétique par le simple fait que le film ne raconte, si on le résume de façon très rationnelle, que la guérison d'un amnésique et le retour de sa mémoire. Le récit tout entier est tourné vers la prise de conscience qui est la première étape nécessaire à la reprise de la lutte politique.

Notre interrogation première est donc la suivante : comment représenter à l'écran une abstraction telle que la mémoire ? Il nous semble malgré tout hasardeux de vouloir répondre à cette question d'ampleur à partir de l'étude d'un seul film. Pour ce qui est de notre objet d'étude centré sur la mémoire d'un individu amnésique, il serait plus pertinent d'explorer les moyens employés par Nanni Moretti pour représenter une mémoire en train de se reconstruire. Dans quelle mesure alors, ce réalisateur parvient-il à représenter une mémoire en reconstruction ?

La première partie est consacrée à la présentation du contexte historique et cinématographique puis à l'analyse du dispositif et des grandes dynamiques à l'œuvre dans le film. En effet, en premier lieu, la partie de water-polo est une métaphore de la vie politique italienne. En seconde partie, il s'agit d'identifier, par le prisme des personnages, des traits résurgents de la tradition satirique théâtrale italienne et la façon dont cette satire interagit avec la première métaphore. En troisième partie, nous évoquons la manière dont Moretti joue avec des imaginaires populaires externes pour construire *Palombella rossa*. Ce jeu intègre aussi l'imaginaire communiste à travers de multiples citations filmiques et musicales. La quatrième partie s'intéresse aux processus mémoriels en (re)construction en proposant plusieurs lectures globales du film et en montrant l'importance de certains effets de mise en scène récurrents, avant de remobiliser tous les motifs, phénomènes et mécanismes mis en évidence au travers des séquences de flash-backs figurant les souvenirs de la figure centrale.

## **Partie 1**

-

### ***Palombella rossa*, une parabole sur la politique italienne contemporaine**

*Palombella rossa* raconte l'amnésie d'un député du Parti communiste italien, qui, pour retrouver à la fois son identité profonde et la mémoire collective de l'histoire de son parti, va être amené à jouer un match de water-polo dans une piscine. Autour de celle-ci vont converger toute une foule de personnages issus, à demi ou totalement, de son imaginaire intérieur et des différentes strates de sa mémoire, de ses souvenirs les plus récents jusqu'à ses traumatismes d'enfance les plus anciens, aux portes de son inconscient et de ses peurs inavouées.

Moretti, pour réaliser ce film qui mêle des aspects autobiographiques à ses interrogations sur la politique italienne, amène son histoire dans un lieu qui lui est familier en choisissant la piscine car comme il l'a maintes fois confié, il pratique le water-polo depuis son plus jeune âge. Le mélange, a priori incongru, entre le terrain de water-polo et le domaine politique permet pourtant au réalisateur de créer de subtiles métaphores que l'on découvre au fil du film et qui, une fois assemblées, forment une parabole sur la vie politique, contemporaine de la sortie du film. Nanni Moretti explique la genèse du projet en ces termes :

« Dans *Palombella rossa*, j'ai voulu fondre ces deux éléments apparemment si éloignés l'un de l'autre - le water-polo et la politique - dans la figure de quelqu'un qui ne se souvient plus de rien. L'amnésie du protagoniste permet à des aspects très différents de coexister<sup>1</sup> ».

Se faisant, il voulait traiter le thème de la politique de manière indirecte et non réaliste.

---

<sup>1</sup> GILI, Jean Antoine, *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, 2001, p. 69

## Chapitre 1. Un bassin politique

Un récit de l'histoire politique italienne et une présentation relativement détaillée des événements politiques précédant la réalisation de *Palombella rossa* est absolument nécessaire pour comprendre toutes les allusions de Nanni Moretti à la vie politique de son pays et les nombreux commentaires et observations structurant le film.

### 1. Vers une impasse identitaire

Après la seconde guerre mondiale, l'Italie vit pendant plus de quarante ans une grande stabilité politique. Mais le bipartisme des deux forces hégémoniques dont la place ne pouvait varier en raison des institutions instables mises en place à la fin de la guerre<sup>2</sup> n'a pas résisté aux bouleversements politiques et économiques du monde à la fin des années 80. En l'absence d'alternance, la classe dirigeante semble inamovible. Les compromis permanents et la négociation d'alliances secrètes entre dirigeants politiques ont détruit peu à peu le rôle des partis qui sont plus préoccupés par le maintien d'un consensus pour préserver leurs postes dans les centres du pouvoir, induisant par là même tout un système de corruption et de décisions irresponsables, notamment dans le domaine des finances publiques<sup>3</sup>.

Des signes avant-coureurs de cet écroulement du système fondé sur cet équilibre instable étaient déjà apparus à plusieurs reprises mais la chute du régime soviétique et les événements y afférant, mettant fin à la guerre froide, ont eu raison du système politique italien. En premier lieu, le Parti communiste italien<sup>4</sup> connaît un déclin accéléré à partir de 1985, notamment à cause de l'émergence de mouvements communistes extra-parlementaires qui mettent en péril son hégémonie au sein de la gauche italienne. L'effondrement du Parti communiste entraîne la déstabilisation du Parti démocrate-chrétien dont la fonction anticommuniste n'avait plus de justification. D'autant que la sécularisation de la société italienne fait son œuvre et l'unité politique des catholiques paraît de plus en plus anachronique dans ce nouveau monde. L'ampleur de la corruption et

---

<sup>2</sup> Le Parti démocrate-chrétien qui gouvernait et le Parti communiste dans l'opposition.

<sup>3</sup> BIBES, Geneviève et LAZAR, Marc, « ITALIE - La vie politique depuis 1945 », *Encyclopædia Universalis* [en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/italie-la-vie-politique-depuis-1945/> (consulté le 25/06/2023)]

<sup>4</sup> Le Parti communiste italien était le plus puissant d'occident avec une audience électorale qui représentait plus d'un tiers des votants jusque dans les années 80.

les liens entre le monde politique et la mafia qui étaient dénoncés ponctuellement seront révélés au début des années 90.

## 2. Des « années de plomb » à *La Cosa*

En ce qui concerne la vie politique dépeinte dans *Palombella rossa*, il faut évoquer plus précisément l'actualité politique italienne des vingt dernières années avant 1989, date de sortie du film de Moretti.

1969, année de l'attentat de la Piazza Fontana à Milan, fait entrer l'Italie dans la période désignée a posteriori « années de plomb ». Les attentats organisés par les groupes révolutionnaires d'extrême gauche déstabilisent le consensus politique entre les deux partis.

En 1984, Enrico Berlinguer, secrétaire général du PCI, décède brusquement. Le PCI est alors en conflit constant avec le Parti socialiste italien de Bettino Craxi, devenu président du Conseil en 1983. Ces conflits érodent petit à petit la puissance du PCI qui se retrouve isolé des autres organisations politiques. Des voix s'élèvent pour que le Parti communiste se dirige vers la social-démocratie. Achille Occhetto, nouveau secrétaire général, annonce officiellement la réforme du parti lors du XIX<sup>ème</sup> Congrès, à Bologne, en mars 1990. Ce processus avait commencé avec la proposition de changer le nom du PCI<sup>5</sup>, le 12 novembre 1989, soit trois jours après la chute du mur de Berlin.

Moretti réalise un documentaire au sujet de cette proposition : *La Cosa* dont l'idée n'était pas préméditée :

« J'ai filmé une assemblée d'une section du Parti communiste italien dans le quartier populaire du Testaccio à Rome. J'avais su que, pour la première fois, des militants se réunissaient pour débattre de la proposition du secrétaire du parti, Achille Occhetto, qui invitait à un changement radical du PCI. J'ai appelé un cadreur et un ingénieur du son et nous avons tourné en 16 mm. Je n'avais pas en tête de projet précis mais cette journée de tournage m'a convaincu de continuer. J'ai tourné ainsi dans plusieurs villes italiennes et il en est sorti un documentaire<sup>6</sup>. »

Il s'agit pour lui d'une démarche spontanée, répondant à l'intuition selon laquelle quelque chose d'essentiel dans l'histoire de la gauche italienne se déroulait.

---

<sup>5</sup> Le changement du nom et des orientations du Parti communiste italien est entériné au congrès de Rimini en janvier 1991 par la naissance du Parti démocratique de la gauche.

<sup>6</sup> « Entretien avec Nanni Moretti », *Dossier de presse*, Société de distribution Le Pacte, 2009. [En ligne] : [https://adrc-asso.org/sites/default/files/adrc/fichiers/nanni\\_dp\\_a5\\_hd.pdf](https://adrc-asso.org/sites/default/files/adrc/fichiers/nanni_dp_a5_hd.pdf) (consulté le 28/05/2023)]



Après avoir filmé huit réunions de cellules du PCI, situées dans des villes différentes de toute l'Italie, Moretti retient 45 prises de paroles de militants et militantes. Le documentaire se compose d'une succession de longs plans fixes sur les intervenants, ils sont propices à la mise en valeur des prises de paroles impressionnantes de maîtrise rhétorique. Plans fixes et discours se renforcent les uns les autres. Le plan fixe chez Moretti est une unité dramatique, conçue pour mettre en valeur l'individu et son attitude corporelle qui exprime une idée, une opinion. On les retrouve aussi bien dans ses fictions que dans ses documentaires. En cela, ils permettent de penser la manière dont Moretti déploie et intègre la rhétorique militante et discursive dans son cinéma. C'est une constante esthétique et stylistique depuis les débuts du cinéaste pour qui la recherche de la justesse des mots est fondamentale. La simplicité du dispositif et le caractère spontané des intervenants (qui ont préparé leur intervention par écrit malgré tout) donne toute la vérité de ce moment parfois émouvant, doux-amer et tragi-comique.

A posteriori, le réalisateur analyse la naissance de ce film :

« Il me paraissait intéressant de suivre cet instant unique de conscience collective : des centaines de milliers de personnes qui discutaient simultanément des mêmes choses avec euphorie, égarement ou rage, en repensant à leur propre passé politique et donc à leur propre vie, à leur propre vision du monde. J'ai été surpris par une réalité plus variée et moins schématique que celle à laquelle je m'attendais et par la profonde implication dans la crise des pays de l'Est ; je pensais que les liens étaient rompus depuis longtemps. J'ai été frappé par la façon de discuter toujours très passionnelle, plus humaine et moins envenimée, que celle des leaders lors des débats<sup>7</sup> ».

Ces prises de paroles révèlent l'intrication entre la vie personnelle et l'engagement politique de ces militants dévoués à la cause communiste. Cette confusion entre la vie du militant et la vie du parti est un thème sous-jacent de *Palombella rossa*. Sorti en 1990, *La Cosa* a été tourné entre novembre et décembre 1989, après la sortie de *Palombella rossa* en septembre de la même année. Cette chronologie est troublante car de très nombreux dialogues de *Palombella rossa*, soumis à une logique de répétition, mettent en valeur un certain nombre d'interrogations qu'on retrouve chez les militants de *La cosa*. D'une certaine façon, avec *Palombella rossa*, Nanni Moretti a anticipé cette série de discussions qui signe la fin du PCI et par extension du communisme au niveau mondial.

---

<sup>7</sup> TORNABUONI, Lietta, « *La cosa* », *Festival du film de Villerupt*, 1990, [en ligne : <https://festival-villerupt.com/title-item/la-cosa/> (consulté le 28/05/2023)]

Sans connaître les dates des deux films de Moretti, on peut facilement être amené à penser que le cinéaste s'est inspiré des interventions de son documentaire pour composer les dialogues de sa fiction. Les personnages avec lesquels Michele Apicella discute et interagit tout au long de *Palombella rossa*, forment une assemblée disparate, mouvante et hétéroclite, une sorte de version prémonitoire et onirique des débats de *La cosa*. Le documentaire spontané de Moretti explicite un peu, sans qu'il le veuille, le fonctionnement dramatique de *Palombella rossa* car la présence des mêmes propos d'un film à l'autre donne des clefs de compréhension pour voir au-delà du monde fantasmagorique issu de la partie de water-polo.

## Chapitre 2. Un bassin cinématographique

Pour comprendre pleinement la parabole de *Palombella rossa* en termes d'esthétique et de symbolique, il nous apparaît nécessaire de voir de quelle manière la politique est représentée sous un jour réaliste dans le cinéma italien dont il faut retraverser les fondements.

### 1. Du réalisme au néoréalisme

Le cinéma réaliste italien prend naissance durant la période fasciste dans les années trente lorsque les cinéastes sortent du conformisme en vigueur et commencent à créer des films plus proches de la réalité. En lutte souterraine contre le fascisme qui prône un réalisme exaltant la réussite de ce régime, de nombreux intellectuels, proches du Parti communiste italien théorisent ainsi une nouvelle façon de faire du cinéma :

« le réalisme, considéré non pas comme soumission passive à une vérité objective et statique, mais comme force créatrice, par l'imagination, d'une « histoire », de faits et de personnes, est la véritable et éternelle mesure de toute expression narrative<sup>8</sup> ».

Pour eux, le réalisme, en tant que courant esthétique et non pas système de valeur, permet de guider la création car il n'est pas soumis à un sujet ou une narration. En 1948, André Bazin revient sur l'émergence de cette école italienne : « la tendance réaliste, l'intimisme satirique et social, le vérisme sensible et poétique, n'ont été jusqu'au début de la guerre que des qualité mineures<sup>9</sup> ». Il ajoute

« Plusieurs des éléments de la jeune école italienne préexistaient donc à la Libération : hommes, techniques et tendances esthétiques. Mais la conjoncture historique, sociale et économique a brusquement précipité une synthèse où s'introduisent d'ailleurs des éléments originaux<sup>10</sup> ».

Il considère ainsi que l'« actualité du scénario, [la] vérité de l'acteur<sup>11</sup> » sont les conditions premières à l'émergence d'une esthétique réaliste. Selon Bazin « La Résistance et la Libération ont fourni les principaux thèmes de ces deux dernières années<sup>12</sup> » dans le cinéma européen en général. Mais la Libération en Italie a été plus lente qu'ailleurs et les

---

<sup>8</sup> ALICATA, Mario et DE SANTIS, Giuseppe, « Verità e poesia : Verga e il cinema italiano », *Cinema*, n° 127, 10 octobre 1941, cité par Laurent SCOTTO D'ARDINO (voir bibliographie)

<sup>9</sup> BAZIN, André, *Qu'est que le cinéma*, Paris, Ed. du Cerf, 1975, p. 260-262

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 262

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 267

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 262

films décrivaient des faits encore d'actualité au lieu de décrire une histoire déjà considérée comme révolue en France. « Il s'ensuit que les films italiens présentent une valeur documentaire exceptionnelle, qu'il est impossible d'en arracher le scénario sans entraîner avec lui tout le terrain social dans lequel il plonge ses racines<sup>13</sup> ». Quand André Bazin décrit, en qualité de critique contemporain, cette « nouvelle école italienne<sup>14</sup> », il observe en fait la naissance du néoréalisme.

Dans un article de *Positif* paru en novembre 2022, Jacques Demange revisite l'histoire du néoréalisme et dresse une sorte de rétrospective de son évolution :

« A relire les commentaires et comptes rendus [du Congrès néoréaliste de Parme en 1953], on prend conscience que le néoréalisme italien fut moins un mouvement fédérateur qu'un formidable terreau duquel émergèrent des manières et des imaginaires différents, sans doute portés par une origine commune, mais qui ne cessèrent de se détacher les uns des autres pour se constituer comme des unités propres<sup>15</sup> ».

Contrairement à ce que pouvait sous-entendre le terme d'« école » employé par André Bazin en 1948, le néoréalisme n'a pas engendré un unique style cinématographique, mais est devenu un mouvement protéiforme capable d'inspirer plusieurs générations de cinéastes jusqu'à nos jours. Jacques Demange synthétise plusieurs déclarations faites par des théoriciens et cinéastes néoréalistes lors de ce congrès, qui permettent d'entrevoir les différentes visions cohabitant dans le mouvement. Ainsi, il cite par exemple Cesare Zavattini qui donne la primauté à « l'importance conférée à l'héroïsme quotidien, au sens du détail et au souci de vérité comme moyens d'exprimer une morale universelle<sup>16</sup> ». Giuseppe de Santis parle lui d'« un cinéma porté par un esprit de revendication sociale<sup>17</sup> » quand le théoricien Guido Aristarco met d'abord en avant l'« importance du contexte de la Seconde Guerre mondiale qui avait permis de voir naître ce cinéma<sup>18</sup> ». Ces caractéristiques définies en 1953 se sont encore enrichies au fil des années grâce aux cinéastes héritiers de cette culture cinématographique parmi lesquels on peut citer Francesco Rosi et Marco Bellocchio.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 263

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 260

<sup>15</sup> DEMANGE, Jacques, « Francesco Rosi ou l'auteur en héritier », *Positif*, n° 741, novembre 2022, p 90

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

## 2. De Francesco Rosi à Nanni Moretti : de l'exactitude des faits à la vision métaphorique de la politique

Le cinéma de Marco Bellocchio, bien que soulevant constamment les dysfonctionnements socio-politiques de l'Italie contemporaine, entremêle souvent à ces derniers un point de vue psychanalytique. Le cinéaste inclut dans ses films de nombreuses scènes oniriques visant à représenter la vie intérieure de ses personnages. Bien qu'il aurait été tout à fait pertinent et intéressant de comparer son approche à celle de Moretti dans *Palombella rossa*, nous préférons choisir un film de Francesco Rosi. Dans son œuvre, l'onirisme tient une place extrêmement réduite. De surcroît, c'est Marco Bellocchio lui-même qui exprime le mieux ce qui le différencie de Rosi :

« Je suis bien entendu un grand admirateur de ce cinéaste. Des films comme *Salvatore Giuliano* ou *Main basse sur la ville* m'ont impressionné. J'admire sa propension à marier à la fois des préoccupations sociales et politiques et un style remarquable. Il était un styliste hors pair, vraiment, cela saute aux yeux dans *Trois frères*, notamment. Dans cette œuvre, il est moins marqué par l'existence du réalisme et plus « visionnaire ». Cependant, lorsqu'il a vu *Buongiorno, notte*, il m'a reproché d'avoir pris des libertés avec l'histoire et de ne pas avoir respecté les faits avec exactitude, en d'autres termes de me situer dans une perspective « posthistorique<sup>19</sup> ».

Nous avons choisi d'inclure *Le mani sulla città* (1963) à notre étude car ce film nous est progressivement revenu en mémoire en analysant les ressorts de la partie de water-polo dans le film de Moretti. Rosi montre ici de manière presque clinique les dynamiques à l'œuvre dans une assemblée d'élus au sein de laquelle différents courants politiques s'affrontent et il dénonce sans détour la corruption politique qui sévit à Naples dans les années 50. Dans son film, il s'intéresse à l'intervention d'acteurs privés dans les affaires et le fonctionnement de la vie publique. Le film raconte comment Edoardo Nottola, un magnat de l'immobilier, responsable d'un accident qui a coûté la vie à de nombreux habitants d'un quartier pauvre de Naples, lutte pour échapper au jugement d'une commission d'enquête qui cherche à mettre au jour sa culpabilité et l'empêcherait de poursuivre sa carrière politique et ses projets d'urbanisme crapuleux.

Le film de Rosi comporte deux séquences de délibérations entre les députés qui sont les pivots sur lesquelles repose le récit, aussi bien esthétiquement qu'en termes de mise en scène ou d'enjeu dramatique.

---

<sup>19</sup> ROUX, Baptiste, « Entretien avec Marco Bellocchio ». *Positif* n° 745, mars 2023, p 12-13

Ces séquences se déroulent dans la salle du Conseil municipal de la mairie de Naples qui tient autant d'un tribunal que d'une église<sup>20</sup>. Elle partage avec ces deux lieux certaines caractéristiques communes en termes d'ameublement avec ses bancs et ses barrières. Le parallèle avec le tribunal s'effectue également à travers l'art oratoire des politiciens (la vindicte et les interpellations entre les différentes factions s'affrontant dans ce jeu politique). Quant au rapprochement avec l'atmosphère d'une église, il passe par la présence du Christ accroché au mur derrière le maire, par l'esthétique solennelle d'un lieu aux dimensions imposantes, à l'architecture et aux matériaux similaires (voûtes, arcs-boutants, murs en pierre, stalles en bois) et par l'acoustique (réverbération envahissante des sons accentuée par les micros).

La première des deux séquences de délibérations débute par un plan en plongée sur la chambre des débats comme si le spectateur était tout en haut des gradins, qu'on l'invitait à siéger parmi les députés. Le choix du plan d'ensemble et du point de vue parfaitement centré sur la salle, révélant une parfaite symétrie des éléments entre eux, permet de rendre l'illusion d'une assemblée régie par un fonctionnement collégial et démocratique. Mais le centre du pouvoir n'est pas là, malgré la présence d'une urne électorale, symbole supposé de la mise en commun des décisions collectives. Dans la suite de la séquence comme dans le reste du film, on constatera en effet que le maire est acquis à la cause d'Edoardo Nottola. La deuxième séquence, dans la salle des débats à la fin du film, a pour enjeu le vote des députés pour élire un nouveau conseil municipal et déterminer si Nottola est éligible au poste de responsable de l'urbanisme de la mairie (*assessore*). Elle s'ouvre cette fois par un plan resserré sur le pupitre du maire en pleine messe basse avec ses camarades. La mise en scène suit l'évolution scénaristique du film : les faux-semblants ne sont plus de mise et bientôt toutes les vérités crapuleuses vont être exposées. La lumière sera faite mais uniquement pour le spectateur car la bataille des opposants à Nottola va les voir perdre face à la corruption. La disposition collégiale présentée dans la première séquence de débats est donc ici bien réaffirmée comme illusoire. Le cœur décisionnaire du pouvoir napolitain est agité par la corruption. La deuxième séquence de délibérations se déroule en plusieurs étapes. Pour pouvoir gagner du temps, le chef des débats reporte habilement le vote sous le prétexte fallacieux de faire une pause-café. C'est l'occasion pour la démocratie

---

<sup>20</sup>Le lieu de tournage de ces séquences a été réalisé dans la salle des barons (historiquement connu pour une conspiration déjouée au XV<sup>ème</sup> siècle) du Castel Nuovo à Naples qui était la véritable salle du Conseil communal jusqu'en 2006. Voir annexe 1 p. 130

chrétienne de rediscuter ses alliances en dehors de la salle des débats, à l'écart dans une salle annexe aux allures de chapelle avec colonnes surmontées de chapiteaux et fresques aux thèmes bibliques.

### 3. La partie de water-polo : une métaphore politique

La mise en parallèle du match de *Palombella rossa* avec les deux séquences d'assemblée de *Le mani sulla città* met en évidence la dimension parabolique du water-polo vis-à-vis du jeu politique. Ce qui a intéressé Rosi dans *Main basse sur la ville* et dans plusieurs de ses autres films c'est

« la possibilité de raconter un morceau de la vie italienne contemporaine à travers un personnage ayant des caractéristiques fortement signifiantes par rapport à la situation générale, politique, économique et sociale, humaine et donc culturelle de l'Italie<sup>21</sup> ».

A contrario, avec *Palombella rossa*, Nanni Moretti use de métaphores pour décrire la politique italienne et la corruption de la fin des années 80. La distance temporelle entre ces deux films abordant la corruption rend compte de la permanence de ce phénomène dans le système politique italien que ce soit au niveau local ou national. Les deux cinéastes ont à cœur de réaliser un film manifeste même si leur mise en scène diffère totalement. L'un décrivant la mécanique de la corruption de manière réaliste tandis que l'autre la métaphorise par la mécanique sportive. On peut néanmoins déceler des traits esthétiques convergents qui présentent la façon dont s'organise la corruption et la destruction insidieuse du fonctionnement démocratique. Dans son cinéma, Francesco Rosi met un point d'honneur à mettre en scène de longs moments de délibération. Or, le motif d'une assemblée délibérante est décliné, déstructuré et recomposé à l'envi dans *Palombella rossa*. **déstructuré** et recomposé à **l'envi**

Les deux films installent des éléments qui dessinent un espace public et démocratique. L'introduction à l'écran du bassin extérieur, lieu dans et autour duquel se déroule toute la partie de water-polo, et donc une bonne partie de l'action, s'effectue selon des modalités analogues à la manière dont on découvre la mairie de Naples chez Rosi, avec toutefois quelques différences signifiantes et esthétiques. Contrairement au président des débats dont l'identité, la place et l'importance, ainsi que la partialité nous seront progressivement révélés durant le film de 1963, l'arbitre apparaît déjà avant le début de

---

<sup>21</sup> GILI, Jean Antoine, *Le cinéma italien*, Tome 1, Paris, 10/18, 1978, p. 242-243

l'affrontement lorsqu'il inspecte l'équipement des joueurs. Son manque de neutralité en tant qu'arbitre n'est pas encore flagrant si on s'en tient à des considérations strictement sportives, mais il apparaît rapidement. Lorsque le match commence, son rôle d'arbitre en chef est clairement affirmé. Il est debout, au centre du cadre, les jambes écartées, perché sur une rangée de bancs surplombant le bassin comme le président de séance surplombe les débats parlementaires du haut de son perchoir.

Dans le film de Rosi, un plan de demi-ensemble montre un crucifix placé au milieu d'une tenture noire avec laquelle se fond le président de séance dans son costume jusqu'à n'être réduit qu'à une tête émergeant d'un col de chemise sous la croix. Cette image constitue le signe de la croyance en une protection du religieux sur le politique surtout chez les démocrates-chrétiens. Cela rappelle également la non-séparation de ces deux pouvoirs en Italie. L'utilisation du noir met aussi l'accent sur le thème du secret : les décisions qui sont prises dans la mairie sont empreintes d'une certaine opacité. Dans *Palombella rossa*, un plan moyen reprend cette idée d'une imbrication entre politique et religion. En lieu et place du Christ fixé au mur derrière la chaire du président, on voit l'arbitre faire un discret et rapide signe de croix juste après avoir abaissé un double-drapeau en sifflant pour donner le coup d'envoi. La tenue de l'arbitre d'un blanc immaculé et éclatant indique une autre connotation d'ordre religieux qui s'articule avec le signe de croix.

Chez Rosi, la position dominante du président, pris en plan moyen, est mise en valeur par une très légère contre-plongée (l'opérateur filme depuis le sol et non depuis un autre gradin qui mettrait la prise de vue à égalité avec le personnage) et en ayant seulement le buste et la tête visibles derrière le haut pupitre. L'importance de l'arbitre de *Palombella rossa* est signalée par un raccord dans l'axe entre le plan moyen et un plan plus large révélant le bassin de natation. Paradoxalement, le fait de s'éloigner du personnage dès qu'il a lancé la partie renforce symboliquement son pouvoir décisionnel : il est capable de faire entrer le hors-champ dans le champ tout en partant sur le côté du cadre pour disparaître quelques temps. Ce pouvoir, apparemment incontestable, n'aura de cesse d'être mis à mal durant la partie.

Les scènes qui montrent la partie en train de se jouer dans le film de Moretti sont plus nombreuses et fréquentes à mesure qu'approche le dénouement du match, signe que la tension monte. Cette dernière s'accompagne de la complexification des stratégies de jeu et de la multiplication des contrats et discussions au sein des groupes. L'heure est aux tractations tout comme dans le film de Rosi.



Au cours de la deuxième mi-temps qui se déroule de nuit, une plongée montre une moitié du terrain où s'activent les joueurs surplombés par des gradins beaucoup plus occupés qu'en début de partie. Cet angle de prise de vue, les mouvements de plus en plus combatifs des joueurs et la réaction du public présentent un lieu en effervescence où les décisions de chacun (élever la voix dans les gradins, brasser plus fort, faire une feinte, etc...) influent sur le résultat du prochain but et du match tout entier. En cela, la joute sportive s'apparente à la joute verbale des parlementaires chez qui chaque geste, chaque mot choisi et chaque intonation employée peut faire basculer une élection.

A la fin du 3e quart-temps, Mario, entraîneur de l'équipe de Michele, se heurte au jugement partial, inflexible et injuste de l'arbitre qui a expulsé l'un de ses joueurs venant de marquer, en sifflant une faute peu flagrante. Se rendant compte que le réel motif de l'expulsion a pour raison l'expression de sa joie à la vue de son équipe ayant marqué (réaction que l'arbitre s'est plu à trouver antisportive), Mario s'emporte contre la plus haute autorité du match, il l'accuse de corruption et le traite de « chien » à la solde de l'autre équipe. Il pointe l'arbitre d'un doigt accusateur, tout en montant sur la coursive des gradins afin de le surplomber et exprimer ainsi la pleine mesure de son mépris. Ce dernier l'a peut-être délibérément isolé en repréailles de son insolence, en l'obligeant à rester là. Il y demeurera jusqu'à la fin du match. Cette exclusion partielle fragilise encore un peu plus le club de Michele et le fait de ne pas rendre explicite cette mise à l'écart en la montrant dans une scène symbolise l'opacité des décisions prises par les arbitres qui ont tous les pouvoirs. Dans *Palombella rossa*, les manigances en dehors de l'espace démocratique de la piscine sont clamées par Mario, quand il monte à la coursive (à la tribune) évoquant la collation que l'arbitre a prise avec le président du club adverse. Mais elle est bien présente et constitue une menace sérieuse, comparable à celle – toute proportion gardée – de la corruption de *Main basse sur la ville*. Dans une petite chapelle, en marge de la séance de délibérations de la mairie, on découvre une scène d'accord secret entre la droite et le centre pour permettre à Eduardo Nottola d'obtenir le poste de responsable de l'urbanisme.

D'un point de vue pratique, le nouveau placement de l'entraîneur dans le stade rend difficile la communication avec ses joueurs. Mario est donc debout sur la coursive, accoudé à la rambarde, et fait un point avec ses joueurs sur la situation du match en deux temps. D'abord, dans un plan de demi-ensemble, il entame un discours qui prône le retour au calme, à la discipline et à la soumission vis-à-vis de l'arbitrage : « En attaque, il faut

ralentir le jeu, nous n'avons pas intérêt à lutter<sup>22</sup> ». Mais ses paroles sont empreintes de contradictions et laissent entrevoir une certaine ironie : « cet arbitre ne nous accorde rien, il nous a déjà bien assez donné<sup>23</sup> ». Un plan d'ensemble advient durant cette dernière phrase permettant de recontextualiser la scène spatialement pour montrer l'ironie de la situation de l'équipe de Mario. Cet élargissement du cadre symbolise également une transition entre l'ironie et la sincérité du discours qui change radicalement : « nous devons nous bouger, travailler, ne pas insulter, nous devons accélérer le jeu<sup>24</sup> ». Soudain, durant cette dernière phrase le cadre se resserre en plan moyen et l'on distingue mieux les expressions faciales de Mario. Ce changement de plan accompagne ce revirement total qui confirme l'hypocrisie narquoise de Mario envers l'arbitre. Considérées avec les deux recadrages qui s'éloignent et se rapprochent du personnage, ces paroles donnent forme à deux discours distincts en un seul. Dans une assemblée, ils correspondent à deux moments : une position officielle, publique, exercice de langues de bois auxquels s'adonnent de nombreux personnages politiques, Mario invite son groupe à ne pas faire de vagues et l'annonce officiellement ; en privé, il dévoile ses vraies intentions à ses camarades.

Cette dynamique de passage d'un plan large ou très large à des valeurs de plans serrés, jalonnent *Palombella rossa*. Jacques Demange observe une dynamique similaire dans le cinéma de Rossi :

« Comme [le cinéma néoréaliste] prenait toujours soin d'inscrire le destin individuel au sein du vaste ensemble de l'humanité métaphorisée par le motif de la foule, Rosi ne cesse de basculer du gros plan au plan d'ensemble. Il s'agit toujours pour lui de comprendre ce qu'un événement particulier (la mort d'un homme ; l'effondrement d'un immeuble) partage avec une situation générale que s'emploie à décrire le film. L'intérêt de ce basculement est qu'il ne se constitue pas comme un point de rupture mais comme une dynamique qui ne cesse de se répéter au cours de ses récits<sup>25</sup> ».

En revanche, les recadrages effectués avec une succession de plans fixes se raccordant dans l'axe, comme dans la scène du discours de Mario ne constituent pas la manière la plus répandue de passer du général au particulier dans *Palombella rossa*. Moretti préfère pour cela utiliser des panoramiques ou des travellings. Il fait souvent commencer une action au second plan avant de se focaliser entièrement sur elle, reléguant

---

<sup>22</sup> *In ataca, rallentiamo il gioco, non ci conviene fare la lotta.*

NB : en notes de bas de page, le texte original en italien provient directement des dialogues du film, les traductions, dans le corps du texte afin de garder la fluidité de lecture, ne correspondent pas toujours au sous-titrage de la version française qui appauvrit parfois le sens original.

<sup>23</sup> *Questo arbitro non ci dà niente, già ha dato bien troppo.*

<sup>24</sup> *Dobbiamo muoverci, lavorare non insultare. dobbiamo velocizzare il gioco.*

<sup>25</sup> DEMANGE, Jacques, « Francesco Rosi ou l'auteur en héritier », *Positif* n°741, novembre 2022, p 93

la foule au hors-champ. Cette démarche remplace une autre dynamique plus courante dans le cinéma de Moretti : celle de faire s'alterner des scènes quotidiennes intimes avec d'autres, de l'ordre de la sphère publique. Le huis-clos engendré par le choix de la piscine oblige la métaphore du match à assurer à la fois les fonctions des sphères privées et publiques.

Mario est obligé de parler fort pour que son équipe l'entende, ce qui retire à ces conseils stratégiques le caractère secret qu'ils auraient dû avoir si le corps et la tête du club étaient réunis et pouvaient échanger à voix basse. Paradoxalement, cela donne à cette stratégie le caractère d'un manifeste livré au monde, comme pourrait l'être celui d'un mouvement politique ou intellectuel paraissant dans un journal et dont on ferait, le cas échéant, des lectures publiques. Ce nouvel exposé « privé » prend la forme d'un discours de chef de parti ou de figure de proue d'un mouvement, déterminé à mener sa formation au pouvoir. Sa posture et sa position renforcent cette analogie de fonction car sa chemise jaune d'or le fait ressortir dans le public, bien que d'autres spectateurs portent des couleurs orangées, ils sont répartis dans les gradins, noyés parmi les teintes bleues et blanches. La couleur du vêtement de Mario ressort car il dépasse le premier rang, seul debout au centre de la courbe, laquelle devient une estrade accueillant un tribun galvanisant ses camarades. Derrière lui, assis à sa gauche, se trouve son mentor, à l'allure de vieux sage avec une barbe grisonnante et fournie, il est son conseiller de l'ombre, son soutien psychologique, et assure une présence bienveillante grâce à ses regards et ses hochements de tête.

L'entraîneur répète « Un but à la fois !<sup>26</sup> » s'accompagnant du même geste de la main répété. Ce dernier syntagme est répété en levant d'abord l'index gauche deux fois, puis, l'index droit une seule fois. Le rôle de l'index levé prend ici le sens d'une sorte de ponctuation doctrinale. Le geste de l'index levé par Mario est éminemment politique. L'entraîneur l'utilise aussi bien pour dénoncer une injustice de manière accusatrice que pour ponctuer fortement ses paroles de stratège. On retrouve ce motif de l'index dans le film de Rosi. Dans le Naples des années cinquante, au cœur de la mairie où les esprits s'échauffent, on s'invective, on s'accuse mutuellement avec l'index levé ou on s'en sert pour délivrer méthodiquement des faits.

---

<sup>26</sup> *Un gol alla volta !*

La mise en relation du sport et de la politique permet de révéler la violence de la seconde, grâce à l'imagerie du premier. Dans le match de water-polo, les joueurs sont comme des grands électeurs, leur fonction n'étant plus de convaincre mais de vaincre. L'arbitre accorde le droit de jouer comme le maire accorde le droit de soumettre une proposition au vote. Les interceptions de jeu sont comme des contre-amendements et les dégagements du joueur et arrêts du gardien comme des véto. Au cours du match, Michele tentera plusieurs fois d'effectuer un lob<sup>27</sup> pour faire passer le ballon en cloche loin de la portée des adversaires et le faire entrer presque à coup sûr dans les cages adverses. Ce coup sera très décrié par les deux équipes qui le considèrent anti-sportif. On peut aussi considérer l'usage d'un lob sous un autre angle. Lorsqu'il est l'aboutissement d'un enchaînement de passes rapides, il devient irrêtable. Dans ce cas, le geste de tendre le bras en l'air pour lancer la balle est à l'image des militants du PCI qui lèvent le poing pour contester et sont critiqués de ne savoir-faire que ça, comme s'en indigne l'entraîneur de l'équipe adverse : « Palombe, palombe, sempre palombe ! »<sup>28</sup>

En somme, le choix d'un film de Francesco Rosi est intéressant car il clarifie la comparaison du fait de la non-existence d'une dimension onirique dans son œuvre. Il ne reste alors qu'une vision analytique et la plus fidèle possible à la réalité des tractations politiques. On peut ensuite voir ce que la métaphore du match de water-polo produit sur la perception de l'univers du débat politique. La métaphore du water-polo permet à Moretti de mettre en lumière les dynamiques parlementaires à l'œuvre dans les jeux politiques entre partis car ce sport présente des rapports de force analogues. Un match se joue bien sûr grâce à la coordination de l'équipe mais parfois de manière décisive sur un pénalty et donc grâce à l'intervention d'un seul joueur. De même, des élections se remportent grâce à un travail collectif des militants mais sur la tête d'un seul candidat. Le choix de la métaphore avec un sport comme le water-polo dont les règles sont peu connues du grand public, au contraire du football, renforce l'impression d'opacité du jeu politique.

---

<sup>27</sup> Dans une interview Nanni Moretti précise la signification du titre : « "Je crois qu'il y a un équivalent français de *palombella* qui est lob mais c'est trop technique, c'est un terme trop spécifique et trop froid. De plus, il ne concerne pas que le water-polo. Au lieu de cela, en Italie, la *palombella* est plutôt le tir en chandelle qui ne concerne que le water-polo. Et puis, comment dire ?... C'est aussi vaguement poétique comme terme. La *palombella* fait aussi penser à une palombe, une colombe, un oiseau. *Palombella rossa* parce que le protagoniste du film est un communiste italien ». Traduction personnelle.

LABARTHE, André Sylvain, « Nanni Moretti - *Palombella rossa* », *Cinéma Cinémas*, 1989

[en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=3TrPVi5x71s> (consulté le 10/08/2023)]

<sup>28</sup> *des lobs, des lob, toujours des lobs.*

La métaphore ne se constitue pas simplement du match entre le bassin et les gradins. Parallèlement un grand nombre d'évènements et d'intervenants viennent perturber le déroulement du jeu.

## **Partie 2**

-

## **Une satire contemporaine de l'Italie**

La partie de water-polo en elle-même permet de mettre en lumière différents niveaux d'interaction à l'œuvre lors d'une session parlementaire. Toutefois, Moretti complexifie la métaphore sportive qui traverse tout son film en faisant graviter autour du bassin, en marge du match, une kyrielle de personnages qui représentent des acteurs de la société civile interpellant la figure politique. Ces personnages viennent compléter la parabole politique en achevant le portrait de la société italienne. Leur comportement les exclut de l'univers du water-polo et peut donc également se comprendre à l'aune d'un imaginaire socio-politique. Cet imaginaire n'est pas celui d'une assemblée délibérante, mais des corps intermédiaires entre le peuple et le pouvoir décisionnaire. Parmi les figures croisées par Michele, un certain nombre ne semblent pas être intéressées par la partie en cours. Ces rencontres imprévues jouent sur l'effet de surprise et orchestrent l'apparition et la disparition subite des intervenants qui viennent à la rencontre de Michele. Dans la grande majorité des cas, ces figures de contradicteurs entrent à pas rapide depuis un des côtés du cadre, parfois depuis une zone de l'arrière-plan, dissimulées par un élément de décor qui réduit artificiellement le cadre, ou à la faveur d'une coupe. Pour produire de tels effets, plusieurs de ces scènes sont courtes, sous forme de face-à-face entre le double de Moretti et les apparitions. Elles rompent immédiatement le silence, parfois même avant d'apparaître physiquement dans le cadre.

A la vue de ces différentes scènes, on ne peut s'empêcher de penser à la *Commedia dell'arte*, apparue au 16<sup>e</sup> siècle en Italie. Cette forme théâtrale, nommée aussi *Commedia all'improvviso*, dont il est « quasi impossible de démêler les origines [...] qui emprunte au carnaval costumes bariolés et demi-masques tout en perpétuant la tradition pantomimique du théâtre latin<sup>29</sup> », se caractérise par un type de jeu burlesque et repose sur des personnages stéréotypés dont les caractères et les costumes sont assez ancrés dans la culture populaire pour que, même inconsciemment, Moretti en soit inspiré pour son film. Cette inspiration ne consiste pas à faire correspondre un seul archétype bien précis de la *Commedia all'improvviso* à un seul personnage contradicteur. Mais plutôt, de même que plusieurs archétypes partagent des qualités et des vices communs, les personnages de *Palombella rossa* s'enrichissent de plusieurs traits de ces archétypes pour en devenir de nouveaux qui puissent dépeindre des figures contemporaines.

---

<sup>29</sup> HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 83

### Chapitre 3. Le rôle allégorique des personnages contradicteurs

#### 1. Rencontres avec le binôme aux pâtisseries

La première rencontre avec de telles figures est celle de deux hommes abordant brusquement Michele avec une assiette de pâtisseries. Michele sort vraisemblablement des vestiaires où il vient de se changer et marche d'un pas nonchalant. Il grimpe rapidement quelques marches en fer dont la présence nous est signalée par son changement de hauteur et le tintement métallique qui retentit à chacun de ses pas. Ce tintement rompt le silence une première fois. Michele est stoppé net dans son élan par les deux hommes qui l'interpellent brutalement et finissent de briser le calme ambiant. Le mouvement rapide de la caméra a suivi Michele dans sa progression, tandis que le premier des deux hommes surgit dans le cadre d'un pas assuré ; comme Michele est resté sur la dernière marche de l'escalier, les deux inconnus le surplombent : la vitesse de déplacement et la position des personnages entre eux produisent l'illusion fugace que les deux hommes ont fondu sur Michele directement depuis le ciel. En face de lui, le premier intervenant, les cheveux en bataille, porte une chemise blanche à col officier, aux poignets non boutonnés, rentrée dans un pantalon de toile gris qu'on voit retenu par une ceinture noire. Cette tenue de ville semble incongrue dans ce centre sportif même si elle est voulue décontractée. Il porte au bout du bras droit une assiette de pâtisseries, tel un garçon de café, comparaison renforcée par la veste noire posée sur son épaule gauche, comme un serveur pourrait le faire avec un torchon. Il lui déclare : « Après ce que tu as fait mardi, nous sentons instinctivement que nous pouvons te parler<sup>30</sup> ». Michele, surpris par cette déclaration, fait rapidement passer son regard de l'homme en blanc à son acolyte. C'est la première fois dans le film qu'il entend parler d'une interview télévisée qu'il aurait donnée la semaine précédant son amnésie. Puis, l'homme en blanc ajoute : « Tiens mange ça, nous savons que ça te plaît<sup>31</sup> », en avançant légèrement l'assiette que Michele prend machinalement et, dans un même élan, redescend lentement une marche à reculons.

Derrière l'homme en blanc, son compère, plus grand, en polo bleu marine et pantalon blanc, pourrait facilement, passer pour un employé de la piscine. Il prend la relève de son comparse et affirme, joignant ses mots d'un acquiescement de tête assez marquée :

---

<sup>30</sup> *Dopo lo che hai fatto martedì, noi sentiamo istintivamente di poterte parlare...*

<sup>31</sup> *Tiene, noi sappiamo che ti piace*



« Tu as eu beaucoup de courage<sup>32</sup> ». Puis, ajoute tout de suite avec la même énergie : « Tu as fait un geste très moderne !<sup>33</sup> ». Son bras fend l'air, paume vers l'avant lorsqu'il termine sa phrase, conférant à la fois à l'expression « un geste très moderne », le sens sous-jacent d'une rupture radicale et mimant du même coup, l'humilité et la reconnaissance de quelqu'un capable d'identifier avec précision la valeur d'un grand homme politique. Les termes sur lesquels ils insistent le plus au début de leur discours (la grandeur, le courage et la modernité) sont en fait des marques de flatteries hypocrites.

Au plan suivant, l'homme en blanc reprend la parole en tournant sa main droite, révélant à demi sa paume en signe d'aveu : « nous sommes timides...<sup>34</sup> ». Tandis qu'en contrechamp, une plongée révèle Michele en plan épaupe. Il fixe les deux hommes en fronçant les sourcils d'un air interrogateur. Sa tête légèrement tournée vers la gauche est désaxée par rapport à son buste, soulignant sa perplexité. La voix de l'homme en blanc achève sa réplique hors-champ : « ... Mais si tu as besoin de parler<sup>35</sup> ». Michele recule encore d'une marche en plissant légèrement les yeux et la bouche (trahissant son inconfort face à cette proposition) pendant que le grand homme en bleu reprend la parole : « Ce sont tous des vendus !<sup>36</sup> » Une légère contre-plongée sur les visages des deux hommes en gros plan rend leur présence quelque peu oppressante. Le même homme continue en s'énervant. Ses traits sont pris de petites crispations (ses sourcils vont de haut en bas très rapidement). Il agite sa main devant son menton, serrant le bout de ses doigts et les écartant aussitôt avec une rapidité qui traduit sa frustration : « Plus ils se vendent, plus ils sont honorés, [et] plus ils sont payés<sup>37</sup> ». Et son compère de poursuivre à nouveau en se tournant vers lui comme pour confirmer ses dires : « Les seuls purs ici, c'est nous !<sup>38</sup> » (les seuls intègres). Il agite les épaules en disant : « C'est nous ». Lui coupant presque la parole, l'autre reprend d'un air consterné (voire désespéré et affaibli) en inclinant légèrement la tête vers la droite, l'agitant en signe de dénégation : « Le monde va mal, va très mal<sup>39</sup> ». Puis, du même

---

<sup>32</sup> *Hai avuto un grande coraggio*

<sup>33</sup> *Hai fatto un gesto molto moderno*

<sup>34</sup> *Noi siamo timidi.*

<sup>35</sup> *Però si avete bisogna di parlare.*

<sup>36</sup> *Sono tutti venduti.*

<sup>37</sup> *Tutti si vendono, uno più si vende, più è onorato et più è pagato.*

<sup>38</sup> *Le unici puri qui, siamo noi.*

<sup>39</sup> *Il mondo va male, va molto male.*

souffle, il se retend et s'exclame à l'adresse de Michele « Eh mange toi ces pâtisseries !<sup>40</sup> ». Il commence à tendre le bras et achèvera son geste dans le plan suivant.

L'échange se conclut par un retour au plan de demi-ensemble qui intègre les trois personnages dans le cadre, axe dans lequel la caméra s'était immobilisée à la fin du panoramique ouvrant la scène. Michele est filmé au torse. Il a descendu plusieurs marches, ce qui le fait paraître très petit par rapport aux deux autres. L'homme en bleu termine sa réplique son bras tendu, révélant sa musculature, et sa paume ouverte vers le ciel formant une espèce de flèche en direction de l'assiette de pâtisseries. Il se penche vers Michele en criant « Nous savons que tu les adores<sup>41</sup> » en parlant des pâtisseries.

Cette étrange façon d'aborder Michele, sujette à de nombreuses variations au cours du film, fait l'objet d'une interprétation de la part d'Alain Bergala : « Ces deux hommes [...] veulent à tout prix [que Michele] mange les gâteaux et ils lui rappellent son identité [...]. Il refuse ces gâteaux, soit par oubli, soit par refus de perpétuer ce qui a été son goût dans le passé. Ces deux hommes se réfèrent en permanence à une identité d'un Michele gourmand et lui veut oublier ce trait de son identité de gourmandise<sup>42</sup> ».

Sitôt sa réplique terminée, il remet son bras le long du corps et se redresse instantanément, se positionnant en retrait, presque de face, mais le regard toujours tourné vers Michele. Sur son insistance, le protagoniste prend machinalement l'un des desserts sans quitter les deux hommes des yeux. Pendant qu'il porte la nourriture à sa bouche l'homme en blanc, avec la même agressivité subite que son compagnon, pointe Michele du doigt en affirmant avec force « Tu vois bien que nos discours ne sont pas insensés, nous sommes lucides, très lucides<sup>43</sup> ». Conséquemment, il agite son doigt en signe de dénégation, se désigne avec son compère et lève le bras au-dessus de sa tête, l'index tendu vers le ciel pour affirmer qu'ils ont raison comme pour dire que le ciel (Dieu) en est témoin. L'autre, les mains sur ses hanches et les bras en amphore se remet de profil en agitant violemment le bras et se met à hurler « Mais nous sommes exaspérés<sup>44</sup> ». Ayant baissé le bras, l'homme en blanc renchérit en écho avec la même vigueur : « exaspérés » en agitant le bras de haut en bas encore plus violemment tandis que l'homme en bleu quitte le

---

<sup>40</sup> *E mangiati quelle paste.*

<sup>41</sup> *Che lo sappiamo che ti piacciono.*

<sup>42</sup> BERGALA, Alain, « *Palombella rossa* ou l'amnésie communiste », *Un Nouveau festival : Amnésies*, Paris, Centre Pompidou. Conférence du 22 février 2014, [en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x1dhhef> (consulté le 28/05/2023)]

<sup>43</sup> *Guarda che i nostri discorsi non sono insensati, noi siamo lucidi, ma molto lucidi.*

<sup>44</sup> *Però noi siamo esasperati.*

cadre par la gauche en renversant une table ronde dans son emportement, faisant au passage se retourner une silhouette. L'homme en blanc le suit. Pendant qu'ils s'emporent en sortant, Michele recule jusqu'au bas de l'escalier avant de s'éclipser de son côté du cadre, à droite, devançant même la disparition des deux énervés.

L'apparition de ces deux personnages totalement incongrus fait penser à la *Commedia dell'arte*. Dans ce genre théâtral, le costume se compose, outre les pièces d'habillement extravagant, d'un ou plusieurs objets que les personnages transportent toujours avec eux. L'accoutrement de l'homme en blanc comme Brighella (l'un des valets archétypaux de la *Commedia dell'arte*<sup>45</sup>) et leur attribut qui est le plateau à gâteaux les fait entrer dans cet univers. De plus, leurs attitudes et gestuelles extrêmement démonstratives rappellent l'outrance des personnages de la *Commedia dell'arte*. Cette gestuelle particulière, marquée çà et là par de petits mouvements raides, dont chacun est couplé avec un mot articulé clairement et mis en avant par un accent tonique (« grand », « moderne », « vendus », « mal », « constate », « lucides », « exaspérés ») constitue le cœur de la rhétorique du binôme aux pâtisseries.

Enfin, les personnages à masque dissimulent leurs intentions véritables. Ici, la fonction de dissimulation est d'abord assurée par la couleur des vêtements. Or, les couleurs dominantes de la piscine et de la foule des spectateurs du match sont le bleu et blanc donc ils se fondent un peu dans la masse, malgré leur attitude. Le langage du corps est un des piliers de la *Commedia dell'arte* en jouant sur l'art de la pantomime qui exige la mobilité du corps et des traits du visage ce que font nos deux énergumènes durant toute la scène.

## **2. La part du gâteau**

Lors de cette première rencontre, le comportement des deux hommes paraît étrange, tant pour Michele que pour le spectateur. La deuxième rencontre avec le binôme aux pâtisseries clarifie légèrement le motif de leur présence en prolongeant leur jeu et leur comportement.

Au premier plan, tandis que la partie bat son plein et que les adversaires de l'équipe de Michele sont en pleine offensive, la caméra effectue un panoramique de la gauche vers

---

<sup>45</sup> SAND, Maurice, *Masques et bouffons : comédie italienne*, Tome 2, Paris, Michel-Lévy frères, 1862, p. 371. [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6258704m/f365.image.r=divine> (consulté le 17/06/2023)]

la droite pour suivre cette action qui se conclut par un but. Après que l'arbitre a sifflé, on entend quelques réactions du public en hors-champ. Le panoramique s'immobilise un instant, lorsque la balle est en train de rentrer dans les cages, puis repart en sens inverse lorsqu'apparaissent, à droite du cadre, à l'arrière-plan, au bord du bassin, les deux hommes aux pâtisseries. Avant de rencontrer Michele, ils passent entre la piscine et les gradins alloués à l'équipe adverse, puis devant l'équipe de Michele et enfin devant la tribune des commentateurs. A ce moment-là, l'homme en blanc fait un signe à son camarade en agitant la main pour indiquer qu'ils doivent être plus efficaces face à Michele, l'autre acquiesce. Cette fois-ci, c'est le grand homme en bleu qui porte, bras tendus, un plateau emballé dans un linge d'un blanc immaculé beaucoup plus grand que ne l'était l'assiette. On devine grâce à sa forme que c'est encore une pâtisserie. Le panoramique s'achève et un plan de demi-ensemble montre Michele marcher seul à gauche du cadre tandis que les deux hommes arrivent dans le cadre par la droite à la faveur d'un raccord mouvement, en ayant légèrement dépassé les tribunes. Michele semble distrait, la tête dans ses pensées, son regard tourné vers ses pieds. Il marche d'un pas régulier et tranquille. Toutefois, sa réaction, lorsqu'il reconnaît les deux hommes, est en opposition avec leur première rencontre. Il redresse vivement la tête, leur serrant la main d'un air entendu, prend le plateau avec le gâteau emballé, le pose sur les marches des gradins et s'assoit devant comme pour le cacher. En le posant ainsi, il prend une précaution supplémentaire car même sans cela, le paquet peut se confondre avec les peignoirs blancs, posés aux alentours sur les gradins.

Alors, les trois hommes s'installent côte à côte. Le changement soudain d'attitude de Michele montre qu'il a sans doute compris leur rôle. Mais il semble se demander s'il fait bien d'accepter cette offrande, puisqu'il se met la tête entre les mains pendant un instant comme pour se dire : « Qu'est que je suis en train de faire ? ». L'homme en blanc commence à parler : « Excuse-nous oui, mais nous avons les nerfs fragiles et puis nous sommes très timides<sup>46</sup> ». L'autre homme dit : « Nous ne sommes pas en colère contre toi<sup>47</sup> ». L'homme en blanc reprend : « Nous avons une grande estime, une très grande estime pour toi<sup>48</sup> » L'autre homme dit : « Tout le monde fait du mal, mais pourquoi tu ne

---

<sup>46</sup> *Scusa e si per ti, ma noi abbiamo i nervi fragili e poi siamo molto timidi.*

<sup>47</sup> *Non siamo arrabbiato con te.*

<sup>48</sup> *Abbiamo una grande estimo, un estimo forzenata di te.*

veux pas parler avec nous ?<sup>49</sup> » L'homme en blanc lui pose la main sur l'épaule en lui disant : « Tu sais, tu peux avoir confiance en nous<sup>50</sup> ». Michele répond en se tournant vers lui : « Indubitablement. La question...catholique est intimement liée à la question du centre. Et nous devons travailler pour conquérir le centre, pas pour se faire conquérir par le centre<sup>51</sup> ». L'homme en bleu, avec un geste vif, couvre sa réflexion : « Tu as bien fait, tu as bien fait de sortir de ce cirque, tu as bien fait<sup>52</sup> ». L'homme en blanc qui surplombe Michele d'une marche, la tête penchée sur lui, la main sur son épaule lui dit doucement : « Ne te rend pas odieux, parle-nous. Dis-nous les députés à dénoncer, le reste on s'en charge tous les deux<sup>53</sup> ». L'homme en bleu se tourne vers Michele et lui dit avec un signe de la main : « Donne-nous les noms et les prénoms, l'heure de vérité sera l'élection de demain<sup>54</sup> ». Il continue en agitant son index pointé sur Michele qui depuis le début de l'échange garde la tête baissée et la relève à chaque nouvelle intervention de l'un ou de l'autre. Il cherche à intervenir mais est réduit au silence par la verve des deux hommes. L'homme en bleu fait alors un grand geste du bras vers le ciel « Et je souhaite vraiment un grand succès à ceux de ton parti<sup>55</sup> ». Il regarde son partenaire en blanc qui enchaîne : « Ils ont peur de gagner, ils veulent rester dans l'opposition et ils mourront dans l'opposition<sup>56</sup> ». Il interrompt définitivement Michele qui tente de lui répondre « Ne te fais pas détester, s'il te plaît. S'il te plaît, ne te fais pas détester<sup>57</sup> », en agitant les paumes devant lui en signe d'avertissement.

Cette deuxième rencontre prend des airs de pourparlers stratégiques. L'échange a des allures de négociation secrète où l'on fait mine de rien, en baissant la tête, en endossant le rôle d'un promeneur rêveur ou de livreur de pâtisserie. Enfin, le moment venu, on fait tomber les masques, on calcule tous ses gestes et on s'installe dans un endroit à l'abri des regards pour construire une stratégie dans l'ombre, en marge de l'action principale (une campagne électorale, une session parlementaire ou une rencontre sportive) comme l'indique le passage du plan d'ensemble avec une caméra en mouvement à un plan de

---

<sup>49</sup> *Tutti sta il faciendo del mal... ma perchè non vuoi parlare con noi ?*

<sup>50</sup> *Guardate, tu di noi ti può fidare.*

<sup>51</sup> *Indubbiamente. La questione cattolica si intreccia con la questione del centro. E noi dobbiamo lavorare per conquistare il centro, non per essere conquistati dal centro.*

<sup>52</sup> *Hai fatto bene, hai fatto bene di uscire dalla baraccone, hai fatto bene.*

<sup>53</sup> *Non fatti odiare parlaci. De me darsi soli i nome di quelli deputati da denunciare, il resto lo facciamo noi i due.*

<sup>54</sup> *Noi vogliamo nomi e cognomi. E il momento della verità sarà domani all'elezione.*

<sup>55</sup> *E io auguro proprio un grande successo a quelli del tuo partito.*

<sup>56</sup> *Hanno paura di vincere. vogliono stare all'opposizione e morirono nell'opposizione.*

<sup>57</sup> *Tu non ti fa odiare, per favore. Per favore, non ti fa odiare.*

demi-ensemble fixe. Encore une fois, cette scène d'intrigue pourrait être tirée de la *Commedia dell'arte*. Leurs gestes ajoutent à leur parole une connotation de l'ordre de la mise en garde, quasiment divine, comme les valets (les zanni<sup>58</sup>) peuvent utiliser la figure de Dieu pour effrayer leurs interlocuteurs, utilisant un argument d'autorité fallacieux pour obtenir ce qu'ils veulent des autres.

Lors de cet échange, chacun suit ses propres objectifs. Ainsi, les deux hommes veulent convaincre Michele de suivre leur plan. Ce dernier, en acceptant de meilleur gré que la première fois le gâteau, montre qu'il comprend mieux leurs intentions. C'est l'unique fois dans leurs nombreuses apparitions que la pâtisserie n'est pas visible et cela dévoile la stratégie des deux hommes qui commencent à se trahir. La présence du linge blanc devient alors significative à plus d'un titre. Davantage que dans toutes les autres séquences impliquant le binôme aux pâtisseries, ce gâteau dissimulé est présenté par la mise en scène comme un pot-de-vin. On comprend alors qu'ils cherchent à corrompre le député Michele Apicella. Peut-être la présence du linge l'aide-t-il à envisager cette idée. Le tissu pourrait recouvrir aussi bien un gros gâteau qu'un paquet de liasses de billets. Si la séquence devait se prolonger, Michele n'aurait connaissance de la nature du pot de vin qu'une fois le linge retiré après avoir conclu l'arrangement. Ici, la figure centrale préfère le déni, lequel est à la fois un déni de ses valeurs politiques, de son insatiable gourmandise pour le sucré et, par son attitude passive, un refus d'effort pour se rappeler qui il est. D'autant que Michele subit une pression psychologique très forte en se faisant constamment couper la parole par les deux hommes, le recours au zoom avant qui resserre le cadre accentue ce sentiment pour le spectateur.

La troisième rencontre est très brève. Les deux hommes profitent de l'épuisement physique et mental de Michele, en proie au doute. A peine a-t-il fini de sortir de l'eau et de s'allonger au bord de la piscine en quête de repos, que l'ombre du binôme s'étend sur lui depuis le coin supérieur gauche du cadre et le noie déjà de paroles. Le surplombant de toute leur hauteur, ils lui assènent une suite de phrases de manière péremptoire. Leur diatribe semble sans fin.

« - Allez cède ! Voilà les gâteaux. Leur saveur est une des rares choses qui te passionnent, alors exagère.

---

<sup>58</sup> SAND, Maurice, *Masques et bouffons : comédie italienne*, Tome 1, Paris, Michel-Lévy frères, 1860, p. 36, 71, 75 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6250296n> (consulté le 17/06/ 2023)]

- Peut être que tu n'as pas aimé notre style direct, tout à l'heure. Mais nous aimons le style direct, d'accord ! C'est notre timidité qui...
- Sais-tu qu'il y a des gens qui nous écrivent et nous ne répondons jamais. Mais il y a des gens qui nous écrivent. On veut seulement te parler mais toi, tu ne penses qu'à tes problèmes. En agissant ainsi, tu nous blesses.
- Tu n'as pas le droit de nous traiter de la sorte. Nous avons un sale caractère. Non, ce n'est pas du tout vrai ! Mais nous sommes rancuniers. Nous nous vengeons même après 10, 15, 20 ans <sup>59</sup> ».

Ce monologue à deux voix confirme l'influence d'un deuxième archétype de la comédie à l'italienne, que leur tentative de corruption esquisse déjà : les deux hommes ont aussi un peu du caractère du Capitaine Spavento<sup>60</sup> qui cherche toujours à faire croire qu'il est indispensable au prince et qui participe souvent à des intrigues politiques.

La scène est brutalement coupée. Durant tout ce réquisitoire, Michele ne réagit pas sinon pour leur adresser des regards d'incompréhension sur leur acharnement à l'agresser. Il semble presque avoir peur devant leur ton menaçant et leur sourire presque sadique.

Lors de leur quatrième intervention, ils profitent de nouveau de la situation dans laquelle s'est mis Michele qui a été expulsé momentanément par l'arbitre et conspué par le public. Ils se joignent aux cris du public pour lui crier de loin des phrases qu'ils ont déjà dites précédemment, tels, des hommes politiques ayant un certain nombre de formules toutes prêtes, d'éléments de langage qui leur servent notamment à construire une image publique et médiatique. Dans le cas du binôme, ils s'évertuent à occuper le public en endossant le rôle de porte-parole des indignés.

Finalement ils descendent pour s'excuser mais sont interpellés par l'arbitre qui veut reprendre le match. Ils se détournent de Michele pour vilipender l'arbitre et son mentor en répétant de nouveau des phrases dites lors des rencontres précédentes.

Ces répétitions mettent en lumière une mécanique déjà présente depuis le début du film de manière discrète. C'est comme si Moretti avait pour chaque personnage, déterminé un ensemble de phrases et d'expressions autour desquelles les interprètes brodent. C'est

---

<sup>59</sup> - *E cedi ! I dolci ! I loro sapore sono una delle poche cose che ti piaciono allora exagera.*

- *Forsetiva non te piaciutto il nostro stile diretto. M noi piaciono i stili diretti, va bene ! E la nostra timidezza che...*

- *Lo sai che c'è gente che ci scrive, non lo rispondiamo mai ma c'è gente che ci scrive. Noi con te vogliamo solo parlare et tu, pensa sola a te stesso. Facente questo modo, ci ferici.*

- *Tu non hai il diritto di trattarci questa maniera. Ne abbiamo un brutto caratere. No, non è vero niente ! Però siamo vendicativi. Noi se vendiciamo a che dopo dieci, quindici, venti anni*

<sup>60</sup> SAND, Maurice, *Masques et bouffons : comédie italienne*, Tome 2, Paris, Michel-Lévy frères, 1862, p. 126 et 258 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6258704m/f365.image.r=divine> (consulté le 17/06/2023)]

encore une résurgence de la *Commedia dell'arte* qui repose sur une mécanique textuelle analogue : il existe pour chaque archétype des canevas de répliques et d'indications de jeux, matrices de l'improvisation. Le binôme aux pâtisseries, comme les autres personnages contradicteurs, emprunte plusieurs traits de caractère des comportements aux personnages archétypaux de la *Commedia dell'arte*. Leur ton mielleux, voire obséquieux envers Michele fait penser à la dynamique qui unit Brighella à Arlequin, le premier profitant souvent de la naïveté du deuxième pour obtenir ce qu'il veut. Les gâteaux que les deux hommes apportent à l'amnésique pour profiter de sa gourmandise rappellent le même vice que chez Arlequin.

Après six rencontres avec le binôme aux pâtisseries, nous comprenons qu'ils incarnent la corruption qui gangrène le monde politique italien. Chez ces deux hommes, les petits gestes de politesse empreints de diplomatie menacent toujours de se muer en spasmes de rage. Ils accusent les autres d'être des vendus et de rester les seuls « purs » dans leur camp. En dénonçant la corruption de leurs camarades, ils ne font que nier leur propre hypocrisie car, à chaque fois qu'ils tentent d'approcher Michele, leur position vis-à-vis de la corruption est de moins en moins ambiguë. Ces hommes ne reculent devant rien pour obtenir ce qu'ils veulent.

### 3. Simon le catholique

Alors que Michele est sur le banc des joueurs en réserve aux côtés d'autres équipiers et de Mario, tous réunis dans un plan de demi-ensemble, un jeune homme filiforme entre par la gauche du cadre d'un pas déterminé, passe rapidement devant l'équipe qui le suit des yeux et vient s'asseoir à côté de Michele à qui il se présente sans détours, tout sourire. On découvre bientôt que cette bonhomie est la première des armes que ce nouveau venu utilise dans le but de livrer un discours prosélyte à Michele :

« Salut Michele, je suis Simon. Je suis catholique. Nous sommes tous catholiques. Nous voulons tous te connaître. Tu penses comme nous. Nous sommes très semblables. Comment te définis-tu ?<sup>61</sup> ».

A peine s'est-il assis en saluant Michele qu'un gros plan sur son visage remplace le plan d'ensemble pour souligner le caractère envahissant du personnage et de son discours. Ce plan l'isole également de ceux qui le regardent, Michele en tête, suggérant que Simon

---

<sup>61</sup> *Ciao Michele, sono Simone. Sono cattolico. Siamo tutti cattolici che vogliamo conoscere tutti. Tu la pensi come noi. Siamo molto simili. Tu come ti definisci?*



est exclusivement concentré sur le message qu'il délivre. Lorsqu'il pose sa question, on retourne au plan d'ensemble. Michele, comme ses camarades, regarde Simon, un peu perplexe. Le temps semble figé pour tous. L'interpellé est pris au dépourvu de la même façon qu'avec le binôme aux pâtisseries. Il hésite avant d'affirmer : « Je me rappelle... être athée et matérialiste<sup>62</sup> ». Alors Simon, de nouveau seul dans son cadre, reprend son discours avec la même expression de joie, un peu niaise. « Je m'en doutais ! Mais il y a ton travail, tu le fais avec intérêt, passion, avec un vrai professionnalisme. Tu crois en ton travail, tu es croyant<sup>63</sup> ».

Pendant la tirade du jeune catholique, un contrechamp révèle l'expression pincée, presque méfiante de Michele face à ce qu'il entend, il détourne son regard de Simon pour fixer un point quelconque et réfléchir. Un plan moyen les réunit tous les deux sans les membres du Monteverde (nom du club de Michele). La coupe entre les deux plans n'altère en rien le monologue de Simon, ce qui en accentue le caractère inarrêtable : « Nous avons compris beaucoup de choses de toi. Tu nous as beaucoup enseigné. Il y a quelque chose de moi en toi qui m'émeut. Nous sommes semblables !<sup>64</sup> » Pendant que Simon dit cela, Michele entrouvre la bouche pour essayer de répondre mais préfère attendre que le prédicateur en herbe se taise. Ce qu'il finit par faire.

Fixant toujours un point quelconque devant lui pour rassembler ses idées, Michele finit par affirmer, avec fermeté, en détachant le pronom du reste de sa phrase pour en renforcer la tournure emphatique : « Je... suis communiste !<sup>65</sup> » dans la syntaxe italienne l'usage des pronoms personnels n'est pas systématique et sert souvent à former ce genre de tournures, propices à l'affirmation ou la mise en valeur, pour l'énonciateur, d'un trait particulier qui le singularise. L'affirmation « Je suis communiste ! » constitue pour Michele la première certitude acquise après son accident. L'amnésique a acquis celle-ci la veille du match et elle devient sa bouée de sauvetage dès qu'il se met à avoir des doutes sur ses valeurs, ses convictions et sa ligne de pensée. La bouée tiendra jusqu'à la fin du match, lorsque Michele se souviendra entièrement de l'interview qu'il a donnée quelques jours

---

<sup>62</sup> *Mi ricordo... ateo e materialista.*

<sup>63</sup> *Me l'aspettavo! Ma c'è il tuo lavoro, tu lo fai bene con interesse, con passione, con molta professionalità. Tu credi nel tuo lavoro, tu sei credente.*

<sup>64</sup> *Noi abbiamo capito molte cose di te. Tu ci hai molto insegnato. C'è qualcosa in me dentro te che mi muove. Siamo uguali.*

<sup>65</sup> *Io sono comunista*

auparavant et pendant laquelle il s'est retrouvé face aux contradictions idéologiques du communisme.

Pour l'heure, le discours de Simon conduit Michele à réaffirmer son appartenance au communisme. Cette affirmation identitaire ne semble toutefois pas intéresser le catholique qui fait une autre affirmation sans rapport : « Michele, je suis content que tu existes ! Es-tu content que j'existe ? <sup>66</sup> ». Le temps de la réflexion est passé. Michele ayant réaffirmé son athéisme, son matérialisme, son appartenance au communisme, sait à présent d'instinct qu'il déteste Simon et sa bien-pensance catholique, que cette dernière est une ennemie naturelle de la pensée communiste. La réponse à cette question ne se fait pas attendre. Il se tourne un peu vers Simon et hausse la voix pour asséner deux « Non ! » cinglants au pauvre garçon qui baisse tristement la tête en silence. Son renoncement est entériné par le passage sans transition à la scène suivante. La soudaine fureur de Michele pourrait presque suggérer qu'il va frapper Simon. Heureusement pour le jeune missionnaire, les gestes de Michele n'ont pas encore dépassé sa pensée. La brusque fin de cette première rencontre conforte l'idée d'un échange à sens unique, d'un prêche monologué délivré à un homme à l'opposé de la religion.

Lors de la deuxième rencontre avec Simon, ce dernier poursuit Michele sur une coursive où on l'a déjà vu se promener brièvement, donnant l'image d'un homme en train de savourer un moment de calme pour réunir ses souvenirs. Entre chaque phrase de Simon qui répète inlassablement son prêche, Michele le repousse hors du cadre et chaque fois de manière plus violente jusqu'à le frapper. On entend alors une foule s'exclamer d'indignation. Il s'agit du public du stade qui réagit à une action qu'on ne verra pas à l'écran dans la scène suivante. La transition assurée par le montage son, donne l'impression que les réactions sont des protestations contre le geste violent de Michele. Il y a une seule différence entre le premier et le second prêche : Simon mentionne une personne qui changera Michele et les changera tous. On peut supposer qu'il parle de Dieu à ce moment du film.

L'apparence de Simon est en adéquation avec sa fonction de prêcheur agaçant : il semble être présent et absent à la fois. Avec son teint pâle, son corps au bord de la maigreur, son air juvénile, son apparence candide, sa mise presque impeccable et son

---

<sup>66</sup> *Michele, io sono contento che tu esisti! Tu sei contento che io esista ?*

appareil dentaire scintillant, il finit par évoquer un cliché de bouc-émissaire d'école de manière assez douloureuse. Sa tenue parachève l'archétype. Il porte un haut rayé bleu et blanc, couleurs dominantes de la piscine, porté par la majorité des spectateurs. Cela le rend transparent, tel le Pierrot de la *Commedia*, l'efface dans le décor, il s'intègre à la foule. Seules les rayures et son pantalon jaune clair permettent de le distinguer. Lorsque ce cliché s'imprime à l'esprit, un autre aspect métaphorique de la partie de water-polo commence à poindre. Michele se débattant avec sa mémoire reconvoque son passé, ses années d'apprentissage dans son présent. Plusieurs fois le match laisse entrevoir les affrontements qui l'ont précédé, charriant avec eux leurs part d'enfance.

#### 4. Une conscience syndiquée

Un autre exemple de personnage allégorique dérangeant est un homme, incarné par le père de Moretti, qui se présente à Michele en déclarant : « *Ciao Michele, io faccio il sindacalista*<sup>67</sup> ». En italien la formule pour exprimer l'exercice d'une activité professionnelle est « *faccio*<sup>68</sup> ». Y a-t-il alors un jeu sémantique intentionnel entre « Je suis syndicaliste » et « Je fais le syndicaliste » (sous-entendu, je joue le syndicaliste dans ton film) ? Il y aurait donc un décalage méta-cinématographique avec le père de Moretti qui de manière sous-jacente deviendrait le syndicaliste dans le rêve flottant du député Michele Apicella, tout en restant d'autre part une figure paternelle.

La première confrontation entre le syndicaliste et Michele fait directement suite à sa première rencontre avec les hommes aux gâteaux, disparaissant aussi vite qu'ils sont venus en renversant une table sur leur passage, Michele fait rapidement demi-tour et sort par la droite du cadre. Un raccord-mouvement donne l'impression qu'il a suffi à Michele de se retourner et de faire un pas pour changer de plan comme si chacun des cadres étaient de véritables espaces clos, rectangulaires et successifs dans la diégèse du film. Cette mise en avant du cadre comme espace de délimitation compartimentant l'action vient renforcer l'impression d'être face à des saynètes théâtrales, de sketches semi-indépendants les uns des autres. Comme pour empêcher le silence de revenir et prendre la suite des deux hommes aux pâtisseries, un homme à polo rose et pantalon noir, une montre sobre et élégante au poignet gauche, les cheveux noirs courts et très bien coiffés, le visage orné d'une barbe poivre et sel se terminant en un bouc arrondi fait irruption dans l'image à

---

<sup>67</sup> « Salut Michele, je suis le syndicaliste »

<sup>68</sup> « je fais »

l'angle d'une rangée d'arbustes devant lesquels Michele repasse, toujours avec l'assiette dans la main gauche et son bonnet de bain dans la main droite, pour rentrer à nouveau dans le bâtiment de la piscine. Occupé à fuir le bord de la piscine qui a vu naître son inconfort face au binôme aux pâtisseries, Michele semble avoir oublié la raison pour laquelle il était sorti après avoir rencontré les deux premiers hommes. L'irruption de l'homme en rose prolonge cette gêne.

Ici, le panoramique extrêmement léger qui montre Michele rebrousser chemin, adjoint un effet presque comique à la rencontre des deux hommes en précipitant le croisement de leurs trajectoires respectives, la cadence de leurs déplacements étant déjà relativement élevée. Les deux corps semblent projetés l'un vers l'autre ou bien celui de l'homme en rose a l'air d'intercepter celui de Michele créant une résonance étrange avec le fonctionnement du match sur le point de commencer dans la piscine. Dès lors, la partie se joue aussi bien dans l'eau que sur terre. La rapidité avec laquelle ont lieu les deux premières rencontres de Moretti avec les personnages allégoriques dérangeants brouille la frontière entre événement fortuit et prédestiné. Il est impossible de savoir d'où viennent ces personnages avant qu'ils entrent dans le cadre et s'ils ont prévu où Michele se trouve lorsqu'ils l'abordent.

Lorsque le syndicaliste apparaît, il ne laisse pas le temps au silence de se réinstaller. L'enchaînement est immédiat entre cette scène et la précédente. Le bruit de la table renversée par les hommes aux gâteaux sert de point de clôture à la rage des deux « exaspérés ». C'est un fracas conclusif qui résume leur humeur et réduit toutes leurs paroles à l'insignifiance. Cette seule action synthétise leur désir profond : renverser la table. Ce bruit sourd de l'objet percutant les dalles de la piscine a aussi la même fonction que le tintement des marches d'escaliers au début de la séquence. Celle d'un bruit artificiel annonçant l'arrivée d'un gêneur. La voix du syndicaliste nous parvient avant son image dans cette première rencontre. Ce qu'il dit a le même effet sur Michele et les spectateurs que la première affirmation des hommes aux gâteaux : « Nous devons réfléchir ensemble sur cette décennie, sur la constitution d'une identité qui soit vraiment nôtre, forte<sup>69</sup> ! ». Ces interventions dénuées de contexte, énoncées au présent de vérité générale, font naître en nous comme en Michele le sentiment d'être face à des évidences saisissables immédiatement mais qui pourtant, échappent à notre compréhension, comme si nous

---

<sup>69</sup> *Noi dobbiamo riflettere insieme sul questo decennio, c'era costruito una vera identità nostra. Forte !*

avons raté des scènes du film. Comme si ce dernier avait des blancs à l'image de la mémoire de Michele. Ici le film et la perception de la figure centrale sur sa propre vie se confondent et mettent le spectateur dans ce même inconfort.

Jusqu'à ce qu'il entre dans le couloir, Michele ne semble pas remarquer la présence du nouveau venu ou du moins, estimé qu'il s'adresse à lui. Une fois le seuil franchi, un plan moyen réunit Michele au premier plan et le syndicaliste derrière lui dans l'espace exigü du couloir. La forte intonation du syndicaliste qui résonne dans cet étroit passage, fait finalement se retourner Michele : « L'alternative est un mouvement conflictuel, de lutte !<sup>70</sup> ». Michele se retourne entièrement face à l'homme qui s'arrête mais agite la main à chaque phrase, signe qu'il est traversé par l'énergie de ses convictions. Il fait ainsi don de chacune de ses vérités à Michele. Il continue : « Le pouvoir de l'opposition, c'est la lutte !<sup>71</sup> ». Au plan suivant, le cadre se resserre sur le visage de l'homme en rose. Il se présente et ajoute dans la même réplique : « Alors je suis syndicaliste, Fiumicino nous échappe, l'Ecole nous échappe<sup>72</sup> ». Le visage de Michele en contrechamp a l'air endolori comme s'il venait de se prendre un coup. Il encaisse des paroles qu'il ne comprend pas mais dont il sent qu'elles revêtent une importance sociétale particulière dans cet échange comme dans le précédent, il est encore un spectateur de son réel. Il acquiesce timidement par politesse alors que le syndicaliste continue son monologue tonitruant : « La lutte pour le logement nous échappe<sup>73</sup> ». Le retour à son visage permet d'insister sur son expression faciale quand il articule : « quelques secteurs tiennent encore, nous réussissons encore quelques actions<sup>74</sup> », insistant particulièrement sur le verbe « tenir ».

Depuis le début de son apparition, les affirmations du syndicaliste portent sur une évaluation de l'état des mouvements sociaux en Italie mais les qualificatifs qu'il emploie pourraient s'appliquer à l'état psychologique de Michele. La pensée de Michele lui « échappe » même si elle « tient encore ». Le seul pouvoir de la figure centrale pour espérer « construire une véritable identité forte » se trouve dans la lutte. Les considérations socio-politiques du syndicaliste se transforment peu à peu en reproches adressés à Michele. Ces reproches sont aussi ceux que Nanni Moretti se fait à lui-même : il doit « réfléchir sur cette décennie » où il a joué Michele Apicella.

---

<sup>70</sup> *L'alternativa è un movimento conflittuale, di lotta.*

<sup>71</sup> *Il potere dell'opposizione è la lotta.*

<sup>72</sup> *Allora faccio il sindacalista, Fiumicino si scapa, la scuola si scapa.*

<sup>73</sup> *La lotta per la casa si scapa.*

<sup>74</sup> *Alcuni settori tengono, qualche movimento la seguiamo in parte.*

Précisons qu'en 1988, un mouvement de grève de 75% des salariés de l'aéroport de Rome à Fiumicino, est déclenchée pour faire réviser la convention collective qui avait été signée par les syndicats. Dans ces années-là, des coordinations de salariés se constituent dans les entreprises et remettent en question la fonction des grands syndicats trop enclins à signer des accords avec le patronat<sup>75</sup>. Dans un article paru en 2017, Christina Nizzolo explique qu'un vide législatif ne permettait pas d'appliquer un article de la constitution concernant la représentation syndicale et la négociation. Ce seul exemple est symptomatique de la fragilité des institutions italiennes. En créant le personnage du syndicaliste dont le statut fait l'objet d'un vide législatif, Moretti choisit une figure parfaitement apte à représenter par allégorie la conscience politique de Michele qui est dans le déni concernant l'impuissance du Parti communiste à résoudre ses contradictions internes et à avoir un impact significatif sur la vie publique. Ce constat effectué, le jeu de confusion mis en place par Moretti entre la vie intime de Michele et l'histoire du PCI commence à prendre sens. Le syndicaliste représente le système grippé des institutions et une allégorie de la conscience politique de Michele.

Jusqu'à présent, la scène était vue depuis le fond du couloir avec vue sur l'ouverture de la porte extérieure. Pour rendre le sentiment d'oppression, qui croît chez Michele, l'appareil va à présent alterner entre un champ donnant sur l'extérieur et un contrechamp donnant sur le fond du couloir, c'est-à-dire symétriquement à l'opposé de la vue précédente. On voit alternativement Michele de face ou de dos qui recule dans le couloir, comme acculé et de même pour le syndicaliste qui se met en mouvement, avançant vers lui et l'abreuvant toujours plus de paroles. De temps à autre, l'ombre du syndicaliste se découpe sur le mur et évoque une silhouette menaçante de films noirs. Pendant qu'il accule Michele, l'homme continue son discours et accélère même son débit, en insistant sur certains mots :

« Toi et moi, nous nous connaissons bien Michele, et tu sais que j'ai une passion particulière pour les mouvements, parce que je sais que dans une société, il y a un potentiel de conflit

---

<sup>75</sup> NIZZOLO, Christina, « Du renouveau syndical sans stratégie ? », *Chronique Internationale de l'IRES*, 2017/4, n°160, [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-chronique-internationale-de-l-ires-2017-4-page-130.htm> (consulté le 24/06/2023)]

énorme qui est dirigé ! Parce que s'il n'est pas dirigé, ça n'existe pas ou ça se disperse, ça devient du clientélisme ou de la lutte sauvage ! Il y a 10 ans que ça dure...<sup>76</sup> ».

Juste après le verbe « *si disperde* », la caméra quitte le couloir comme pour permettre à Michele de s'échapper de cette situation. Le nouveau point de vue présente un surcadre singulier. La portion du couloir où s'est arrêté Michele est visible depuis le bassin extérieur au travers d'une grande baie carrée dans laquelle on voit Michele se baisser pour poser délicatement le plateau de pâtisseries, puis profitant de sa position accroupie, il plonge subitement dans un petit bassin en contrebas de la baie, invisible depuis notre point de vue. Cela donne l'impression qu'il a trouvé cette échappatoire en se rapprochant du sol et que ce trou s'est ouvert au dernier moment. Ce sont les effets sonores et visuels résultant du plongeon qui nous font réaliser qu'il a plongé et ne s'est pas volatilisé. La jambe et les mains du syndicaliste quittent le champ, disparaissant de l'ouverture tandis que ce dernier se tait brusquement.

Ici, plusieurs imaginaires sont convoqués. Celui du champ politique bien sûr avec l'élu qui ne sait pas quoi répondre au syndicaliste, le déploiement d'une certaine dialectique du cauchemar avec un personnage envahissant qui fait reculer le rêveur dans un endroit exigü où il doit trouver une échappatoire et enfin, la suggestion d'un certain traumatisme infantile avec une figure paternelle dominante qui oblige le personnage enfant à plonger, à retourner dans le ventre maternel, comme Michele en formulera le souhait plus tard. Le rôle du syndicaliste est de mettre le représentant politique devant ses contradictions, non pas en essayant de le piéger comme le font les journalistes et les opposants mais en lui rappelant quelles sont les traditions historiques de la lutte sociale.

---

<sup>76</sup> *Te e me, ci conosciamo bene Michele, e tu sai che io ho una particolare passione per i movimenti, perchè io so che nella società, c'è un potenziale conflittuale enorme, che manieto ! perchè se non lei diretto, non c'è, o si disperde, o il clientelismo e lotta salvagia. Sono dieci anni che va...*

## Chapitre 4. Michele Apicella au carnaval

### 1. Un espace fluctuant

La deuxième apparition du syndicaliste est encore plus abrupte que la première car elle est littérale. Le personnage surgit dans le cadre sans que l'on n'ait été témoin de son arrivée, tandis que Michele vient de discuter avec sa fille, laquelle recherche la tranquillité pour faire ses devoirs. Après avoir tenté de dialoguer avec elle en vain, Michele s'installe dans un transat avec une tasse de thé et déclare : « Un instant de paix. Le thé chaud...l'hiver...que c'est bon<sup>77</sup> ». Il porte la tasse à ses lèvres. A peine le liquide les a-t-elles touchées que la voix du syndicaliste tonne en hors-champ et fait sursauter Michele qui repose rapidement sa tasse : « Vous ne me convainquez pas. Nous n'y sommes pas !<sup>78</sup> »

Un plan de demi-ensemble réunit le syndicaliste, Michele et sa fille dans le même espace. Le premier se tient juste à l'entrée de la véranda, devant la porte de la baie vitrée restée ouverte. Michele quant à lui est toujours assis, sa tasse à la main comme figé, dominé par cet homme qui se tient debout en le regardant de haut depuis l'arrière-plan, sa fille est assise face à son bureau et observe également le syndicaliste. Père et fille adoptent des postures très similaires et sont vêtus des mêmes couleurs : une marinière pour Michele et une chemise à carreaux pour Valentina. Comme ils sont de trois-quarts dos, on ne voit pas leurs visages dans ce plan. Leurs têtes se résument à deux masses de cheveux sombres. L'angle de prise de vue utilise les montants des vitres de la baie comme ligne de fuite convergeant vers un pilier porteur à l'angle de la pièce. La véranda ainsi filmée semble s'être réduite d'un seul coup et la présence de nombreuses chaises et matériels sportifs dans la pièce accentue cet effet. Dans ce plan, les personnages de Michele et de Valentina se confondent presque. Lorsqu'ils ne sont que tous les deux, leurs rôles de parent et d'enfant se trouvent souvent intervertis, comme c'est le cas dans leur échange agité avant la venue du syndicaliste. L'apparition brutale de ce dernier dans la scène - contrairement aux nombreuses rencontres avec les personnages dérangeants - n'est pas précédée par l'irruption d'un bruit parasite mais c'est directement sa voix qui éclate dans le silence. Cette incursion restaure la relation entre Valentina et Michele pour un bref instant. Ici, la valeur de figure paternelle latente du syndicaliste est renforcée par la présence de deux enfants l'observant dans la même attitude. Certes, Michele n'est plus un enfant mais il

---

<sup>77</sup> *Un momento di pace. Il tè caldo... l'inverno... che bello !*

<sup>78</sup> *No mi convince ! Non ci siamo*



vient de se montrer plus immature que sa fille. On perçoit, dans la transition entre une dispute familiale et la remontrance d'un personnage public vis-à-vis d'un autre, un effet de parasitage entre les séquences et entre les cercles et les contextes sociaux.

Comme souvent dans les rencontres avec les figures contradictrices, le lien entre le hors-champ et le champ, le passage d'une échelle de plan à l'autre est assuré par un raccord sonore, par la continuité du dialogue. Une fois dans le champ, le syndicaliste continue son argumentaire : « Je vous avertis ! Je vous avertis ! Aujourd'hui chaque parole compte<sup>79</sup> », affirme-t-il le doigt levé avec une attitude et un ton professoraux, tel le docteur de la *Commedia dell'arte* dont on ne comprend pas les discours<sup>80</sup>. Il est à présent filmé en plan épaulement et se met à agiter la main comme pour donner plus de poids à ses paroles, faire enfler son discours : « Chaque virgule compte ! Continuons dans cet éclectisme alors que nous avons besoin de points forts !<sup>81</sup> ». Le contrechamp sur Michele le montre en train de faire de grands efforts pour maintenir sa concentration après avoir été dérangé à l'heure du thé, acquiesçant avec difficulté pour feindre la compréhension du discours de son interlocuteur. Il semble même avoir été réveillé au saut du lit, des cernes s'étirant sur son regard noir tandis qu'il écoute à contre-cœur le syndicaliste s'exalter de plus belle : « Nous ne partons pas de zéro, nous avons un patrimoine, des idées<sup>82</sup> ». Enfin, un dernier contrechamp le voit conclure : « Il y a un effort, nous avons fait une tentative, un coup d'essai<sup>83</sup> ».

Dans *Palombella rossa*, l'improbable se produit dans la coupe entre deux plans. Il ne s'agit pas de faux raccords car l'intégrité spatiale du champ n'est jamais fragilisée ou remise en cause au sein d'une même scène. Les éléments qui sont susceptibles de changer, au point d'altérer la perception spatiale des spectateurs du film, sont les déplacements des personnages et le caractère fluctuant de l'écoulement du temps. Cette deuxième scène avec le syndicaliste fournit d'ailleurs un exemple pour ces deux types d'altération. La manière dont l'homme au polo rose apparaît, accentue la mise en péril de la réalité du lieu qu'est la véranda. Cette dernière peut déjà être perçue comme une partie du lieu de résidence

---

<sup>79</sup> *Io avverto ! Io avverto ! qualche ogni parola pesa.*

<sup>80</sup> SAND, Maurice, *Masques et bouffons : comédie italienne*, Tome 1, Paris, Michel-Lévy frères, 1860, p. p. 29 [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6250296n> (consulté le 17/06/ 2023)]

<sup>81</sup> *Ogni virgola peso ! Continuiamo in questo eclettismo generi come intriniamo bisogno di punti forti!*

<sup>82</sup> *Non partiamo da zero, abbiamo un patrimonio, abbiamo idee.*

<sup>83</sup> *C'è stato uno sforzo in queste ore, c'è stato un tentativo, un colpo d'ala.*

personnelle de Michele Apicella qui aurait été déplacée, voire fusionnée à la piscine publique dans le cadre de son rêve amnésique jusqu'à y être mêlée.

En apparaissant comme par magie dans la scène à la faveur d'un silence naissant ou d'une coupe imminente, le syndicaliste brise l'unité spatiale de la véranda, tout du moins en apparence, car elle se trouve recomposée immédiatement au plan suivant. Il n'y a pas de mur entre la chaise de Michele et le bureau de Valentina. Pourtant, l'intérieur de la véranda, qui n'est d'ailleurs exploré que dans cette scène, apparaît d'abord lors de la dispute, au début de la séquence, comme circonscrite aux seuls alentours du bureau de Valentina, vu à travers une fenêtre ouverte, soit aux seuls champs des trois plans qui s'alternent pour rythmer la dispute père-fille (deux d'entre eux n'étant différenciés que par raccord dans l'axe qui resserre le cadre). Encore une fois, l'utilisation du plan fixe par Moretti entraîne l'illusion d'un espace autonome, complet qui se suffit à lui-même en se faisant l'équivalent d'une scène de théâtre. Le recours au surcadrage de la fenêtre qui isole les deux personnages dans un espace silencieux aux murs blancs qui contrastent radicalement avec l'espace terrasse plutôt bondé, dominé par la couleur sable du vieux mur extérieur, concourt à créer ce lieu faussement indépendant.

La difficulté avec les interventions du syndicaliste réside dans leurs inscriptions au sein du découpage du film. Elles sont au nombre de trois et les deux premières font suite ou sont précédées par d'autres rencontres impromptues de Michele. La dernière quant à elle intervient après un tir de pénalty par Michele, lequel est invalidé par l'intervention d'un spectateur trouble-fête qui siffle la reprise de jeu à la place de l'arbitre. Dans ce dernier cas, le syndicaliste passe d'une figure de père à celle d'un coach qui somme Michele de retourner à la lutte. Tout son discours de donneur de leçons rappelle encore une fois le Docteur de la *Commedia* mais il reflète aussi toutes les interrogations de Michele sur l'importance du langage, du discours et de la juste manière de communiquer les idées.

Moretti brouille souvent la frontière entre scènes et séquences grâce à deux éléments de mise en scène. D'une part, il exploite l'ambiguïté spatiale de la piscine dans laquelle cohabitent des espaces clos et d'autres semi-ouverts. La mise en scène s'amuse à intervertir l'intérieur et l'extérieur, filmant par exemple les murs du bassin en plein air avec le sol en amorce, sans prendre en compte leur partie supérieure ou insistant sur la transparence de la baie vitrée de la véranda. D'autre part, le découpage de l'action est rendu fluctuant par les apparitions des personnages contradictoires. Par exemple lors de la troisième apparition des hommes aux gâteaux, Michele vient de faire un dribble et ses

coéquipiers lui reprochent cette action risquée. Il répond en parlant du PCI. Tout en nageant jusqu'au bord de la piscine en passant sous une rangée de flotteurs délimitant le terrain. Il sort de l'eau et commence alors la confrontation avec les pseudo-capitaines. Quand ils apparaissent pour la quatrième fois, ils perturbent le déroulement du match et créent un aparté qui semble constituer une scène en soi. Les personnages contradicteurs inspirés du théâtre, modifient la logique cinématographique. L'unité des scènes qui les voient intervenir est remise en question. Au cinéma, l'unité d'une scène dépend traditionnellement d'un lieu mais le surgissement des interlocuteurs de Michele altère considérablement le rythme d'une scène et replace l'unité autour des entrées et sorties des personnages comme c'est le cas au théâtre.

## 2. Bakhtine et les logiques d'inversion

Tout comme les représentations théâtrales des pièces de comédies à l'italienne portent en elles un discours satirique vis-à-vis du pouvoir des élites, caricaturant plusieurs rôles sociaux et hiérarchies sociales, *Palombella rossa* tourne en dérision la mécanique politique de l'Italie contemporaine en étant traversée de manière plus ou moins consciente par des traits propres aux archétypes de la *Commedia dell'arte*. Toutefois, cet aspect satirique du film ne serait pas complet si les traits caricaturaux que nous relevons chez les personnages contradicteurs n'interagissaient qu'en vase clos, si les dilemmes qu'ils soumettaient à Michele n'avaient pas un impact esthétique et symbolique au-delà de ces scènes de face à face. Les références à la *Commedia dell'arte* s'inscrivent en fait dans une dynamique subversive plus vaste. *Palombella rossa* opère ce que Mikhaïl Bakhtine appelle « une carnavalisation » de l'ordre social<sup>84</sup>. On peut parler de carnavalisation lorsque sont inclus dans une culture considérée comme officielle des éléments de culture populaire qui viennent remettre en question l'ordre social dépeint par cette culture « sérieuse ». La théorie de Bakhtine originellement conçue comme un outil dédié aux études littéraires se construit à partir de l'univers du carnaval. Au Moyen Âge, les festivités du carnaval reposent sur un principe d'inversion de l'ordre établi. Pendant quelques jours, les serfs deviennent seigneurs, les domestiques maîtres, les fous rois et inversement. C'est une période de liberté pour assurer la pérennité de l'ordre social le reste du temps<sup>85</sup>. Le premier millénaire avançant, l'Eglise catholique tolère de moins en moins ces courtes périodes de

---

<sup>84</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972, p. 18

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 18 et 255

subversion sociale jusqu'à les interdire totalement. Le carnaval périlite en tant que manifestation sociale mais perdure notamment dans une certaine littérature « grotesque » (comme les écrits de Rabelais qui servent de fil rouge à Bakhtine pour mener son étude<sup>86</sup>) et dans la comédie théâtrale à la Renaissance (telles celles des troupes italiennes et dans leur sillage, celle de la troupe de Molière en France). Les découvertes successives des études littéraires de Bakhtine au cours du XX<sup>ème</sup> siècle ont permis d'étendre le principe de carnavalisation à l'étude d'autres arts.

Il est ainsi possible d'observer des jeux d'inversion sociale dans *Palombella rossa*. La structure même du film entre en contradiction avec la division que nous avons opérée pour l'analyse, choisissant d'abord de nous occuper d'une métaphore parlementaire avant de parler des corps intermédiaires pour décrire les deux faces de la métaphore politique du film de Moretti. Dans les faits, les deux écosystèmes que sont l'assemblée délibérante et les acteurs de la société civile interagissent et se contaminent en permanence. Mario devient un représentant de parti lorsqu'on lui retire le droit d'être un entraîneur de water-polo. En rendant public une part de la corruption qui fragilise l'esprit sportif, le personnage joué par Silvio Orlando se mue en une autre figure qui n'est pas complètement un homme politique et plus entièrement un coach sportif. C'est une créature entre deux eaux, deux imaginaires socio-culturels assez éloignés l'un de l'autre, qui va se servir de l'ironie pour tenter de renverser l'ordre social injuste auquel elle est confrontée. Lorsqu'il monte sur la coursive, Mario prend des airs de bouffon du roi. Il introduit de la fantaisie dans le sérieux du match. Puisque l'arbitre les méprise lui et son équipe, Mario n'a pas de raison de le respecter lui et son jugement. Une fois monté sur la coursive, l'entraîneur a un comportement burlesque (autre terme employé par Bakhtine pour décrire la culture carnavalesque). Il aboie à la figure de l'arbitre pour donner plus de corps à son insulte, accepte de régresser au stade infantile, de devenir ou de redevenir un sale garnement dans le but de nier l'humanité de l'arbitre, de mettre en avant sa soumission vis-à-vis de l'équipe adverse, le rapproche d'un chien servant son maître avec docilité. La figure infantile ayant comme arme sociale la convocation d'un nom d'animal suivi de son cri sera reprise, déclinée et démultipliée par Moretti dans le chapitre 2 *Isole* de son film *Caro Diario* (1993). Au cours de son voyage, Moretti fait escale sur l'île de Salina sur laquelle les enfants uniques règnent en maître et s'amuse notamment à monopoliser les lignes

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 43-44

téléphoniques de leurs parents en soumettant des devinettes à base de cris d'animaux à toute personne tentant de joindre leurs géniteurs. Mario face à l'arbitre n'est certes pas un enfant et la métaphore canine qu'il emploie pour son attaque *ad hominem* se veut bien plus agressive et blessante que les jeux malicieux et agaçants des enfants de *Caro Diario*. Les deux exemples ont malgré tout une visée commune fondamentale : la déstabilisation d'un ordre social établi dont le sérieux est jugé dangereux. Dans le cas des enfants de Salina, il s'agit de venir perturber le monde des adultes un peu trop terne et pour Mario, de remettre en cause l'autorité de l'arbitre. Plus encore, l'un des principes du carnaval est de reléguer le « haut-corporel » (relatif à l'esprit, la spiritualité) et de mettre en avant « le bas-corporel » (relatif à la déglutition, la digestion, la défécation et la sexualité). Juste avant son aboiement Mario retourne l'argument d'autorité de l'arbitre, mettant en avant « le poids de [son] expérience » ce à quoi Mario réplique : « le poids de ton expérience est un poids tout court ». Ce jeu de mots n'est pas une pique anodine. Il ramène le mot « poids » anobli par son sens figuré de prise d'ampleur d'un concept, d'une idée, à son sens propre et prosaïque d'objet lourd, difficilement supportable pour le corps. Ici, intervient un double principe issu du carnaval et de la théorie bakhtinienne : la revalorisation via une inversion sémantique du langage des phénomènes organiques du corps et de ses fonctions vitales par rapport aux choses de l'esprit. Le corps supplante le cerveau dans le carnaval. Pour Mario, la décision de l'arbitre risque réellement d'avoir un impact sur le corps de ses joueurs dans la suite de leur rencontre car ils devront fournir plus d'efforts pour compenser leur nombre diminué.

L'altercation entre individus produisant une perturbation, voire une annihilation du dialogue raisonnable est un motif maintes fois répété dans *Palombella rossa*. Deux personnages entrent en désaccord. L'une des deux parties refuse l'échange verbal ce qui oblige l'un ou plusieurs des interlocuteurs à changer de rôle pour changer de forme de discours. Ainsi, lorsque les hommes aux gâteaux croisent Michele pour la quatrième fois et constatent qu'il ne participera pas à leurs manigances même s'ils se mettent à feindre la gentillesse et l'apaisement, ils cessent définitivement de cacher leur vraie nature. Plein de colère le binôme aux pâtisseries se rue sur la tribune des commentateurs du match et s'approprie leurs rôles en leur arrachant le micro par la force. On se rend d'ailleurs compte que ces commentateurs étaient restés étonnamment muets jusqu'alors. Malgré la résistance physique du personnel à la tribune, c'est presque comme si la place était vacante et qu'elle n'attendait que les bons personnages pour prendre en charge les commentaires du match.

Dans le carnaval, interprètes et spectateurs sont sur un pied d'égalité et peuvent intervertir leurs fonctions. Les hommes aux gâteaux passent de personnages étrangers à la partie, comme s'ils n'avaient pas conscience d'être sur les lieux d'un affrontement sportif à des personnages pouvant influencer sur les résultats du jeu par leurs paroles. Cette scène précède le discours de Mario qui remotive ses joueurs. Ici, la transition s'effectue en renversant la banalité d'une coupe simple, sans fondu ni autre effet, en plaçant côte à côte des scènes à l'ambiance sonore et aux thèmes analogues, en l'occurrence, des prises de parole déclaratives soudaines qui deviennent des sortes de discours en atteignant la sphère publique.

On trouve donc des réminiscences de la *Commedia dell'arte* dans les face-à-face. Ceux-ci posent à la figure centrale des dilemmes moraux, chacun relatif à un aspect de la vie politique et sociale de l'Italie. Ces dilemmes embarrassent Michele en venant interroger ses certitudes. Cependant, à la différence de la *Commedia dell'arte*, les dilemmes moraux soulevés par ces importuns ne trouveront pas de résolution satisfaisante à quelques rares exceptions. Dans *Palombella rossa*, le déplacement de l'action dans une piscine fait disparaître les traces du contexte social d'origine. Il n'y a que l'interaction entre les personnages mais le lieu n'est pas approprié à la résolution. Étant dans l'impossibilité de résoudre définitivement ces cas de conscience nouvellement mis en lumière, Michele doit s'efforcer de trouver des réponses par lui-même, pour essayer d'être en paix et de retrouver son identité égarée.

**Partie 3**  
-  
**Jouer avec des imaginaires**

Contrairement à *Main basse sur la ville*, que nous avons fait intervenir dans notre analyse en tant qu'outil extérieur, comparatif utile au décryptage de la métaphore politico-sportive de *Palombella rossa*, les imaginaires créés par des duos de réalisateurs et de compositeurs (Federico Fellini et Nino Rota, David Lean et Maurice Jarre, Nanni Moretti et Nicola Piovani) sous-tendent et nourrissent *Palombella rossa*. Pour appréhender pleinement tous les enjeux esthétiques issus des frictions entre le match en tant qu'activité présente de Michele et la réémergence de ses souvenirs, il nous faut d'abord comprendre les diverses façons dont d'autres œuvres formant son terreau référentiel, viennent nourrir l'imaginaire de *Palombella rossa*. Cette approche vise à dégager des récurrences de construction dans la mécanique générale du film.



## Chapitre 5. La puissance d'évocation de la musique

### 1. Une triple voix intérieure

Le film commence par un accident de voiture qui plonge le protagoniste, Michele, dans l'amnésie. On retrouve le conducteur de la voiture dans un cabinet de kinésithérapie. On ne voit pas le visage du kinésithérapeute qui lui fait un massage composé de petits coups de paume très rapides sur ses épaules et son dos. On comprend progressivement que l'accident a beaucoup affecté l'automobiliste. En effet, la caméra qui effectue un lent panoramique circulaire autour du patient et de la table de massage sur laquelle il repose, nous révèle petit à petit le regard de la victime quelque peu apathique et perdu dans le vague.

Ses pensées intérieures se font entendre en voix-off. Leur volume sonore plutôt bas ainsi que leur superposition avec d'autres pistes audios de la voix du personnage qui se met à chantonner comme lorsqu'il conduisait sereinement au début du film, contribuent à donner à ses réflexions intérieures le caractère de pensées flottantes surgissant spontanément. L'air qu'il tente de fredonner intérieurement semble être à la fois inspiré de la musique du générique de début, composé par Nicola Piovani pour le film, mais aussi de la chanson de Franco Battiato, *E ti vengo a cercare* (1988), qu'il chantait avant son accident. La voix intérieure de Michele triple, elle ne se divise pas mais produit trois pistes sonores d'égale importance qui coexistent pour rendre le caractère tortueux du cheminement secret qui s'opère dans l'esprit du personnage. Il ne s'agit pas pour Moretti de mettre en scène un esprit en train de se fragmenter, de tendre vers la schizophrénie. Michele se perçoit, même s'il endosse plusieurs rôles sociaux au cours du film, toujours comme un seul individu car sa voix intérieure reste toujours la même, son timbre et sa hauteur de voix ne varient pas, quel que soit la piste vocale qui émet la pensée.

La perte d'identité au centre du film de Moretti se traduit par un flux presque ininterrompu de réflexions disparates qui sont le plus souvent verbalisées par l'amnésique au cours du film. Pour l'instant, ce flux prend naissance dans cette scène de rééducation en restant non-verbale. Ainsi, les deux premières pistes vocales intérieures de Michele fredonnent. La première qu'on entend chantonne un air uniquement constitué de « lalala ». Dans la composition de Piovani, cela équivaut à la mélodie principale jouée, semble-t-il, d'abord au synthétiseur avec un son de piano mécanique, puis à l'accordéon. La seconde voix intérieure vient se superposer très vite à la première. Elle constitue une onomatopée

allitérative faite des syllabes « pa » et « ra » évoquant le bruit d'un tambour qui, par synecdoque, désigne les percussions en général mais qui renvoie chez Piovani à la ligne du piano mécanique, elle-même conçue comme une réminiscence de boîte à musique, jouet rappelant l'enfance. A ce propos, une séance de travail entre Moretti et son compositeur<sup>87</sup>, confirme cette volonté d'évoquer l'enfance à travers la musique. Piovani a cherché une manière d'insuffler une certaine légèreté en modifiant le rythme de sa mélodie initiale. Il dit au réalisateur que si ce rythme est trop lent, cela crée une impression crépusculaire, que cela risque d'évoquer une chose perdue, tandis qu'en marquant plus les temps, advient un ton plus infantile, plus gai et plus sautillant<sup>88</sup>. Bien qu'anticipant la mort du PCI, le réalisateur et le compositeur s'entendent sur l'idée de ne pas faire de *Palombella rossa* un film trop amer et plaintif. La composition de Piovani rappelle la bande originale de *Otto e mezzo* de Federico Fellini. Bien que la musique de Nino Rota renvoie explicitement à l'univers du cirque omniprésent chez Fellini, ses réminiscences dans la composition de Piovani, permettant d'en revendiquer la filiation, ne se situent pas directement dans la proximité des imaginaires circassiens et carnavalesques (car la composition de Piovani ne renforce pas ce lien, présent par ailleurs dans le film de Moretti) mais plus largement dans le caractère à la fois nostalgique et populaire des thèmes du cinéma italien et des instruments utilisés.

Ce thème musical évoquant beaucoup l'enfance, annonce dès le générique de début, de nombreux sujets développés tout au long du film : la régression infantile, la plongée mémorielle, le refus du temps qui passe, la difficile acceptation de la marche de l'histoire qu'elle soit intime (celle du personnage de Michele) ou collective (celle du PCI). Nous faisons ici l'hypothèse que tout le film peut être vu comme le cheminement symbolique, plus ou moins rêvé du personnage de Michele Apicella, à travers sa mémoire. Intéressons-nous par exemple à l'enchaînement des mouvements d'appareil dans ce plan et dans le suivant, en gardant à l'esprit que certains d'entre eux puissent être issus de l'activité mémorielle du personnage. Le plan sur la table de massage est encore issu du réel. C'est-à-dire ne provenant pas des visions intérieures du personnage. Lorsque la caméra passe de la droite vers la gauche par un panoramique circulaire, puis effectue le travelling avant qui

---

<sup>87</sup> Movie Mania, 2020, *La musica*, Sacher Film, 1989, [en ligne : <https://youtu.be/JA2gXbuLC58> (consulté le 31/07/2023)]

<sup>88</sup> *Tropo lento fa uno specie di associazione crepuscolare come di una cosa perduta, invece c'è un tono infantile, nel senso anche di proprio allegro, più caminato*. Citation de Piovani lors la séance de travail référencée dans la note précédente.

resserre le cadre sur la figure de l'amnésique, on peut voir dans ce changement de trajectoire, la volonté de transmettre aux spectateurs l'impression de confusion du personnage principal prenant progressivement conscience de son amnésie et essayant, malgré tout, de se concentrer. Nous découvrons ainsi le visage apathique de l'automobiliste après avoir observé ses épaules se faire masser pendant quelques secondes : le personnage commence à revenir à lui-même, à se demander qui il est, à s'interroger sur la chanson qui est la dernière chose dont il se souvienne et dont il sent que c'est la première clé vers la redécouverte de son identité.

Relevons encore dans cette séquence musicale, les tapotements experts du thérapeute qui viennent ajouter une ligne de percussions. On pourrait même penser que le bruit qu'ils produisent contre la peau du personnage constitue le déclenchement diégétique, le stimulus provenant de l'environnement extérieur qui amène l'amnésique à faire dialoguer ses voix intérieures, à fredonner et à s'interroger sur son identité en pensées. Plutôt que de nous faire penser à un autre instrument de la composition originale, ces tapotements nous évoquent un métronome fou qui s'est emballé jusqu'à perdre sa capacité à effectuer de simples allers-retours et bat à présent la mesure dans plus de deux directions.

La troisième voix de Michele, elle, ne fredonne pas. Avec elle, le personnage se pose une série de questions. Lorsque la caméra achève son panoramique autour de l'amnésique étendu dans le cabinet de kinésithérapie, elle s'arrête sur son visage et amorce un travelling avant, ayant pour effet de se rapprocher encore de son regard. Les pensées du personnage continuent de s'entremêler à la mélodie qu'il recompose mentalement. Ainsi, il poursuit en voix-off :

« Cette musique ?... Comment faisait-elle ? reprenons au début... je ne me souviens plus, je ne me souviens plus qui je suis, je ne me souviens de rien... qu'est-ce que je fais ici ? Qu'est-ce que je fais ici ?<sup>89</sup> ».

La répétition de cette dernière question est faite sur un ton plus insistant, la voix de Moretti détache les mots et prend des accents plus toniques qui, en prolongeant certaines syllabes, (notamment en fin de mot) suggèrent un empressement, un début de sentiment de stress.

---

<sup>89</sup> *La quella musica ?... facci la musica...entra dall'inizio...non me ricordo, non me ricordo più de che io sono, non me ricordo niente...che ci faccio qui ? che ci faccio qui ?*

La cohabitation de plusieurs entités vocales, ayant chacune leur mode d'énonciation, permet de constater les premières étapes de la vie d'une pensée. Ces pensées sont d'abord une impression informe émergeant dans l'esprit (des sortes de bruits internes plus ou moins élaborés) qui deviennent des phrases construites mais toujours inexprimées. Plus tard encore, elles se mueront en paroles concrètes. Cette opération de mutation d'une mélodie en une pensée est synthétisée et même figurée par les deux actions de la scène elle-même : le travail externe du thérapeute et celui interne de son patient. Ces deux actions renvoient en effet aux deux images utilisées par Gilles Deleuze pour définir l'une des naissances possibles d'une image-cristal qu'il définit ainsi :

« Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élançe vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. Il faut que le temps se scinde en même temps qu'il se pose ou se déroule : il se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. Le temps consiste dans cette scission, et c'est elle, c'est lui qu'on voit dans le cristal. L'image-cristal n'était pas le temps, mais on voit le temps dans le cristal<sup>90</sup> »

L'image cristal est ainsi caractérisée par le dédoublement perpétuel du temps en passé et en présent :

« L'image-cristal n'est pas moins sonore qu'optique, et Félix Guattari avait raison de définir le cristal de temps comme étant par excellence une ritournelle [...] Ou, peut-être, la ritournelle mélodique n'est qu'une composante musicale qui s'oppose et se mélange à une autre composante, rythmique : le galop. Le cheval et l'oiseau seraient deux grandes figures, dont l'une emporte et précipite l'autre, mais dont l'autre renaît d'elle-même jusqu'au bris final ou à l'extinction (dans beaucoup de danses, un galop accéléré vient conclure les figures en rond). Le galop et la ritournelle, c'est ce qu'on entend dans le cristal, comme les deux dimensions du temps musical, l'un étant la précipitation des présents qui passent, l'autre l'élévation ou la retombée des passés qui se conservent<sup>91</sup> ».

Ainsi, le massage est un galop qui tend à ramener Michele au présent, et à le pousser vers son avenir. La mélodie qu'il recherche sous ce galop est une ritournelle qui va le ramener vers son passé.

En outre, selon Deleuze et Guattari, la ritournelle au sens large n'est pas seulement musicale. Son caractère de systèmes répétitifs, propre à créer des territoires, des espaces qui communiquent entre eux, peut aussi s'appliquer aux images, aux gestes, aux

---

<sup>90</sup> DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, p. 108-109 [en ligne : [https://monoskop.org/images/8/85/Deleuze\\_Gilles\\_Cinema\\_2\\_L\\_Image-temps.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Deleuze_Gilles_Cinema_2_L_Image-temps.pdf) (consulté le 02/08/2023)]

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 122-123

mouvements<sup>92</sup>. Alors nous pouvons, selon une logique de correspondance, établir la ritournelle comme le motif premier, autour duquel se développe toute la logique dramatique et esthétique de *Palombella rossa*, constitué de scènes, de phrases, de plans et de séquences se répétant et variant sans cesse. Il y a trois motifs qui reviennent régulièrement dans *Palombella rossa*, l'apparition subite, la répétition cyclique et la disparition finale ou action impulsive. L'apparition est l'équivalent d'un galop introductif, la répétition est le cœur de la ritournelle, la disparition ou action impulsive s'apparente à un galop final, un mouvement grandiose. A chaque fois qu'apparaît un élément cyclique dans le film (sonore, visuel ou technique), il est encadré par deux éléments introductif et conclusif qui se font écho. Par exemple, l'apparition brutale des hommes aux gâteaux qui se précipitent sur Michele au point de donner l'impression de surgir du néant en exprimant le souhait de lui parler (galop introductif) ; alternance de déférence hypocrite et d'agressivité lors de chaque rencontre (la ritournelle) ; coup de sang des deux hommes fâchés de ne pas avoir pu lui parler, se précipitant au micro de la tribune (galop final tonitruant). Le film en entier est une ritournelle encadrée par deux accidents de la route en miroir (les galops). Il repose ainsi sur des ensembles rythmiques. C'est une construction dont la logique est comparable à celle d'une pièce musicale, structure cohérente qui fait coïncider la forme avec le fond de l'intrigue. Le parcours d'un amnésique retrouvant son identité grâce à une ritournelle.

## 2. Je m'enflamme et je suis un jeune homme chanceux<sup>93</sup>

L'auteur Pierre Sky/Sébastien Smirou<sup>94</sup> explore l'utilisation de la chanson populaire dans les films de Nanni Moretti. Plus précisément, il analyse les effets produits lorsqu'un personnage chante ou danse (généralement Moretti lui-même) en écoutant une chanson de variété. Il nomme ce dialogue entre une voix enregistrée et un corps présent qui la capte, le « chant-contre-chant » ou CCC et commence par faire un historique succinct de

---

<sup>92</sup> DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 397 [en ligne :

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6354559/mod\\_resource/content/3/Deleuze-Guattari-Mille-plateaux.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6354559/mod_resource/content/3/Deleuze-Guattari-Mille-plateaux.pdf) (consulté le 02/08/2023)]

<sup>93</sup> Référence aux titres des chansons abordées dans ce chapitre

<sup>94</sup> SKY, Pierre. *Chant-contre-chant : Fonctions de la chanson dans les films de Nanni Moretti*, Paris, Marest Editeur, 2019, 136 p.

NB : Sébastien Smirou a inventé le personnage de Pierre Sky à qui il consacre une biographie et en fait l'auteur de son essai. Nous décidons de ne pas commenter le ton de l'essai littéraire pris entre fiction et documentaire. Si l'établissement d'une nomenclature pour trier les scènes musicales et également déterminer les fonctions du chant et de la danse dans les films de Moretti est intéressant, l'ouvrage de Sky comporte à nos yeux quelques manques évidents que nous relèverons en temps voulu.

telles scènes à travers l'histoire du cinéma. Puis l'auteur reprend le processus de remémoration d'une chanson proposée par Theodor Adorno :

- « - Le « vague souvenir » (c'est le moment où, au contact de la chanson, nous nous disons « tiens j'ai déjà entendu ça quelque part ».
- La « véritable identification » correspond, dit Adorno, à l'expérience du « c'est ça ». C'est l'équivalent d'un « ok, je me souviens »).
- L'« étiquetage » (« ça y est, j'ai trouvé : c'est [ce titre] », murmure notre petite voix intérieure)
- La « réflexion sur l'acte de reconnaissance » (« ah mais je connais très bien [cette chanson] »).
- Le « transfert psychologique de l'autorité de reconnaissance à l'objet » (« bon sang ce [titre] est carrément génial ! »)<sup>95</sup> ».

La scène de rééducation peut équivaloir à la première étape décrite par Adorno. Pour l'instant, Michele ne peut accéder aux autres stades. Ainsi, la première question qui émerge dans l'esprit du personnage est : « Cette musique », « Qu'est-ce que c'était déjà ? ». Ici, opérons un distinguo sémantique. La phrase est celle des sous-titres en français mais la phrase originale italienne se traduit littéralement par : « Comment faisait-elle, cette musique ? » Cette différence nous permet de faire plusieurs distinctions : le sous-titre français suggère que le personnage cherche le titre de la chanson, alors que la traduction littérale tend à suggérer plutôt qu'il essaie de retrouver ou de ne pas perdre la mélodie et donc que son amnésie est assez profonde. Enfin, le choix du verbe *fare* « faire » au lieu du verbe *suonare* « jouer de la musique » implique, consciemment ou non, une volonté d'insister sur la structure plutôt que sur la tonalité ou le caractère mélodieux de la composition. En ajoutant une superposition d'enregistrements en voix-off qui reprennent le thème de Piovani, tandis que l'amnésique essaie de se remémorer une chanson populaire, Moretti donne implicitement au thème original de *Palombella rossa* la valeur d'une version détériorée de cette chanson de Battiato.

Pierre Sky ne s'intéresse essentiellement qu'au chant et à la danse en tant que véhicule de plaisir. Le corps y a toute sa place et c'est une approche innovante par certains aspects, mais la réflexion sur la valeur rhétorique du chant et sa dimension symbolique est quasiment absente de la démonstration de *Chant-Contre-Chant*. Lorsque Moretti met en scène le chant, il s'agit pour l'écrivain d'un acte spontané, d'une pulsion de vie, d'un besoin de chanter pour faire partie du monde. Nous ne remettons pas en question ce postulat et nous serions tentés de l'approuver entièrement si toutefois Sky n'avait pas

---

<sup>95</sup> ADORNO Theodor W. « On popular music ». *Essays on Music*, University of California Press, 2002, p. 437-469 cité par Pierre SKY p. 59

choisi de déconnecter les scènes qui relèvent d'un principe de « chant-contre-chant » du reste du film dont elles sont issues :

« A l'évidence, il [le chant-contre-chant] n'existe pourtant dans le film qu'articulé à d'autres séquences [...] mais j'ai beau confronter les films, l'apparition du ccc n'obéit dans les faits à aucune logique cinématographique. Pas de récurrence dans les scènes qui le précèdent ou qui le suivent, dans les moments de son utilisation ni même dans son rôle scénaristique éventuel. Il semble se développer en tant que langage autonome<sup>96</sup> ».

Il s'agit pour nous, au contraire, de réinscrire les séquences de musique populaire de *Palombella rossa* au cœur de la logique du film comme éléments essentiels du processus de remémoration et manifestation d'une prise de conscience politique et sociale. Pour se faire, considérons la place des deux chansons de variété de *Palombella rossa* et les scènes dans lesquelles elles interviennent d'un point de vue esthétique et symbolique car l'approche de *Chant-contre-chant* est presque exclusivement narrative.

Au cours de son développement, lorsqu'il évoque *Palombella rossa*, l'auteur accorde à juste titre une plus grande place à la chanson de Battiato qu'à une autre de Bruce Springsteen. Il relève également leur fonction de moment de rupture. *I'm on fire* (1984) du rockeur américain peut être compris comme un commentaire audio du match, pris entre la dimension diégétique et extradiégétique du film mais ce n'est pas un commentaire sportif de journaliste. Le jeune joueur qui lance la chanson depuis un ghettoblaster au bord de la piscine, le fait comme s'il entonnait un chant de ralliement, il incite son équipe à se remotiver pour remonter au score. Cette sorte d'intermède musical allonge le présent en remplaçant la source directe de la radio émettant le titre, par la chanson replacée au montage qui englobe ainsi toute la séquence, environne terrain, joueurs et spectateurs. Cependant, il s'agit paradoxalement d'un présent pleinement vécu. Les incertitudes stratégiques disparaissent tant chez Mario que chez ses joueurs. Même Michele cesse de poser des questions dès que la radio est allumée, faisant taire ses souvenirs et ses états d'âme lors de cette phase de jeu.

Pour Sky, ce présent intensifié est le signe d'une manifestation physiologique. Ce n'est qu'une figure esthétique tendant à rendre la force d'une émotion. Désormais, les joueurs vivent pleinement le match sans se préoccuper d'un score quelconque, ils profitent de l'instant. La résonance entre la chanson du ghettoblaster et l'état d'esprit de l'équipe de

---

<sup>96</sup> SKY, Pierre. *Chant-contre-chant : Fonctions de la chanson dans les films de Nanni Moretti*, Paris, Marest Editeur, 2019, p. 103

Michele est le noyau central de cette petite séquence mais n'en constitue pas l'entièreté. Au-delà du présent exalté, vécu par les acteurs de cette contre-attaque, viennent se superposer d'autres présents, voire d'autres temps qui se confondent avec celui de l'action principale. Cette pluralité fait coexister l'interprétation d'un présent physiologique et donc proche du corps avec l'interprétation d'un temps plus métaphysique. Au sein de cet autre temps, Mario cherche la complicité de son mentor en chantonnant le titre du standard. Il vit un changement de disposition mentale en même temps que ses joueurs.

Puis, lorsque le match reprend, une vision naît de ce présent intensifié. Une forte plongée sur le bassin, à la limite du plan zénithal, voit l'équipe adverse encercler à toute vitesse la zone des buts du Monteverde. Le déplacement rapide et les corps des joueurs, dont seule la tête couverte d'un bonnet coloré est visible, les réduit, grâce à l'agitation des remous écumants de l'eau, à des points lumineux et vivants sous lesquels les lignes des pistes de course les intègrent dans une partition musicale virtuelle. La sensation d'être dans un temps s'écoulant différemment dans ce plan, vient de la synchronicité entre les mouvements de brasse des joueurs et le rythme de la musique. Cela intensifie la perception de l'effort physique soutenu et la technique déployée par les deux équipes. La ligne musicale au synthétiseur avec ses effets de réverbération s'accorde parfaitement avec l'imaginaire acoustique de la piscine. La musique a comme subitement détendu les joueurs qui jouent comme on exécute une chorégraphie. Quand le cadre se resserre sur une suite d'actions plus localisées, à proximité des cages adverses, on est encore dans un autre rapport au présent, qui donne, par contraste, le sentiment diffus que la précédente plongée en plan large était soumise à un ralenti, ce qui n'est techniquement pas le cas. Lorsque qu'*I'm on fire* se dissipe en un fondu sonore, l'équipe de Michele a rattrapé son retard et Mario s'exclame « Oh allez...allez...on va les battre...allez !<sup>97</sup> ».

Cette simultanéité des présents, propre à faire ressentir l'impossible corrélation entre la progression rapide d'une séquence et sa suspension dans le temps, constitue un exemple d'image-cristal deleuzienne.

L'image-cristal, définie par Deleuze, advient par la confrontation d'au moins deux rapports différents au temps, compris entre deux pôles : un défilement rapide interrompu ou interrompant un moment de suspension. Les variations sonores, entre autres phénomènes, contribuent fortement à l'émergence de telles images et à leur perception.

---

<sup>97</sup> *Oh dai...via dai...che li vinciamo... dai*



« L'ordonnance du cristal est bipolaire, ou plutôt biface. En entourant le germe [une image virtuelle au cœur du cristal issu de l'imaginaire], tantôt elle lui communique une accélération, une précipitation, parfois un sautiller, une fragmentation qui vont constituer la face opaque du cristal ; et tantôt elle lui confère une limpidité qui est comme l'épreuve de l'éternel.<sup>98</sup> »

Le germe correspond à l'image de la partition virtuelle, laquelle appartient encore à l'imaginaire musical. La plongée qui accueille cette image est prise entre les deux faces : la face limpide qui renvoie au moment de suspension du temps et de tout le monde, au début de la chanson et la face opaque figurée par la contre-attaque fulgurante de l'équipe de Michele, montrée dans les plans rapprochés.

La présence du ghettoblaster dans cette scène de remontée au score permet encore de contredire Pierre Sky concernant le caractère toujours nouveau et sans continuité des scènes musicales des films de Moretti entre elles. Ainsi dans *Aprile*, l'appareil, en tant que machine exaltant le présent, fait naître le même type de symbole d'un film à l'autre. La scène où il apparaît, montre Moretti se déhancher énergiquement, d'abord en plan épaule avant qu'un raccord dans le mouvement et dans l'axe n'élargisse le cadre en plan italien. L'acteur-réalisateur tient dans son bras droit, posé sur son épaule, un petit ghettoblaster et dans son bras gauche, agrippé contre son autre épaule, son fils nouveau-né avec lequel il danse au son de *Ragazzo fortunato* (1992) du chanteur Jovanotti. Plusieurs correspondances peuvent s'établir entre cette scène et celle d'*I'm on fire* dans *Palombella rossa*. Le premier lien réside dans leur caractère d'instant vécu si intensément qu'ils s'extraient momentanément du temps qui passe. Toutefois, les deux personnages interprétés par Moretti (Michele Apicella et lui-même) témoignent de deux ressentis différents, vis-à-vis du présent. Dans la scène d'*Aprile*, Moretti est en phase avec le présent et le reste du film est une lutte perpétuelle du protagoniste pour agir au cœur de son époque. Dans *Palombella rossa*, l'amnésie du protagoniste le jette presque dans un espace-temps indéterminé dans lequel l'écoulement temporel peine à se restabiliser, passé, présent et futur se rencontrant et s'influençant constamment autour du bassin.

Une seconde correspondance se situe à la fin de la scène d'*Aprile*. Moretti, dans l'encadrement de la porte de sa salle à manger, se retourne vers la caméra, puis contourne la table en étant vu de profil. Il passe d'un déhanché proche d'un pas de rock des sixties - le buste et la tête ramenés en arrière tandis que cette dernière oscille en rythme, imprimant une secousse aux épaules qui fait dodeliner le nourrisson semblablement - à des

---

<sup>98</sup> DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, p. 119 [en ligne : [https://monoskop.org/images/8/85/Deleuze\\_Gilles\\_Cinema\\_2\\_L\\_Image-temps.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Deleuze_Gilles_Cinema_2_L_Image-temps.pdf) (consulté le 02/08/2023)]

mouvements saccadés rappelant ceux d'un praticien d'aérobic : il tend le bras en cadence, rapprochant et éloignant la source de la chanson de son corps et plie exagérément les jambes, alternant entre marche sur place et enjambées d'automate. L'effort physique revient dans *Aprile* à une affirmation de la vie au présent. Dans *Palombella rossa*, lorsque l'équipe de Michele s'apprête à marquer, les jambes et les bras sont sollicités pour s'approcher des cages adverses et effectuer les passes permettant de marquer. Finalement, la présence de la musique populaire dans ces deux scènes suggère l'émergence d'une chorégraphie, témoignage de corps en lutte vers un accomplissement.

## Chapitre 6. *Le Docteur Jivago*, un film d'amour et de politique

*Le Docteur Jivago*, roman écrit par Boris Pasternak en 1957, adapté par David Lean en 1965, est une grande épopée romantique. L'histoire se centre sur la liaison amoureuse et tumultueuse entre Youri Jivago, le docteur éponyme du titre, également poète, avec une femme prénommée Lara, rencontrée quelques années avant la première guerre mondiale. Le film débute des années plus tard, quand le demi-frère du docteur, général de l'armée soviétique, retrouve une jeune-fille qu'il suppose être l'enfant de Youri et Lara. Pour en être certain, il va s'employer à rendre la mémoire perdue de son enfance à la jeune-fille en lui présentant le livre de poésie que Youri a consacré à Lara et en lui racontant la vie exemplaire du docteur Jivago. Le film repose, par l'intermédiaire de son narrateur, sur un postulat de romantisation et de sublimation du passé.

La musique du *Docteur Jivago* s'intègre à la composition originale de Nicola Piovani et chacune des deux mélodies vient enrichir et renforcer la symbolique mélancolique de l'autre. Elle s'autonomise à certains moments en excédant les extraits du film diffusés par le bar de la piscine d'où elle provient. Dans le *Docteur Jivago* comme dans *Palombella rossa* les musiques originales renvoient à un passé perdu et idéalisé : l'enfance et les années de militantisme pendant l'âge d'or du PCI pour Michele et chacun des moments passés avec sa bien-aimée pour le docteur. Si Roberto de Gaetano<sup>99</sup> met en avant l'importance musicale des extraits du film de Lean dans *Palombella rossa* et leur prêtent à juste titre la même fonction d'exaltation populaire que les chansons de variété de Battiato et Springsteen, il nous semble - au même titre que la théorie de Sky opérant une réduction de ces morceaux à leur dimension strictement musicale sans leur parole, constituant ainsi une perte de sens - que ces extraits insérés dans la structure de *Palombella rossa*, ne doivent pas être réduits à leur simple aura d'appartenance à un film culte mais constituent un commentaire implicite en forme de contre-point dans la mécanique de notre objet d'étude.

Face à Jean Gili, Nanni Moretti évoque une des raisons pour lesquels il a intégré des extraits du film de David Lean dans le sien : « La dimension de l'amour, du sentiment, arrive comme un choc de l'extérieur par le biais d'un film vu à la télévision, un film d'amour et de politique, *Le Docteur Jivago*<sup>100</sup> ». Il confie également son affection profonde

---

<sup>99</sup> GAETANO, Roberto de, *Nanni Moretti, l'égarement du présent*, Paris, Mimesis, 2018, p. 52

<sup>100</sup> GILI, Jean Antoine, *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, 2001, p. 77

pour ce film qu'il a « vu de nombreuses fois<sup>101</sup> ». Moretti souhaite donc parler d'amour et de politique au travers de métaphores et de références qu'il a choisi par affection. On trouve chez Gaston Bachelard un éclairage sur ce rapport affectif à un objet visuel quel qu'il soit : « Aimer une image, c'est toujours illustrer un amour ; aimer une image c'est trouver sans le savoir une métaphore nouvelle pour un amour ancien<sup>102</sup> ». Michele entretient le même attachement profond à l'égard de cette fresque romantique dont les images le captivent à chaque fois qu'il va faire une pause au comptoir du bar et se retrouve face à la télévision qui les diffuse. Sa fascination semble stimuler sa mémoire en même temps qu'elle réveille un imaginaire plus profond. Michele aime deux types d'images, certains souvenirs avec sa mère à la piscine quand il était enfant et les images du *Docteur Jivago* dont l'un des thèmes récurrents est l'absence et la recherche de figures parentales : l'absence de la mère de Jivago pèse sur toute sa trajectoire de vie.

### **1. Mise en abyme : fin du match et fausse fin**

Tous les passages montrés du film de Lean provoquent de la part de Michele et des autres spectateurs du bar de la piscine des sentiments ambivalents d'amour-haine. Cette ambivalence atteint son paroxysme lors du dernier segment dans lequel le docteur est impuissant à rejoindre sa bien-aimée. Son corps ne le permet plus, il ne peut aller plus loin. Dans le film de Moretti, cet extrait constitue une mise en abyme plurielle. Le réalisateur revient sur les choix de mise en scène concernant ce moment :

« Ce soir-là je voudrais que le film se termine de manière différente. J'avais écrit une réplique, et je crois même que je l'ai tournée puis, ensuite, je n'ai pas voulu la monter, dans laquelle je dis à ma fille qui est en train d'étudier dans la véranda : « descendons voir un film », elle me répond : « Mais tu sais bien qu'il finit mal », et je lui rétorque : « Peut-être que ce soir il se termine bien. » Je n'ai pas voulu monter cette réplique parce qu'elle est trop explicite... Cependant, on comprend : ce film que nous avons vu tant de fois, nous voudrions que ce soir, il se termine bien<sup>103</sup>... ».

Le sentiment de déception qui frappe les spectateurs lorsque la fin tragique arrive joue sur l'imaginaire romantique du cinéma. Même si on sait comment le film va finir et que la fin nous terrifie, on espère toujours que cela se passera autrement. Il y a un certain réconfort dans l'espérance.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 157

<sup>103</sup> GILI, Jean Antoine, *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, 2001, p. 77

Le dernier extrait du film de Lean est donc celui de la descente du bus du docteur Jivago. C'est la quatrième et dernière fois que le film est cité. Contrairement aux fois précédentes, Moretti opère un discret montage de plusieurs extraits entre eux pour ponctuer une séquence qui est la première des fausses fins de *Palombella rossa* proposées par le réalisateur. Une succession de dénouements avortés du match vient préfigurer et dédoubler en miniature cette logique de fausse fin. La tension du match a atteint son paroxysme. Michele a réussi à convaincre Mario de tirer le pénalty décisif. Galvanisé par son enthousiasme et la confiance de son entraîneur, il annonce la nouvelle à Valentina dans une exclamation de joie. On voit celle-ci accourir sur la coursive devant la véranda. Dans le même élan de confiance excessive, Michele effectue le tir avant que l'arbitre ait sifflé. Quelques interactions tendues font suite à sa maladresse. On se prépare à retirer le pénalty mais un gêneur à côté de l'arbitre s'amuse à le tourner en ridicule en sifflant juste avant lui, occasionnant un deuxième tir non valide et beaucoup d'agitation de toute part. Le calme revient. C'est alors que l'un des équipiers du Monteverde regarde un point dans le hors-champ, tandis que le silence s'épaissit. Michele, la balle bien en main et le bras en extension au-dessus de sa tête attend le signal. Cependant, lui aussi se détourne lentement des cages adverses et toutes les personnes présentes dans la piscine, comme irrésistiblement intriguées par ce qui le captive, se mettent à regarder dans la même direction. Sur l'écran du bar, le film de David Lean arrive presque à son terme. Le temps se suspend. Les joueurs quittent la piscine et les spectateurs les gradins. Un plan d'ensemble montre la foule converger de toute part vers le bar comme des fidèles accomplissant un pèlerinage. Les plus chanceux se retrouvent dans l'axe du téléviseur, d'autres, placés sur la coursive et les escaliers au-dessus du bar, ne voient sans doute pas grand-chose, tels les spectateurs placés au poulailleur d'un théâtre à l'italienne. Puis, le cadre se resserre imperceptiblement et se décale pour se focaliser sur la façade ouverte du bar qui crée un surcadrage autour de la télévision. Le silence s'est installé et tout le monde retient son souffle. Seuls les dialogues du film résonnent dans le complexe sportif. Un plan sur les premiers rangs de la foule face au bar illustre l'esprit de communion, mêlé d'attente inquiète, qui s'est formé spontanément. En contrechamp à ses regards, la télévision remplit le cadre et montre Lara, inquiète à l'idée de ne plus revoir Youri, son regard tendu le suppliant de la rejoindre, alors qu'elle est assise dans un traîneau sur le départ. Youri lui confie sa balalaïka, seul souvenir de sa mère, preuve ultime et indéfectible de son amour. Le traîneau démarre et emporte la jeune femme. Vient ensuite un gros plan sur le visage inquiet de Michele qui introduit une tension supplémentaire. Sur la télévision, le traîneau

s'éloigne encore. Un plan zénithal des spectateurs de dos, avec le thème musical principal et mondialement connu<sup>104</sup> du film de Lean, a valeur d'ellipse temporelle pour passer rapidement à l'extrait suivant : le temps de la piscine ne s'écoule pas de manière réaliste puisque l'extrait suivant se trouve au moins dix minutes après le départ de Lara. On peut supposer que la foule reste donc un certain temps face au téléviseur. Le barman, de plus en plus préoccupé, demande à la foule de le prévenir avant la scène du tramway pour qu'il puisse y échapper car il est trop sensible. Quand celle-ci commence, il quitte son poste à la hâte, fendant la foule en courant. Un panoramique en plongée accompagne sa fuite et en accentue la rapidité. Alors que Lara marche sur le trottoir et que le docteur l'aperçoit depuis la fenêtre du tramway, Michele juste derrière sa fille, dit d'une voix tendue : « C'est elle...c'est elle !<sup>105</sup> ». Le docteur s'agite dans le véhicule bondé, tandis que les spectateurs répètent de plus en plus fort : « C'est elle ! ». Un homme au premier rang ajoute « Il l'a vu<sup>106</sup> ». Les gens commencent à perdre leur sang-froid. On capte certaines paroles telles que : « Faites-le descendre<sup>107</sup> ». Un plan des premiers rangs devant la télévision, vu de trois-quarts dos, donne l'impression d'être devant un match de football. Face à l'impuissance de Youri qui tente d'ouvrir la fenêtre, Michele lui hurle de se retourner et de frapper à la vitre. Il mime les gestes que Youri va faire dans un instant. La foule fait de même. Ils sont comme Youri, derrière une vitre et l'accompagnent dans sa tentative comme pour faire plus de bruit et maximiser les chances d'alerter Lara. Michele, excédé, exige encore une fois qu'on laisse descendre le pauvre docteur tétanisé. Dans la télévision, le tramway s'est arrêté. Lara passe devant la porte, Youri s'extrait de la rame avec difficulté, se lance à sa poursuite lorsque, pris de malaise, il s'agrippe la poitrine et chancelle en tentant de reprendre son souffle. Michele et Valentina l'exhortent à courir. Youri reprend sa course en claudiquant derrière Lara, comme encouragé par les cris des spectateurs du film. Après un dernier regard sur son aimée, il s'effondre. Sa chute provoque le déchaînement de cris et de désespoir de Michele et de la foule qui refuse cette fin et encourage encore Youri. Les spectateurs se détournent finalement de l'écran excédés et dépités, ils s'éloignent du bar.

Ici, la croyance de supporters qui regardent le direct d'un match à la télévision et pensent pouvoir en infléchir le cours par leurs réactions exaltées advient face au classique

---

<sup>104</sup> Le thème principal du *Docteur Jivago* composé par Maurice Jarre, intitulé *Chanson de Lara*.

<sup>105</sup> *E lei... è lei !*

<sup>106</sup> *L'ha vista*

<sup>107</sup> *Fatte lo scendere*

de Lean. L'imaginaire sportif revient puissamment et augmente ce moment de cinéma. Le *Docteur Jivago* constitue une fuite momentanée, un prétexte que tout le monde prend implicitement de concert pour retarder l'issue du match de water-polo. Mais la foule se retrouve ironiquement piégée par ses réflexes et le sentiment de l'inéluctabilité des choses. La réaction du spectateur déçu devant la fin du *Docteur Jivago* fait écho à celle des spectateurs devant la fin du match de *Palombella rossa* et le tir manqué de Michele à venir.

Une deuxième mise en abîme, pour ainsi dire *in absentia*, se dissimule derrière la première et éclaire le rôle symbolique des extraits du *Docteur Jivago* dans *Palombella rossa*.

## **2. Entre Lara et Bianca : l'oubli de la compagne et de la mère**

Cette séquence devant la résolution tragique du *Docteur Jivago* explicite et établit un lien clair avec *Bianca*, précédent film de Moretti qui relate l'histoire de Michele, professeur de mathématiques, passant son temps libre à épier les gens et découvrant ainsi Bianca qui l'intéresse particulièrement. Dans ce film, un jeu de chassé-croisé advient entre les personnages interprétés par Moretti et Laura Morante et organise leur rencontre et leur séparation. Le bus scolaire, transport collectif, conditionne le déroulement de la rencontre des protagonistes. Ainsi, Michele voit pour la première fois Bianca alors qu'il est dans le bus en train de démarrer pour une sortie scolaire. Ici, un champ-contrechamp, comparable à celui précédent la fin tragique de Youri Jivago, engendre une tension similaire entre Michele regardant à travers la vitre et Bianca surprenant son regard par-delà celle-ci. Ce face à face inaugure un jeu d'inversion des motifs entre *Le Docteur Jivago* et *Bianca*.

Cette scène établit le Michele de *Bianca* comme un opposé de Youri. Contrairement au docteur russe, le professeur italien est en pleine santé physique mais son état mental instable biaise considérablement sa vision du romantisme et des rapports humains. D'un point de vue plus formel, Michele est assis à la gauche du bus scolaire et Youri dans son film est debout à la droite du tramway. Le héros de Lean, au soir de sa vie, tape à la vitre en espérant que celle qu'il a aimé pendant de longues années, puis perdu de vue se retourne, en vain. Michele, immobile, commence à admirer une jeune femme qu'il ne connaît pas encore. Peut-être cherche-t-il à rester discret ? Mais sans succès, car elle l'a vu. Contrairement à Lara qui ne verra rien. Alors que le bus l'emporte loin de celle qui a fait naître en lui un nouveau désir, le jeune homme se montre plus actif que le vieillissant poète. Il demande avec fermeté qu'on arrête le véhicule et remonte les rangées de siège

pour sortir précipitamment, ordre que les spectateurs de *Palombella rossa* sont obligés de faire à la place de Jivago, paralysé par le stress en cet instant qui va trop vite pour lui. Enfin, un plan de demi-ensemble montre le bus passer devant Bianca alors que Michele en sort. Le bus quitte l'image révélant l'étrange disparition de Bianca. Lors de la sortie scolaire suivante, Bianca a été engagée par le directeur de l'école. Les deux protagonistes font connaissance et ils s'installent côte à côte dans le bus. La scène du tramway citée dans *Palombella rossa* renvoie en miroir à un autre trajet dans le même véhicule au début du *Docteur Jivago* mais absente dans *Palombella rossa*. Youri et Lara se croisent alors pour la première fois mais ils ne se connaissent pas encore. Le jeu des symétries mis en place par Moretti continue. Chez lui, on est séparé par une vitre et étranger l'un à l'autre lors de la première rencontre, puis, on est rassemblé dans les transports en commun lorsqu'on est en train de faire connaissance.

En concluant la première rencontre avec Bianca par sa disparition subite du cadre, Moretti confirme la volonté de subversion romantique de *Bianca*, car il modifie le sens d'une rencontre romantique empêchée. Dans la scène du tramway du *Docteur Jivago*, le protagoniste n'arrive pas à rejoindre Lara du fait de son état de santé. C'est donc une question de contexte, de circonstances pures, soumises à la dureté du réel. A contrario, le réel est instable dans *Bianca* car il est conditionné par le regard de Michele, un personnage éminemment angoissé et angoissant. La soudaine et totale disparition de Bianca au sein du cadre instille le doute dans l'esprit du spectateur. Le personnage de Laura Morante acquiert dans cette scène une certaine dimension Hitchcockienne : une femme envers laquelle le protagoniste développe une obsession et qui, lors de sa première apparition, semble n'être qu'une illusion passagère.

Dans le film *Bianca*, la figure éponyme de la compagne potentielle de Michele était omniprésente. A l'opposé, la mère de Valentina, fille du Michele de *Palombella rossa* est complètement absente. Cette mère est reléguée à l'oubli dans *Palombella rossa*, mais grâce aux jeux de parallèles auxquels nous nous livrons, les extraits du *Docteur Jivago* deviennent aptes à faire resurgir une figure de mère potentielle de Valentina qui pourrait être Bianca. Toutefois, cette interprétation présente deux inconvénients. D'une part, elle est périlleuse car Michele assassine la jeune femme hors-champ, à la fin du film de 1983. D'autre part, elle est susceptible de rentrer en contradiction avec les intentions de Moretti



durant la phase d'écriture de *Palombella rossa*, sur lesquelles Alain Bergala est revenu.<sup>108</sup> Il explique que Moretti souhaite opérer une rupture par rapport au schéma narratif classique. Ainsi, au départ, le réalisateur engage un scénariste avant de le congédier car celui-ci est trop attaché à des considérations explicatives et causales. Il aurait déclaré : « dans le film, on voit ta fille, mais on ne voit pas ta femme, on ne sait rien sur ta femme. Il faut qu'on dise ce qu'est ta femme ». Or, Nanni Moretti affirme

« je n'avais pas envie d'expliquer le personnage de ma femme, ou de la mère de ma fille « sommes-nous toujours ensemble ? qui est-elle ?[...] C'étaient des questions auxquelles je n'avais pas envie de répondre.[...] il n'y avait que ma fille et moi voilà tout. [...] je n'avais pas envie d'expliquer quoi que ce soit<sup>109</sup> ».

En sachant cela, on pourrait légitimement douter de la pertinence de notre interprétation faisant de Bianca la mère potentielle de Valentina. C'est précisément le choix de Moretti de ne rien dire sur la mère de sa fille qui nous laisse libre d'imaginer. Une telle démarche de construction d'une continuité narrative imaginaire entre les films, vise pour nous, à mettre en lumière cette absence d'informations revendiquée par Moretti. Il ne s'agit pas d'avilir la figure centrale de *Palombella rossa* en lui greffant un passé d'assassin ou de montrer la filmographie de Moretti sous un jour extrêmement sombre, mais de commencer à entrevoir comment l'absence se fait progressivement motif. De plus, cela montre la fragilité de la mémoire de Michele qui oblige les spectateurs à recomposer librement des pans de sa vie à partir des non-dits suggérés par ses émotions comme lorsqu'il est ému devant *Le Docteur Jivago*.

### **3. *Le Docteur Jivago*, une œuvre de la guerre froide**

Le film de Lean joue le rôle de référentiel vis-à-vis du réel dans *Palombella rossa*. L'ultime scène rassemblant la foule devant la télévision, prend la valeur d'un avertissement tragique. Celui-ci rappelle avec violence au rêveur Michele qu'il n'a de prise sur aucun des événements de son propre rêve, même quand ceux-ci proviennent d'un autre film.

Le romantisme de Boris Pasternak et de David Lean ne franchit pas la frontière de l'écran incurvé du poste du bar pour sublimer de son éclat kitch l'univers compétitif,

---

<sup>108</sup> BERGALA, Alain, « *Palombella rossa* ou l'amnésie communiste », *Un Nouveau festival : Amnésies*, Paris, Centre Pompidou. Conférence du 22 février 2014, [en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x1dhhef> (consulté le 28/05/2023)]

<sup>109</sup> GILI, Jean Antoine, *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, 2001, p. 76

bégayant et stressant de *Palombella rossa*. Ironiquement, la présence d'un film hollywoodien rappelle constamment à Michele et à la foule qui l'environne, qu'ils ne vivent pas dans un tel film, que leur réalité est bien plus douce et que, de surcroît, même sans son vernis, l'épopée culte du *Docteur Jivago* est soumise aux drames de l'Histoire. Dans l'émission *Ça peut pas faire de mal* du 7 février 2015, Guillaume Gallienne met en avant le personnage de Youri Jivago en tant que figure romantique en décalage par rapport à la froideur bureaucratique de l'URSS : « Youri incarne la fidélité aux valeurs de la vie et de la poésie, dans un monde bouleversé par le chaos de l'histoire, celle de la révolution russe<sup>110</sup> ».

Michele, lui, rêve en vain de devenir une figure romantique comme le docteur. Peut-être souhaite-t-il en son for intérieur se libérer totalement du carcan trop bien réglé du jeu politique, et même de la ligne de son parti, devenue étouffante à force d'être de moins en moins claire. Mais cette pensée (si elle existe quelque part dans l'esprit de Michele, si elle naît de la lassitude des années de lutte aboutissant à de trop petites victoires, trop anecdotiques et insignifiantes pour voir émerger un réel changement dans la société italienne), reste malgré tout inavouable et serait la preuve que Michele céderait à sa lâcheté s'il finissait par l'exprimer à haute voix. Michele abandonnant le parti donnerait raison à tous ses détracteurs. *Le Docteur Jivago*, tel que vu par Moretti, dépasse la simple opposition entre Jivago et Strelnikov, le mari de Lara, haut dignitaire intransigeant de l'armée rouge. Moretti s'empare du symbole qu'est l'œuvre de Pasternak. Voici en effet un roman d'amour russe interdit en URSS, car critique vis-à-vis du pouvoir en place, publié d'abord en Italie et adapté aux Etats-Unis en langue anglaise. C'est donc une publication représentative de la guerre froide dans sa dimension culturelle. Michele aspire à être à la fois un Strelnikov qui aurait la douceur lyrique de Jivago et un Jivago à l'âme communiste. Dans *Palombella rossa*, le rapport viscéral des spectateurs au film de David Lean n'est pas qu'une simple citation visant à rappeler le statut culte d'un film romantisant l'Histoire russe au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Les citations répétées au *Docteur Jivago* de la part de Moretti reprennent à leur compte le motif de l'empêchement de la rencontre amoureuse déjà présent dans le film de 1965 qui, dans *Palombella rossa* est mis en parallèle avec l'empêchement de la rencontre politique et historique dont elle se fait la métaphore. Dans

---

<sup>110</sup> GALLIENNE Guillaume, « *Le Docteur Jivago* de Boris Pasternak », Emission *Ça peut pas faire de mal*. France Inter, 7 février 2015, [en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/ca-peut-pas-faire-de-mal/le-docteur-jivago-de-boris-pasternak-9176978> (consulté le 28/05/2023)]

*Le Docteur Jivago*, la grande Histoire est subordonnée à la romance, en constitue la toile de fond ; dans *Palombella rossa*, le romantisme englobe, soutient et colore la bataille politico-sportive au centre du film, symptôme du tournant historique qu'il symbolise.

Ce romantisme permet à Moretti de faire apparaître en filigrane les contradictions de la gauche italienne qui a toujours oscillé entre la recherche d'un communisme idéal parfait et une tendance centriste prônant le consensus lié à la démocratie chrétienne. Les imaginaires externes à *Palombella rossa*, véhicules de références à la culture populaire, commentent et expliquent en partie cette identité politique multiple et complexe propre à l'Italie à la fin des années 80.

## Chapitre 7. Palombella e mezzo

*Palombella rossa* fait partie des hommages de Moretti à *Otto e mezzo* de Federico Fellini. Bien que d'autres films de Moretti s'en inspirent, notamment *Sogni d'oro* (1981) qui opère une variation sur le même sujet (un réalisateur en manque d'inspiration peinant de plus en plus à faire la différence entre sa vie et ses rêveries), *Palombella rossa* est celui qui reprend le plus d'éléments de la structure de son modèle. C'est-à-dire une structure reposant sur une indistinction délibérée et toujours palpable entre sommeil, veille et éveil.

### 1. Michele et Guido

Bien que Michele Apicella ne soit pas réalisateur comme Guido Anselmi, le protagoniste de *Otto e mezzo*, les contextes dans lesquels on voit progresser les deux hommes sont très similaires. Au début, Anselmi est en cure thermale, en proie à une dépression, de temps à autre apathique ou bien sujet à de vaines phases d'agitations. Apicella, amnésique, qu'on emmène à la piscine, a un comportement très similaire. Les deux hommes dorment et rêvent beaucoup. Les deux lieux qui les accueillent ont une fonction thermale puisque le match de *Palombella rossa* a lieu à la piscine des thermes d'Acireale en Sicile<sup>111</sup>. La partie de water-polo va permettre à Michele de retrouver la mémoire ; la cure de repos va permettre à Guido de retrouver l'inspiration qu'il avait perdue. Les deux hommes sont témoins de la confusion qui règne entre leur vies privées et professionnelles. Guido est censé faire une pause mais travaille sur son prochain film. Michele joue le match mais son rôle de député et de membre du PCI ne cesse de le rattraper soit par l'intervention de personnages lui imposant des discussions politiques, soit en se lançant de lui-même dans des tirades exaltées. Au-delà de tous ces points communs, ce sont véritablement les scènes finales des deux œuvres qui nous éclairent sur la place de pivot que ces dernières tiennent dans la filmographie de leur réalisateurs respectifs. Cette comparaison nous renseigne surtout sur la manière dont l'imaginaire fellinien inspire Moretti pour conclure le plus onirique de ses films.

A la fin de *Otto e mezzo*, Anselmi est sur le plateau du décor principal de son film : une suite d'échafaudages en plein air, figurant la rampe de lancement d'une fusée. Il doit

---

<sup>111</sup> Voir l'état actuel :

Servizio Rai Tgr Sicilia, *C'erano una volta le terme di Acireale*, 22 09 2021[en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=-0wpGmuynPY> (consulté le 08/08/2023)]

TG Reporter, *Rassegna Stampa*, 11/05/2022 [en ligne : <http://terme-acireale.com/video/video5.mp4> (consulté le 08/09/2023)]

donner une conférence de presse à laquelle de nombreux journalistes sont présents. Durant celle-ci, Guido demeure incapable de donner son avis sur quoi que ce soit, que cela concerne son film ou un sujet d'actualité. Soudain, submergé par la pression des journalistes, de son producteur et par des reproches fantasmés de sa femme, il se dérobe sous la table, rampe, sort un revolver. Survient alors une vision de sa mère sur un rivage, l'interpelant comme pour arrêter son geste : « Guido, Guido, où cours-tu misérable ? »<sup>112</sup> Le bruit d'une détonation retentit en même temps que revient le plan de Guido couché sous la table. Sa tête s'affaisse.

Dans la séquence suivante, sur le même lieu de tournage avec les hauts échafaudages, le producteur demande aux techniciens de démonter la structure, car le film ne se fera pas. Guido part, son scénariste Daumier lui dit qu'il a eu raison d'abandonner son projet (de film ou de vivre). Il ajoute qu'il vaut mieux tout détruire que de prendre le risque de créer quelque chose d'imparfait. Ils montent tous les deux en voiture tandis que le décor tombe déjà. Daumier pécore tout seul, Guido ne l'écoute pas du tout, il s'évade en pensée. Surgit un ami magicien qui lui dit que tout est prêt pour commencer. Apparaît comme par enchantement, la femme sans nom qu'il a imaginée pendant tout le film, jouée par Claudia Cardinale. Il se voit ensuite enfant dans les bras des bonnes du pensionnat, puis viennent la prostituée Saraghina, ses parents, de nouveau la femme sans nom, Carla sa maîtresse et des ecclésiastiques. La foule, toute vêtue d'un blanc éclatant, s'agrandit, se rassemble. Guido pense alors :

« Mais quel est cet éclair de bonheur qui me fait trembler, me rend force et vie ? Je vous demande pardon, douces créatures, je n'ai pas compris, je n'ai pas su... comme c'est juste de vous accepter, de vous aimer, et combien c'est simple ! Luisa, je me sens libéré. Tout me semble bon, tout a un sens, tout est vrai. Ah, comme je voudrais pouvoir expliquer, mais je ne sais pas le dire. Là, tout redevient comme avant, tout est à nouveau confus. Mais cette confusion, c'est moi, moi tel que je suis, pas tel que je voudrais être, et je n'ai plus peur de dire la vérité, ce que je ne sais pas, ce que je cherche, ce que je n'ai pas encore trouvé<sup>113</sup> ».

Il semble libéré et réalise qu'il peut aimer avec simplicité. Il reconnaît la confusion comme une part de lui-même et de la vie. Cela l'effrayait auparavant mais désormais il

---

<sup>112</sup> *Guido, Guido, dove corri disgraziato ?*

<sup>113</sup> *Ma che cos'è questo lampo di felicità che mi fa tremare, mi ridà forza, vita? Vi domando scusa dolcissime creature, non avevo capito, non sapevo... com'è giusto accettarvi, amarvi, e com'è semplice! Luisa, mi sento come liberato. Tutto mi sembra buono, tutto ha un senso, tutto è vero. Ah, come vorrei sapermi spiegare, ma non so dire. Ecco, tutto ritorna come prima, tutto è di nuovo confuso. Ma questa confusione sono io, io come sono, non come vorrei essere, e non mi fa più paura dire la verità, quello che non so, quello che cerco, che non ho ancora trovato.*

l'accepte pleinement. Le magicien court pour lancer la parade finale et demande aux techniciens d'allumer les lumières, alors que Guido poursuit ce qui se révèle être une déclaration adressée à sa femme qui accepte ses excuses. La musique de Nino Rota débute posément à ce moment-là, puis arrivent des clowns musiciens suivit de Guido enfant, au fifre, habillé en pensionnaire, sa tenue est aussi passée du noir au blanc.

Guido (l'adulte) prend le contrôle de la mise en scène d'un spectacle comprenant toutes les personnes ayant marqué son existence, bientôt rejointes par tous les autres personnages du film qui descendent de l'échafaudage. Durant cette mise en place, la version adulte de Guido dirige les déplacements de sa version enfant en lui murmurant des instructions à l'oreille. Un peu plus tard, sur ses indications, la foule des personnages va former une farandole et danser sur un contour de piste de cirque qui a émergé soudainement. La fanfare accélère la cadence jusqu'au plan suivant. La nuit est tombée à la faveur de la coupe et la farandole disparaît. Les clowns musiciens font un dernier tour de piste, dirigé par le petit Guido. Puis, ils le laissent seul, sous la poursuite d'un projecteur. La musique et la lumière s'évanouissent tout doucement en même temps que l'enfant sort de l'arène.

Pour ce qui est de *Palombella rossa*, les événements de la dernière séquence sont bien plus concentrés. Elle se déroule le lendemain matin du match qui s'est prolongé durant la nuit. Michele est en voiture avec sa fille qui dort. Il se met à réfléchir à haute-voix :

« Alors pourquoi toute cette peur ? acceptez-nous ! pourquoi toute cette peur ? les gens sont malheureux, les gens sont trop malheureux. Et ils nous attendent, et nous savons où aller. Nous savons quoi faire, nous avons tant d'idées. Maman, maman, ils sont tous malheureux et nous avons tant d'idées. Nous sommes égaux aux autres, nous sommes comme tous les autres. Nous sommes différents, nous sommes différents, nous sommes égaux aux autres, mais nous sommes différents, mais nous sommes égaux aux autres, mais nous sommes différents. Maman, maman, viens me chercher !<sup>114</sup> ! »

Cette tirade dans laquelle il répète jusqu'à la douleur une idée qu'il a déjà énoncée à plusieurs reprises, presque mot pour mot, se transforme progressivement en cri de détresse. Sur les derniers mots, il enfonce la pédale d'accélérateur et fonce sans réfléchir.

---

<sup>114</sup> Allora, perchè tutta questa paura ? accetate ci ! perchè tutta questa paura ? la gente infelice, la gente troppo infelice. E aspetta noi, e noi sappiamo dove andare. Noi sappiamo cosa fare, noi abbiamo tanti idee. Mama, mama, sono tutti infelici et noi abbiamo tanti idee. Noi siamo uguali agli altri, noi siamo come tutti gli altri. Noi siamo diversi, noi siamo diversi, noi siamo uguali agli altri, ma siamo diversi, ma siamo uguali agli altri, ma siamo diversi. Mama, mama, vieni mi a prendere !

Un plan de demi-ensemble, montre la voiture sortir de la route à côté d'un échafaudage en amorce. A l'arrière-plan, on distingue un instant le *Circus Maximus* antique à Rome<sup>115</sup>. Une succession de plans raccords dans le mouvement, détaille le parcours de la voiture dévalant une pente abrupte, faisant un tonneau et retombant sur ses roues. Depuis le haut de la pente à contre-jour, avec l'échafaudage à l'arrière-plan, on voit des gens arriver en courant. Le thème du générique avec son tintement de boîte à musique débute alors. Apicella et sa fille se réveillent et sortent de la voiture. On distingue dans la petite foule qui vient d'arriver l'équipe du Monteverde, Mario l'entraîneur et son mentor ainsi que Michele enfant dans un duffle-coat (comme dans un des flash-backs sur la promenade de Nervi à Gênes) en compagnie de sa mère.

La plupart des gens qui rejoignent Michele et Valentina dans la pente ne sont pas identifiables. L'aura du final de *Otto et mezzo* comble cette non-reconnaissance car en incluant le petit Michele et sa mère au côté de Mario et de son équipe, nous sommes invités à croire que tous les personnages du film sont présents, quel que soit leur temporalité d'origine. Valentina monte au-devant de la foule, tandis qu'un énorme ballon rond et orangé s'élève doucement le long de l'échafaudage. Dans le même temps, la foule se retourne pour observer cet événement. Michele, en plan épaule, semble ébloui par ce « soleil » et commence d'élever le bras droit comme pour le toucher du doigt. Un plan de Michele enfant et de sa mère en pied, au premier rang, entouré d'une partie des gens alentours, imitent le geste de Michele (adulte) dans un lent mouvement chorégraphique dans lequel ils se préparent à lever le pied gauche.

Le « soleil » tiré par une corde sur une poulie, poursuit son élévation jusqu'au sommet de l'échafaudage, son zénith. Un nouveau plan sur l'ensemble de la foule de dos, les montrent tous, le bras droit levé et en équilibre sur le pied, tentant de s'immobiliser dans cette position. Dans le plan en pied, au côté de sa mère, Michele enfant manque de tomber et commence à rire de sa propre maladresse tout en se cachant les yeux du soleil avec sa main droite, renonçant au geste collectif. Un gros plan raccordant dans l'axe et le mouvement le montre pris d'un fou-rire et ne parvenant toujours pas à relever le bras, malgré une ultime tentative. L'image se fige et le générique de fin défile.

Cette énigmatique pose collective en équilibre qui clôt *Palombella rossa*, conditionne un ensemble de différences fondamentales entre les deux films. Selon Alain

---

<sup>115</sup> Voir annexe 2 p. 131

Bergala : « il va y avoir dans cette scène, suppression de l'intervalle entre l'adulte et l'enfant. On va passer directement de Moretti qui fait ce geste à lui enfant qui fait le même geste<sup>116</sup> ». Cette déclaration, concernant la fin de *Palombella rossa* pourrait tout aussi bien s'appliquer au final de *Otto et mezzo*. Toutefois la suppression de l'intervalle dont il est question advient différemment. En effet, les deux Guido se rencontrent dans un même plan et interagissent ensemble dans un rapport mêlant subordination et complicité. Le final de *Otto et mezzo* montre Guido en demiurge agissant avec précision sur son monde intérieur. Michele tendant le bras en premier, semble effectivement donner l'impulsion générale mais il est moins directif car le vrai chorégraphe est ici Moretti lui-même, en tant que réalisateur. Par-là, nous entendons que son intervention est presque perceptible. Cependant dans ce qui persiste de la diégèse, on constate que la symbolique de cette dernière scène est moins centrée sur la foule, moins détaillable. Moretti préfère se focaliser sur le lien essentiel entre les deux Michele. L'adulte et l'enfant sont perçus, tout au long du film, comme un seul et même individu conservant le même caractère et les mêmes inflexions de voix. Ainsi, lorsque le grand Michele tend le bras, le petit Michele lui succède instantanément. Les deux plans sont des cadres fixes et montrent les personnages de face. Si l'on observe attentivement le plan du petit Michele avec sa mère, on arrive à distinguer partiellement les silhouettes de Valentina avec son père en contrebas. On pourrait, en extrapolant un peu, supposer que la pente du bas vers le haut figure le temps du passé vers l'avenir ensoleillé. Cette première frise de temps va être recouverte par une deuxième, composée des gens réunis, les plus haut appartenant au passé lointain de Michele, et les plus bas à son présent le plus récent.

La grande différence entre le film de Fellini et celui de Moretti tient dans la relation qu'entretient le personnage adulte avec l'enfant qu'il a été. Guido souffre d'avoir eu une enfance malheureuse alors que Michele souffre du regret de son enfance heureuse. A cet égard, Fellini laisse l'enfant seul sur scène, tandis que Moretti le place au milieu d'une foule jusqu'à la dernière image. En faisant se succéder l'image de l'adulte et de l'enfant, il suggère un autre sens au fou-rire du petit garçon. Ce raccord équivaut à une surimpression dont le sens profond est que Michele est toujours un enfant insouciant.

---

<sup>116</sup> BERGALA, Alain, « *Palombella rossa* ou l'amnésie communiste », *Un Nouveau festival : Amnésies*, Paris, Centre Pompidou. Conférence du 22 février 2014, [en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x1dhhef> (consulté le 28/05/2023)]



## 2. *Essere o non essere Michele Apicella*

En 1989, Moretti incarne pour la dernière fois son Alter Ego Michele Apicella. De même que le suicide de Guido Anselmi a fait l'objet de plusieurs interprétations,<sup>117</sup> la question de la mort ou de la survie d'Apicella à la fin de *Palombella rossa*, a été maintes fois débattue. Son décès pur et simple constitue l'interprétation la plus claire et rationnelle du film, celle d'un personnage succombant à un ultime accident de voiture et entrant dans un ultime délire. Bien qu'Alain Bergala considère qu'« On ne saura jamais la vérité sur cette scène <sup>118</sup> », il déclare aussi :

« Il y a un autre bénéfice de ce personnage amnésique pour [Moretti] qui est plus personnel. Cela lui permet de prendre ses distances avec Michele Apicella. Il a fait plusieurs films avec le même personnage qui est un peu burlesque, un peu intégriste. Il veut se débarrasser de Michele Apicella. C'est pratique pour l'abandonner en douceur d'avoir un protagoniste sans mémoire et de « faire oublier le personnage [qu'il avait] construit dans les films précédents ». C'est le même mais ce n'est plus le même puisqu'il a oublié son identité.<sup>119</sup> ».

Marguerite Vapereau, en ce qui la concerne, constate une certaine survivance du caractère de Michele Apicella dans *Journal intime* (1994), film dans lequel le personnage incarné par Moretti porte son propre nom<sup>120</sup>. Pour soutenir son interprétation, elle note que :

« Moretti semble éprouver de sérieuses réticences à parler de sa propre disparition. S'il tente de tuer par deux fois son personnage de Michele Apicella dans des accidents de voitures 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 héros<sup>121</sup> ».

La symbolique de la mort d'Apicella comme point final prosaïque est donc dépassable. Le cinéma de Moretti repose sur une dynamique d'un constat d'impuissance à changer certaines choses (aller contre la marche de l'Histoire, faire un deuil, reconnaître

---

<sup>117</sup> A titre d'exemple, Gideon Bachmann évoque une interprétation psychanalytique : « Le psychiatre Armando Favazza dans un article sur le film explique le suicide de Guido, non comme un symbole de mort mais plutôt comme le signe de quelque chose s'apparentant au Satori Zen, un instant soudain de compréhension. Ce n'est pas le signe de la fin mais le commencement ».

Traduction personnelle de « Audio commentary featuring film critic and Fellini friend Gideon Bachmann and NYU film professor Antonio Monda », *Otto e mezzo*, éditions Criterion collection, 2001

<sup>118</sup> BERGALA, Alain, « *Palombella rossa* ou l'amnésie communiste », *Un Nouveau festival : Amnésies*, Paris, Centre Pompidou. Conférence du 22 février 2014, [en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x1dhhef> (consulté le 28/05/2023)]

<sup>119</sup> BERGALA, Alain, « *Palombella rossa* ou l'amnésie communiste », *Un Nouveau festival : Amnésies*, Paris, Centre Pompidou. Conférence du 22 février 2014, [en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x1dhhef> (consulté le 28/05/2023)]

<sup>120</sup> RENAUD, Aurore (dir), *Journal intime : Voyages en archipel*, Lormont, Ed. Le bord de l'eau, 2017, p. 33

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 27

ses limites idéologiques et artistiques). Une fois ce constat fait, il est plus facile de reprendre espoir car des solutions apparaissent plus clairement. C'est pourquoi concernant *Palombella rossa*, et dans un souci de continuité thématique concernant l'amnésie, le rêve, la réalité et la mort, nous nous plaisons à considérer la scène finale comme une vision fantasmagorique de Michele Apicella, proche d'une expérience de mort imminente qui permet au personnage de renaître sous une autre forme.

De fait, ce n'est pas la première fois que Michele change d'identité. Avant d'être Michele Apicella, le personnage interprété par Moretti s'appelait simplement Michele dans *Je suis un autarcique* (1976) et *Ecce bombo* (1978), puis Michele Apicella. Moretti a ensuite délaissé son alter égo principal pour interpréter un jeune prêtre catholique : Don Giulio dans *La messa è finita* (1985). Dans *Palombella rossa* il incarne de nouveau Michele Apicella mais endosse trois rôles dans le présent : un député, un joueur de water-polo et un père. On voit également Michele à trois âges de sa vie : le présent du film, ses années de jeune militant et son enfance. Michele est père mais c'est un homme enfant qui doit trouver la paix intérieure.

*Palombella rossa* pour son réalisateur est une manière d'acter la fin de la guerre froide, de faire de Michele Apicella, un produit de cette période. Avec la chute de l'URSS et la fin imminente du PCI, il est probable que Moretti pressente qu'une nouvelle époque appelle un nouvel alter ego, mais loin de mettre en scène la mort radicale et sans appel d'Apicella, il préfère montrer une renaissance qui, tout en changeant son identité, en conserve une partie. La fin avec son aube, enrichie d'un ballon rouge en guise de soleil levant anticipe *Il sol dell'avenire* (2023) dont le titre peut être vu comme un état d'esprit récurrent dans les dénouements de la filmographie du réalisateur à partir de ce film<sup>122</sup>.

### **3. La palombella suspendue contre la ritournelle**

La description qu'Alain Bergala fait de la dernière scène, s'inscrit dans une démonstration autour de la perte du sens des gestes qui unissaient les communistes :

« *Palombella rossa* est un film politique de réflexion sur le devenir du communisme, ou plutôt sur le devenir de la communauté des communistes. Il est clair que pour Nanni Moretti la communauté des communistes passait par une adhésion à un certain nombre de gestes partagés et dont le sens était implicite pour tous les membres de cette communauté. C'est de ça aussi

---

<sup>122</sup> Ce parallèle est renforcé par la présence d'un ballon rouge très similaire dans l'une des deux affiches du film de 2023. Voir annexe 3 p. 132 et 134.

dont va parler le film, c'est-à-dire la perte du sens des gestes, notamment le geste du poing levé.<sup>123</sup> »

Bergala dans sa démonstration décline toutes les variations historiques et symboliques du poing levé. Il met ensuite ce geste en rapport avec toute la gestuelle de *Palombella rossa*. Le poing levé du militant dialogue entre autres avec le bras levé du sportif :

« Le geste pivot [...] c'est le bras levé qui va se décliner dans le film en beaucoup de versions. C'est le geste révolutionnaire, c'est le geste d'adieu, c'est le geste d'appel, mais c'est surtout le geste sportif d'armer le bras avant de tirer au but. Il va y avoir contamination, il va y avoir crise. A partir de la crise du geste communiste, il va y avoir une crise du geste sportif. Alors qu'ils n'ont aucun rapport dans leur sens mais c'est ça le coup de génie de ce film : c'est de connecter ces deux gestes dans son travail cinématographique<sup>124</sup> ».

Il constate ensuite l'émergence d'une tétanie chez Michele qui serait pour lui à l'origine du dérèglement du geste, de sa mise en crise. Ainsi, durant le

« fameux moment qui est le *climax* du film puisqu'il exige de tirer le pénalty. Tout le monde voit bien qu'il débloque et qu'il est amnésique, ils hésitent et finalement ils disent « oui, c'est toi qui tire le pénalty ». Et là il va y avoir la vraie crise entre l'acte et le geste et entre le geste et la pensée. C'est à dire qu'il va trop penser et cela va paralyser l'efficacité de l'action. Cela parle évidemment du parti communiste, cette scène là, très précisément<sup>125</sup> ».

Pour le critique, la paralysie gestuelle de Michele est générée par ses pensées à l'image du parti communiste bloqué dans ses prises de positions et qui ne parvient plus à agir de manière cohérente.

Cette considération sur le geste communiste est confirmée et iconisée par une fresque murale ornant le stade sur laquelle le lob en devenir devient le poing levé. Cette occurrence est selon nous, l'une des variations les plus emblématiques de ce motif, soit le bras tendu bien au-dessus de la tête et la paume ouverte agrippant fermement la balle, les muscles alertes, prêts à exécuter un lancer en cloche par exemple. Lorsqu'une passe, un lob ou tout autre forme de mouvement technique sont présents à l'écran, la rapidité d'exécution de ceux-ci, ne permet généralement pas d'apprécier pleinement la valeur esthétique ou symbolique de telles actions.

---

<sup>123</sup> BERGALA, Alain, « *Palombella rossa* ou l'amnésie communiste », *Un Nouveau festival : Amnésies*, Paris, Centre Pompidou. Conférence du 22 février 2014, [en ligne :

<https://www.dailymotion.com/video/x1dhhef> (consulté le 28/05/2023)]

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.*

Nous voyons toutefois quelques exceptions à cela. Moretti a recours quatre fois à un ralenti dans son film. Il précise que ceux-ci sont réalisés directement au tournage, en accélérant la vitesse de défilement de la pellicule de « 24 images/seconde à une vitesse beaucoup plus rapide pour obtenir un effet ralenti<sup>126</sup> ». Trois d'entre eux permettent de mettre en exergue la technicité et la condition physique dont doivent faire preuve les joueurs dans un match de water-polo. L'un est un sprint de Michele vers les cages adverses. Un autre est un tir direct d'un joueur qui brise la barre transversale des cages de l'équipe de Michele et entraîne une interruption momentanée de la partie et du film, rendue par un fondu au noir au montage. Le dernier ralenti valorisant l'effort physique, sublime la tentative de dribble de Michele au début du match et la contre-attaque cinglante qui s'en suit. On peut observer ici le bras de la figure centrale effectuer plusieurs allers-retours en arc de cercle pour contourner l'adversaire. Ce dribble, manœuvre risquée au water-polo comme l'explique Nanni Moretti<sup>127</sup>, peut être vu comme une forme contrariée du lob. L'arc de cercle sur lequel il repose est une cloche non aboutie : la balle ne quitte jamais la main du joueur et l'amplitude de la trajectoire est bien moindre comparée à une *palombella*. La colombe ne s'envole pas, elle est encore trop frêle, hésitante, à l'image du joueur Apicella. Outre les ralentis, propices à l'observation fascinée et minutieuse du mouvement, un autre procédé est utilisé par Moretti pour évoquer le lob contrarié. Il s'agit de l'image fixe. Mais contrairement à ce qu'il fait pour les ralentis, le réalisateur n'opère aucune altération de la pellicule au tournage ou au montage. L'image fixe est ici évoquée comme *exemplum*, modèle comparatif pour le geste en mouvement, comme si la fresque servait de notice explicative pour exécuter toutes les variations du bras levé dans de bonnes conditions.

Le dénouement de la partie qui décidera du camp qui l'emportera est sans cesse retardé par des interruptions de jeu provoqués par des paroles, des événements et des gestes contrevenants aux règles du jeu. A la fin du match Michele doit effectuer un tir décisif pour son équipe. La position de départ est la même que pour le tir en lob : Michele est bien droit dans le bassin, son buste totalement hors de l'eau et le bras en extension. Il est vu de trois-quarts face, le regard tourné vers le hors-champ. Cette pose s'évanouit très vite, l'action se trouvant contrariée par un événement externe au match. Cependant, elle

---

<sup>126</sup> GILI, Jean Antoine, *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, 2001, p.75

<sup>127</sup> *Ibid.*

dure suffisamment longtemps pour être assimilée au joueur central de la fresque brandissant un ballon et sur laquelle on peut lire une devise :

« Amore per il circolo  
Passione per la pallanuoto  
Umilta di gruppo<sup>128</sup> »

Cette fresque sanctuarise le lieu de la piscine et sacralise ce sport d'équipe avec des valeurs morales. A côté de ce texte inscrit en rouge, l'un des joueurs peints (figés dans le temps) s'apprête semble-t-il à faire un lob et cette figure pourrait symboliser à elle seule le film : un joueur de water-polo en tension, portant à bout de bras un ballon pointé vers le ciel comme s'il avait constamment le poing levé, signe de son appartenance à une lutte sans fin : celle du prolétariat contre l'oppression bourgeoise dans la pure tradition de la pensée marxiste. Ici encore, le water-polo et la politique se rejoignent. Le joueur est aussi une transposition visuelle, quasiment pictographique du titre du film de Moretti car le ballon qu'il tient est rouge. Cette position du joueur tirant ou sur le point de le faire, trouve un complément naturel dans la pose acrobatique de la foule sur le talus. Les personnages prennent la pose du joueur de water-polo ayant tiré ou sur le point de rattraper la balle juste avant de se remettre à nager comme le fait le deuxième joueur de la fresque.

La résolution du geste proposée par Bergala s'inscrit dans le parallèle entre *Otto e mezzo* et *Palombella rossa*. Le motif de la ritournelle trouve une forme extrême dans la farandole fellinienne. Plutôt qu'un galop, la marche solitaire du petit Guido dans l'obscurité se rapproche d'un trot ou d'un pas cadencé qui s'équilibre avec la farandole puisqu'il atténue ce deuxième motif. *Palombella rossa* s'éloigne de la mécanique trop bien réglée de la ritournelle mis en avant par Gilles Deleuze et invente autre chose. Selon Alain Bergala :

« Il va y avoir quelque chose de plus dans ce geste. C'est que normalement un geste très fort en signification se fait de façon stable. On ne peut pas imaginer un geste instable, il faut que la base du geste soit immobile. Il va inventer le contraire, un geste totalement incertain, en déséquilibre. Ils sont tous sur une jambe et le geste est menacé par le corps lui-même en entier. Il finit sur cet arrêt sur l'image qui est un geste en transformation. [L'enfant] fait le geste, après il tombe, après il rit. Le soleil en face, il se bouche les yeux. En tout cas, c'est rare au cinéma

---

<sup>128</sup> « Amour du club. Passion du water-polo. Humilité de groupe »

qu'un cinéaste essaie d'inventer un geste après avoir constaté que les gestes qui étaient bien inscrits dans la société n'ont plus cours ou ont été déformés<sup>129</sup> ».

On retrouve dans le film de Moretti une foule de personnages hétéroclites, occupés à une sorte de représentation comme dans le film de Fellini, mais l'action diffère. Ils joignent leur force pour exécuter une *palombella* collective et se figent sur place pour créer une image entre mouvement et immobilité, un pas de danse suspendu dans l'espace et le temps. Cette *palombella* collective et géante avec sa baudruche qui s'élève en guise de balle symbolise aussi un espoir, une aube nouvelle possible bien que le communisme soit en train de disparaître, c'est peut-être l'occasion de faire renaître pour Moretti une nouvelle pensée de gauche.

La dernière séquence devant le *Circus Maximus* est une fin ouverte à plusieurs titres. Moretti refuse de statuer de manière définitive sur le destin de son personnage. Par ailleurs, cette séquence dépasse l'opposition entre oubli et mémoire, dynamique première du film et axe principal de notre étude. Le délire de l'automobiliste, de nouveau accidenté peut paradoxalement être vu, à l'instar de la fin de *Otto e mezzo*, comme le fruit d'une activité cérébrale en pleine santé qui a retrouvé sa capacité d'imagination puisqu'il peut réassocier librement tous les fragments de sa mémoire retrouvée, remise en place et apaisée. Michele, comme Guido, sait qu'il est fait de contradictions. A la fin du film, il appréhende son identité de bout en bout.

L'intervention de la musique populaire introduite via la bande originale, nous permet de voir que *Palombella rossa* obéit à une logique très musicale qui est synthétisable par l'idée de la ritournelle développée par Deleuze et Guattari. L'étude des interactions entre les séquences du *Docteur Jivago* et le reste du film, permet de constater la présence d'autres références moins perceptibles. Cette dynamique de citations filmiques présente un autre film (*Bianca*) et ouvre une réflexion autour du thème de l'absence qui est comme une clef articulatoire de *Palombella rossa*. L'absence passe de thèmes à motifs. Enfin la comparaison des segments finaux de *Otto e mezzo* et *Palombella rossa*, est l'occasion de constater le rôle de pivot que jouent ces films dans les filmographies de leur réalisateur respectif. Pour *Palombella rossa*, la comparaison permet une réflexion autour du geste, de la figure en tant que manifeste. Ce geste dépasse la ritournelle, laquelle est

---

<sup>129</sup> BERGALA, Alain, « *Palombella rossa* ou l'amnésie communiste », *Un Nouveau festival : Amnésies*, Paris, Centre Pompidou. Conférence du 22 février 2014, [en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x1dhhef> (consulté le 28/05/2023)]

tendanciellement centrifuge chez Fellini, et devient chez Moretti celui de la suspension sans aboutir à un galop. Moretti développe un cinéma de la suspension, car il oscille entre le doute et l'espérance. Les trois outils trouvés (la logique musicale qui tend vers la ritournelle, l'absence au sens large en tant que vide et le geste suspendu) caractérisent la tension de *Palombella rossa* entre oubli et mémoire.

*Palombella rossa* est un film à fins multiples. Ces fins, sans être interchangeables, sont d'égales valeurs symboliques. Ainsi la dernière séquence du film conclut l'aspect onirique et ne peut par conséquent être représentative d'un processus mémoriel en reconstruction. Celle qui la précède, dans les vestiaires, conclut la journée sportive et le film en termes d'enjeu dramatique. La séquence d'avant, comprenant le pénalty décisif résout l'amnésie et conclut l'aspect mémoriel du film.

## **Partie 4**

-

### **Mettre en images les processus mémoriels en (re)construction**



Nanni Moretti, à propos de la construction de *Palombella rossa*, met en avant sa volonté de créer une mémoire émotionnelle composite à son personnage :

« Tout arrive au protagoniste par les flash-backs, ceux de son enfance trente ans auparavant, ceux réels d'un petit film en super 8 tourné par moi seize ans plus tôt, ceux de quatre jours avant le match (la tribune politique à la télévision) etc. Ainsi je procède de manière délibérément composite et fragmentaires.<sup>130</sup> »

En partant de cette construction fragmentaire, dont chaque groupe de séquences associe généralement un seul lieu avec un seul temps donné, on peut distinguer trois grands types de représentation mémorielle à l'œuvre dans le film : les souvenirs verbalisés (souvenirs uniquement évoqués par la parole d'un personnage sans qu'un flash-back advienne), les souvenirs imagés (interventions de flash-backs vraisemblables) et les souvenirs réinventés par le rêve (flash-backs désertés par la vraisemblance). Cette tripartition initiale prend comme axe de référence la relation entre l'action principale (celle de la piscine au présent) et les autres segments (considérés comme des ensembles d'évènements passés de différentes natures). Toutefois, la lecture de Gilles Deleuze ouvre la voie vers une deuxième tripartition se superposant à la première. Au-delà de la présence de trois rapports différents aux souvenirs, le film peut être considéré selon trois rapports distincts à la réalité. L'étude des différences entre ceux-ci permet de mettre au jour les chemins qu'emprunte la mémoire pour vaincre l'amnésie avant que n'advienne une complète récupération

## **Chapitre 8. Trois rapports à la réalité**

### **1. Une linéarité artificielle**

Commençons par considérer que le monde du film obéit à ses propres lois logiques, auquel cas il est tout à fait normal qu'une partie de water-polo se déroule en une journée au lieu d'une quarantaine de minute. Dans cette première acception de réalité, l'accident du début est au présent, de même que tout ce qui se déroule à la piscine par la suite.

Cette première interprétation sert de support rationnel aux deux autres. C'est le film tel qu'il n'existe pas, tel qu'on peut le recomposer en prenant en compte toutes les indications temporelles vraisemblables : Michele Apicella enfant, a appris le water-polo de manière assez rude et entretient avec ce sport un rapport conflictuel ; il a été un jeune

---

<sup>130</sup> GILI, Jean Antoine, *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, 2001, p. 77

militant il y a environ 15 ans et est devenu député ; dans un passé indéterminé, il a participé à un match aller dans une compétition régionale de water-polo ; un mardi, lors d'une interview télévisée le député communiste a fait un coup d'éclat médiatique remarqué ; Apicella est victime d'un accident de voiture, peut être sur le trajet du retour de l'interview ; après une séance de massage, il sort de l'hôpital pour se rendre au match retour qui se déroule le week-end suivant l'interview ; le lendemain du match, doit se tenir une élection décisive pour le parti de Michele. L'activité privée du député (le match) est prise entre deux épisodes de sa vie politique (l'interview et l'élection). Le match va accueillir à la fois une réactualisation du spectacle de l'interview et une sorte de simulation de l'élection.

La multiplicité des correspondances, des échos entre les événements survenus dans son activité professionnelle et le match qu'il est en train de jouer, remet en cause, au même titre que les coïncidences troublantes des rencontres qu'il fait, l'interprétation rationnelle du film. Il paraît en outre, peu vraisemblable qu'un amnésique retrouve toute sa mémoire au cours d'une seule journée de sport aquatique. Enfin, cette interprétation ne résiste pas face à la séquence finale du deuxième accident qui finit de briser l'illusion de réalité qu'on pouvait trouver dans une succession linéaire des événements, puisqu'elle fait cohabiter dans un même espace, un même temps, les versions adulte et enfant de Michele. Ce constat d'in vraisemblances est une première façon de passer d'une lecture rationnelle du film à une lecture métaphorique. Si la vision d'une linéarité globale du film n'est pas envisageable, Alain Bergala relève toutefois :

« Le match de water-polo est le seul scénario linéaire du film. C'est quand même un match. [Moretti] tenait à l'idée qu'il y ait une chronologie entre le jour et la nuit. Il voulait filmer de jour et filmer de nuit. Un match de water-polo ne dure pas aussi longtemps. Du coup, il a inventé le truc d'un joueur qui casse le but et il faut aller en chercher un autre. Le jour finit et la nuit commence. Le passage du jour à la nuit est une base temps minimale mais suffisante<sup>131</sup> »

A défaut d'une linéarité artificielle totalisante, il existe une linéarité naturelle, presque d'ordre astronomique. La division entre le jour et la nuit est nécessaire pour que s'alternent des temps de veille et d'éveil, pour qu'au monde réel vienne se superposer celui du rêve.

---

<sup>131</sup> BERGALA, Alain, « *Palombella rossa* ou l'amnésie communiste », *Un Nouveau festival : Amnésies*, Paris, Centre Pompidou. Conférence du 22 février 2014, [en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x1dhhef> (consulté le 28/05/2023)]

## 2. Le rêveur démiurge

Selon une deuxième interprétation, la piscine serait donc un rêve et Michele se rappelle son passé en parcourant des rêves emboîtés les uns dans les autres : des rêves-gigognes. Nous considérons que cette deuxième interprétation implique, pour être viable, le recours à notre tripartition initiale des types de souvenirs.

Cette deuxième interprétation reprend la métaphore de Descartes décrivant un rêveur (considéré comme le seul élément de réel irréductible au sein d'un monde où tout n'est peut-être qu'illusion produite par un malin-génie voulant piéger un être pensant). Cette fable permet au philosophe d'exprimer la seule certitude au sein de sa méthode fondée sur le doute constant : « je pense donc je suis ». Cette conception du réel s'articule avec la séparation platonicienne entre vérité et illusion<sup>132</sup> en la prolongeant. Il faut un réel de référence (la certitude du rêveur qu'il existe dès qu'il en prend conscience, ou l'extérieur de la caverne) duquel découle le monde du rêveur de Descartes ou l'enchaîné de Platon. Ce réel de référence, dans notre film, peut être la piscine et la route qui y mène et notre rêveur Michele, sa léthargie faisant office de chaîne. Ainsi, on le voit s'endormir à plusieurs reprises avant que n'apparaissent des rêves ou des images de son passé, les deux étant interchangeables. Sous ce régime, Michele est un être passif, victime de ses propres illusions.

Le réel de référence pourrait également être, comme nous l'avons avancé en évoquant la reprise de conscience de Michele à travers la musique, le début du film, depuis le premier accident jusqu'à la rééducation. Tout le reste relève alors de l'activité mentale de l'amnésique pour se souvenir : ici le rêveur et le génie démiurge ne font qu'un. La piscine n'est donc pas réelle. Elle est une représentation mentale du monde intérieur de Michele, le résultat de son activité cérébrale à l'affût de stimuli. Dans ce second rapport, on constate que le réel de référence choisi modifie la capacité de libre arbitre de Michele. Dans cette réalité, le personnage est pris entre une passivité presque totale et un pouvoir capable de transcender la diégèse du film, d'en modifier singulièrement la structure par certaines attitudes, car il peine à savoir d'où il vient, de quel réel il provient.

---

<sup>132</sup> Récit du mythe de la caverne dans PLATON, chapitre VII dans *La République*, introduction, traduction et notes par Robert Baccou, Paris, Flammarion, 1993, p. 276

### 3. Le domaine de l'impossible

Ce dernier postulat se distingue de l'interprétation du rêveur démiurge. Il se fonde sur la remise en cause de la dichotomie classique entre réel et imaginaire. Comme le dit Léa Baclet, Deleuze rompt avec la dialectique platonicienne vis-à-vis de l'image :

« L'image cinématographique se caractérise pour lui par sa composition en image optique et sonore pure, qui présente un réel non chronologique, en mouvement mais dont les mouvements sont aberrants. La particularité de ce concept tient également de ce que l'auteur y fait l'apologie du faux, de la fabulation, et salue cette capacité comme une possibilité de création extrêmement riche, assumant une position forte contre la tradition platonicienne opposée à l'image précisément pour son éloignement de la vérité. Ainsi ce qui compte pour Deleuze n'est pas tant la vérité que présente une image que l'extension de la perception qu'elle permet, et le sens qu'elle dégage.<sup>133</sup> »

On voit ici que notre deuxième interprétation emprunte déjà à Deleuze car, si elle conserve une séparation stricte du vrai et du faux, elle y adjoint tout de même la capacité de création dont parle le philosophe. Cette capacité créative débute dans *Palombella rossa*, par l'affirmation du libre arbitre (par exemple, Michele s'implique de plus en plus dans le jeu et finit même par demander à tirer le pénalty final) jusqu'à aboutir à une modification des règles de société en tant que normes du réel. Moretti fait alors basculer son film dans un autre registre, celui de la comédie musicale qui est un autre « monde de rêve » ou un autre degré de rêve et obéit à ses règles propres selon Deleuze<sup>134</sup>.

Pour revenir à notre troisième interprétation, la rupture conceptuelle opérée par Deleuze, l'amène à la suite de Leibniz, à considérer que le réel ne s'oppose pas au rêve mais qu'il y a plusieurs réels qui cohabitent sous certaines conditions.

« Pour Leibniz, deux énoncés peuvent être vrais, mais dans deux mondes différents. L'exemple est celui de la bataille, qui aura lieu ou non : si elle a lieu, cela signifie qu'elle ne peut pas ne pas avoir lieu, tandis que si elle n'a pas lieu, cela remet en question tout le passé et sa structure chronologique. Ce qui intéresse Deleuze est le fait que Leibniz explique qu'en réalité, les deux énoncés sont possibles, donc vrais, mais simplement appartiennent à deux mondes différents. Cela signifie qu'ils sont vrais chacun dans leur monde, mais qu'ils sont ce que Leibniz appelle « impossibles » : ils ne sont pas possibles les deux en même temps ». C'est cette notion que reprend Deleuze ; pour lui, l'image de régime cristallin est celle de l'impossibilité : « ce n'est pas du tout « chacun sa vérité », une variabilité concernant le contenu. C'est une

---

<sup>133</sup> BACLET, Léa, « La recherche de nouveaux moyens d'expression philosophiques fut inaugurée par Nietzsche, et doit être aujourd'hui poursuivie en rapport avec le renouvellement de certains autres arts, par exemple, le théâtre ou le cinéma », *Philosophique*, 19 | 2016, mis en ligne le 29 août 2017, [en ligne : <https://doi.org/10.4000/philosophique.936> (consulté le 31/07/2023)]

<sup>134</sup> DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, p. 84  
[en ligne : [https://monoskop.org/images/8/85/Deleuze\\_Gilles\\_Cinema\\_2\\_L\\_Image-temps.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Deleuze_Gilles_Cinema_2_L_Image-temps.pdf) (consulté le 02/08/2023)]

puissance du faux qui remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'elle pose la simultanéité de présents impossibles, ou la coexistence de passés non nécessairement vrais »<sup>135</sup> ».

Deleuze reprend au philosophe allemand le concept d'impossibilité pour expliciter l'ambivalence de l'image cinématographique sans cesse prise entre réel et virtuel. C'est cette ambivalence qui nous permet d'accéder à la troisième interprétation de *Palombella rossa*. La piscine est le lieu de l'impossible entre la réalité et le rêve. Ce que nous prenons pour le présent du match est déjà une forme de souvenir réinventé mais qui contient des fragments de souvenirs cachés dans une conversation rêvée, prêts à faire ressurgir les nappes de passé. Deleuze, stratifie le passé ainsi :

« Entre le passé comme préexistence en général et le présent comme passé infiniment contracté [constamment en devenir], il y a donc tous les cercles du passé qui constituent autant de régions, de gisements, de nappes étirées ou rétrécies : chaque région avec ses caractères propres, ses « tons », ses « aspects », ses « singularités », ses « points brillants », ses « dominantes »<sup>136</sup> »

L'eau de la piscine recoupe bien les images qu'évoquent les locutions deleuziennes « nappes de passé » et « membrane polarisée » (représentation figurative du concept de Mémoire), les premières apparaissant comme des espaces plutôt fluctuants et souples, quand la seconde paraît plus délimitée et rigide.

La flottaison est au cœur de la logique de *Palombella rossa* car elle caractérise l'indécision de la figure centrale et de son parti politique, toujours pris entre deux lignes de conduite, comme les joueurs pris entre deux milieux (l'air et l'eau) ou l'amnésique en rémission, pris entre oubli et mémoire, souvenirs et rêves, passé et présent. Dans ce royaume de la flottaison, ce que nous considérons d'abord comme des souvenirs uniquement verbalisés avant d'advenir en images, en nappes constituées d'images-souvenirs<sup>137</sup>, s'avèrent être un enchevêtrement complexe de petites métaphores composant la grande métaphore filée à laquelle nous nous sommes d'abord intéressés : la plus évidente, celle revendiquée par Moretti et qui constitue somme toute l'argument premier

---

<sup>135</sup> BACLET, Léa, « La recherche de nouveaux moyens d'expression philosophiques fut inaugurée par Nietzsche, et doit être aujourd'hui poursuivie en rapport avec le renouvellement de certains autres arts, par exemple, le théâtre ou le cinéma », *Philosophique*, 19 | 2016, mis en ligne le 29 août 2017, [en ligne : <https://doi.org/10.4000/philosophique.936> (consulté le 31/07/2023)]

<sup>136</sup> DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, p. 130, [en ligne : [https://monoskop.org/images/8/85/Deleuze\\_Gilles\\_Cinema\\_2\\_L\\_Image-temps.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Deleuze_Gilles_Cinema_2_L_Image-temps.pdf) (consulté le 02/08/2023)]

<sup>137</sup> Pour définir son image-souvenir Deleuze s'appuie sur Bergson qui considère que le souvenir-image contient un événement unique de l'existence de quelqu'un et constitue la mémoire par excellence.

du film, la finale d'une compétition de water-polo comme reflet métaphorique d'un tour d'élections dont l'issue décidera de l'avenir du PCI.

Le fonctionnement de cette troisième réalité est cependant incomplet. Si le lieu principal de l'action est dans un entre-deux, on peut se demander ce qui empêche les autres lieux du film de ne pas faire aussi partie du domaine de l'impossible, puisque ces lieux, ces « mondes » différents peuvent coexister tous en même temps. L'impossibilité intrinsèque de *Palombella rossa* apparaît lorsqu'on ne considère le film que linéairement (d'après la première interprétation) en constatant les incohérences d'une telle lecture.

## Chapitre 9. Les chemins de la mémoire

Dans *Palombella rossa*, Moretti ne s'intéresse pas à l'amnésie d'un point de vue clinique, réaliste. Il prend l'amnésie comme prétexte pour parler du travail de mémoire, qu'il soit intime ou collectif. Les événements sont ramenés à leur fonction symbolique, leur pouvoir d'évocation : l'accident se résume à une voiture qui dérape et en percute une autre, la rééducation après l'accident devient un simple massage thérapeutique et la situation du parti de Michele est synthétisée par l'affrontement sportif.

### 1. Le joueur manquant

On constate que les événements auxquels prend part Michele dans le film, stimulent sa mémoire et répondent étrangement à ses souvenirs, à son vécu. Ainsi, lorsque l'équipe de Michele est arrivée à l'hôtel qui les héberge la veille du match, Mario l'entraîneur fait un point sur les différentes tactiques qu'ils seraient amenés à adopter. Il présente à ses joueurs un cas de figure dans lequel l'équipe se retrouverait avec un joueur en moins. Or, chaque scène liée au water-polo dans le film trouve son équivalent, son pendant dans le jeu politique. *Palombella rossa* est un film sur les bouleversements du PCI privé de son secrétaire général Enrico Berlinguer : c'est le joueur manquant.

Mario expose donc cette stratégie dite de la « zone flottante », laquelle est mise en exergue par un zoom avant sur le tableau blanc. Le terrain de water-polo y est tracé au feutre noir. Par-dessus celui-ci, l'entraîneur a disposé des jetons aimantés de deux couleurs différentes pour symboliser les joueurs des deux équipes. Après avoir constitué une ligne devant l'une des cages, placé quelques jetons en arrière et formé des couples de chaque couleur pour représenter le pressing de ses joueurs sur les adversaires, Mario déplace méthodiquement les pions bleus selon un schéma répétitif : les pions sur la ligne passent d'un adversaire à l'autre très rapidement et ceux au centre de la ligne intervertissent leurs positions avec certains équipiers spécifiques placés en arrière. Le tout rappelle un processus mécanique. On peut penser au schéma d'un circuit électrique fermé. L'idée de reconfiguration, de mouvement perpétuel, de flottaison au sens de remous répétitifs est bien présente. Par association d'idées et pour filer la métaphore du circuit électrique, il est aussi possible de voir dans cette stratégie de « zone flottante » une équivalence de la mémoire de Michele qui peine à se restabiliser, à retrouver un équilibre. Ici, il faut considérer la mémoire non comme un ensemble de souvenirs individuels ou collectifs mais plus prosaïquement comme une mécanique cérébrale en plein labeur.

Dans le cadre d'un cinéma du cerveau et de la mémoire tel que le définit Deleuze en partant notamment de la filmographie d'Alain Resnais, il n'y a pas de distinction entre l'intériorité du ou des personnages centraux, leurs représentations mentales et le monde extérieur, le réel qui les environne. Si cette distinction entre intime et extime est néanmoins rendue présente par la mise en scène, elle tend à s'estomper au fil du film.

« Les paysages sont des états mentaux, non moins que les états mentaux, des cartographies, tous deux cristallisés les uns dans les autres, géométrisés, minéralisés [...]. L'identité du cerveau et du monde, c'est la noosphère<sup>138</sup> de *je t'aime je t'aime*, ce peut être l'inférieure organisation des camps d'extermination [de *Nuit et brouillard*], mais aussi la structure cosmospirituelle de la Bibliothèque nationale<sup>139</sup>. Et déjà chez Resnais cette identité apparaît moins dans un tout qu'au niveau d'une membrane polarisée qui ne cesse de faire communiquer ou d'échanger des dehors et des dedans relatifs, de les mettre en contact les uns avec les autres, de les prolonger et de les renvoyer les uns dans les autres. Ce n'est pas un tout, c'est plutôt comme deux zones qui communiquent d'autant plus ou sont d'autant plus en contact qu'elles cessent d'être symétriques et synchrones [...]. Cette membrane qui rend le dehors et le dedans présents l'un à l'autre s'appelle Mémoire<sup>140</sup>. »

L'un des premiers exemples d'identification entre une représentation mentale de Michele et le monde qui l'entoure, présupposé comme réel, est précisément cette réunion stratégique à l'hôtel. La stratégie proposée par Mario, résonne étrangement avec le vécu de Michele, à plusieurs niveaux, tant avec la perte du camarade Berlinguer, qu'avec l'illustration du vide mémoriel dont il est victime.

Le fonctionnement du cinéma du cerveau deleuzien s'applique au film de Moretti lorsqu'on considère les phénomènes d'interactions entre différentes zones, entre des dehors et des dedans relatifs comme chez Resnais. Ici la correspondance est double, car au sein d'un terrain de sport, communiquent toujours les différentes zones du terrain, traversées par les joueurs et la balle. Sur ces zones, tracées, immuables et inchangées d'un match à l'autre, viennent se superposer les formations stratégiques prévues par les entraîneurs pour un match donné, telle que celle de la « zone flottante » qui, en répondant à la nécessité de rééquilibrer une absence, un vide, illustre cette idée de relativité du dehors et du dedans, de perméabilité entre les deux espaces.

---

<sup>138</sup> La noosphère désigne la sphère de la pensée humaine collective qui enrichit la réalité matérielle du monde.

<sup>139</sup> Bounoure, Alain Resnais, Seghers, p. 67 (à propos de *Toute la mémoire du monde*) : « Resnais active un univers à l'image de notre cerveau. Ce qui se passe devant son objectif se transmue soudain, et de la réalité documentaire nous glissons insensiblement vers une réalité autre [...], décor retourné qui nous renvoie notre propre image. Ainsi le bibliothécaire [...] prend visage de messenger nerveux, neuronique ». cité en note 22 par Gilles DELEUZE, dans *L'image-temps*, p. 269

<sup>140</sup> DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, p. 269 [en ligne : [https://monoskop.org/images/8/85/Deleuze\\_Gilles\\_Cinema\\_2\\_L\\_Image-temps.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Deleuze_Gilles_Cinema_2_L_Image-temps.pdf) (consulté le 02/08/2023)]



Les pions se déplaçant sur le tableau peuvent figurer les neurones en train de travailler pour recréer des connexions synaptiques stables. Avec ce zoom avant de quelques secondes, on est face à trois niveaux de lecture différents : la stratégie sportive d'un cas de force majeure visible à l'écran, le camp politique en train de réorganiser ses rangs et la mémoire du protagoniste luttant contre l'amnésie. Ces trois contextes interrogent le statut et la valeur de la place vacante, de l'absence dont on comprend, au fil du film qu'elle ne peut jamais être totalement comblée. En sport, l'exclusion d'un joueur est effective au moins pendant une phase de jeu, une amnésie met du temps à disparaître, pour peu qu'elle ne laisse pas de séquelles permanentes. Enfin, la disparition du membre d'un parti a souvent des répercussions sur la vie de ce dernier, surtout lorsqu'il s'agit d'une de ses figures de proue. La mort de Berlinguer comme thème sous-jacent du film est confirmée à la scène suivante dans la chambre d'hôtel de Michele où il redécouvre son hommage funèbre à un camarade disparu.

## 2. Voyager par le regard

Une dernière valeur symbolique peut être confiée au tableau stratégique de Mario. De même qu'il constitue au premier degré une marche à suivre, une répétition générale schématique pour le match à venir, l'exemple de la « zone flottante » cristallise, essentialise le motif qui émaille tout le canevas du film : le déplacement erratique entre flottaison, dédoublement et téléportation. Ce motif passe souvent dans le film par l'utilisation de plans subjectifs combinés à des ellipses.

L'une des fonctions du plan subjectif permet d'intervertir entre eux les points de vue du spectateur, du réalisateur et des personnages. Sandro Bernardi distingue ces points de vue et dégage quatre types de représentations :

« On peut [...] distinguer trois ou plus exactement quatre plans de représentation : la mise en scène [représentation I] est regardée par le personnage [représentation II] et, à travers lui, par l'auteur [représentation III] et, à travers lui encore, par le spectateur [représentation IV] <sup>141</sup>. ».

Nous n'en retenons que trois, l'auteur et le réalisateur ne faisant qu'un dans l'objet de notre étude.

---

<sup>141</sup> BERNADI, Sandro, « V. Le plan subjectif comme forme symbolique », in *Le Regard esthétique, ou la Visibilité selon Kubrick*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 87-98 [en ligne : <https://books.openedition.org/puv/1513?lang=fr> (consulté le 17/08/2023)]

Le regard subjectif est fluctuant dans le film lorsqu'il s'agit du regard de Michele, un regard de rêveur démiurge. Selon notre interprétation du rêveur démiurge, le fait que Michele soit le malin-génie qui se piège lui-même dans un rêve éveillé où il devient un rêveur passif lui permet d'observer ses propres déplacements et ainsi de se téléporter. Et s'il ne se téléporte pas, il a comme un don d'ubiquité, il est d'un bout à l'autre de la piscine, mais à chaque endroit, plus ou moins passif. Ce n'est pas un malin-génie qui observe un rêveur, mais un Michele passif observant un Michele actif.

Dès la scène de rééducation, Moretti place le regard de son personnage au centre de la symbolique du film. Le mouvement qui resserrait le cadre sur son visage perdu dans ce plan suggérait le commencement d'une introspection dont le reste du film est une représentation visuelle dans son entier, toujours selon la deuxième acception de réalité.

Avant la scène de réunion d'équipe à l'hôtel, Michele somnole dans l'autobus, en gros plan, le regard vague, après s'être éveillé d'un rêve dans lequel il revivait un souvenir d'enfance. Le montage opère alors une transition par le motif du regard : les yeux endormis de Michele dans le bus précèdent son regard absent à l'hôtel. Perdu dans ses pensées, l'esprit embrumé par son apathie, le *briefing* de Mario se déroule sans qu'il y fasse attention. Cette transition par le regard est redondante au cours du film mais elle est tantôt complète (le regard de Michele en gros plan finit une scène et un plan similaire ouvre la suivante), tantôt partielle ou différée (le regard de Michele n'est présent qu'à l'ouverture ou à la fermeture d'une scène et trouvera sa résonance à la fin ou au début de la scène suivante). Elle a pour fonction première de rendre l'état de confusion mêlée de léthargie prolongée qui caractérise Michele au cours de la sortie sportive. Les raccords regards quant à eux, très nombreux au fil du récit servent à rendre l'évolution de la perception de Michele et donc de son état d'esprit. Le fait que ces deux types de coupe portent sur les yeux de la figure centrale qui peine à identifier avec certitude ce qu'elle perçoit, assimile ces transitions aux raccords regard. Cette assimilation donne l'impression que Michele se déplace dans l'espace et le temps ou que ces derniers changent autour de lui, tandis qu'il demeure immobile.

Plus étonnant encore, lors de moments d'introspection où on le surprend les yeux dans le vague, Michele semble être à l'origine de la coupe entre deux scènes, voire de l'agencement des plans d'une même scène. Cette capacité est même suggérée lorsqu'il est hors-champ. Ainsi, dès le début du match, tandis que Mario, omniprésent, invective ses joueurs, Michele, passif, le regard au sol, est assis sur le banc des remplaçants. Lorsque

Mario commence à se rapprocher du bord du bassin tout en hurlant de plus en plus fort, Michele à l'arrière-plan, finit par lever la tête et se met à observer la partie. Un raccord discret entre ce plan et le suivant, montre la portion de terrain où se déroule l'action. Puis, Mario entre de dos dans le champ et confirme par sa présence que ce plan est une vue subjective du regard de Michele observant le cours de la partie qui se solde par un but de l'équipe adverse que le public ovationne hors-champ. Une nouvelle coupe montre ce public dans la tribune d'en face, réagir au but en applaudissant. Les deux plans sont raccordés par le son des applaudissements. On est alors surpris de retrouver Michele dans ce même plan, marchant sur la coursive au-dessus de cette même tribune, progressivement révélé par un mouvement d'appareil alliant un zoom avant et un mouvement panoramique ascendant.

Deux interprétations s'offrent alors à nous. Le raccord sonore peut dissimuler une ellipse, auquel cas, celle-ci endosse une fonction analogue aux coupes erratiques de la scène de la véranda. Au lieu de fragiliser l'intégrité spatio-temporel de la diégèse du film, en altérant notre perception de l'espace, elle fait correspondre deux moments identiques. Dans ce cas précis, un but en rejoint un autre, plus tardif, et se confond avec lui. Cela donne l'impression que l'action est condensée. Ce qui se passe entre les deux buts n'aurait pas d'importance. Ici l'ellipse signifie que le match progresse mais qu'une mécanique fatale se répète pour l'équipe du Monteverde qui ne cesse de prendre des buts.

La deuxième interprétation de la présence de Michele dans le plan du public enthousiaste nous semble plus intéressante car elle complète ce phénomène d'altération spatio-temporelle. Il n'y a pas d'ellipse. Michele, à l'opposé de l'endroit où il est censé se trouver, donne un premier indice quant à une hypothétique capacité de déplacement instantané. Lorsque ses yeux se posent sur une zone précise de l'environnement, on le retrouve à cet endroit comme s'il s'était téléporté. En outre, le mouvement d'appareil complexe s'approche très progressivement de la coursive comme si la caméra cherchait le personnage du regard ou était étonnée de constater que la silhouette qu'elle percevait au-dessus des gradins est bien Michele. Ce mouvement s'accorde au regard des spectateurs et les accompagne dans cette découverte en influençant leur perception de la scène. Plus encore, si ce plan des gradins est subjectif, c'est donc Michele qui se regarde lui-même. Sur la coursive, le personnage fait les cent pas en tentant de se remémorer un discours. Alors, Michele n'est peut-être pas vraiment présent physiquement, tout là-haut. Peut-être observe-t-il son esprit en quête d'une mémoire ?

Plus tard, au cours du match, Mario réprimande durement l'un de ses joueurs. Cette scène succède à un morceau de l'interview télévisée. Le retour au présent se fait par un fondu sonore très léger de l'ambiance du match qui parasite une fraction de seconde le flash-back de l'interview, avant que la voix tonitruante et le visage en gros plan tendu de Mario n'apparaisse en train de sermonner le joueur. Il lui reproche de donner l'impression de ne pas avoir envie de jouer, de ne pas s'impliquer assez activement dans la partie et d'arborer une expression faciale renfrognée. L'entraîneur demande à son joueur s'il lui en veut, s'il a quelque chose contre lui ou l'équipe. Il avait déjà adressé un reproche semblable à Michele dans les vestiaires, avant le début de la partie. Le plan suivant surprend alors, car on pourrait s'attendre à avoir un contrechamp sur le visage du joueur interpellé par Mario et sa réponse, mais à la place nous voyons Michele exténué et affalé sur le banc, donc derrière Mario qui tourne le dos au banc. Moretti brise la règle du champ-contrechamp puisqu'il n'y a pas de contrechamp et que le visage du joueur qui devrait se trouver dans le bassin, en face de l'entraîneur qui le surplombe, ne sera jamais montré.

La compréhension la plus rationnelle de la scène serait que Michele, se remémorant des bribes de son interview dans son sommeil, est petit à petit réveillé par les cris de Mario. Mais en suivant les conclusions de l'exemple précédent, on peut imaginer autre chose qui nous conforte dans l'idée que Michele peut se scinder en deux entités distinctes : d'une part, un corps bien présent physiquement mais presque dénué de réactions physiques et donc, limité dans ses déplacements, d'autre part, une incarnation presque intangible et parfois invisible pour les spectateurs, beaucoup plus mobile dans l'espace. A ces deux entités correspondent chacun des plans qui les accueillent, Mario s'adresse au Michele juste assez tangible pour flotter dans l'eau, alors que derrière lui végète son corps exténué sur le banc.

Si l'on compare les plans aux pages numérotées d'un livre avec un récit chronologique, l'ordre des pages (plans) serait le suivant : Mario réprimandant un joueur (plan 1), un contrechamp sur Michele flottant dans l'eau avec un air las (plan 2), puis (après une ellipse) Michele en train de récupérer (plan 3). Or, dans le montage du film, le deuxième plan décrit n'existe pas. Moretti l'a exclu du montage permettant au deuxième et au troisième plan de se fondre l'un dans l'autre pour donner une nouvelle image qui inclut à la fois l'expression de Michele dans l'eau et sa position dans l'espace après la brimade. Le montage signale donc bien une dilatation spatio-temporelle de l'univers filmique, c'est bien Michele qui est réprimandé par Mario mais il est tout à la fois devant lui et derrière

lui. Il est capable, soit de projeter une image de sa conscience, soit de vivre dans le même temps un reproche de Mario et la phase de repos qui succède à cela. La voix inchangée de l'entraîneur qui intervient hors-champ sur l'image de Michele exténué et le caractère répétitif des reproches qui lui sont souvent adressés, créent ce doute et ajoutent à la distorsion possible.

Au-delà de cette redéfinition de la logique de montage, le sens de cet enchaînement de plan est selon notre seconde hypothèse, le signe que Michele peut échapper en partie aux situations embarrassantes telles que les brimades de Mario. On se demande donc pourquoi il ne le fait pas face au syndicaliste, au catholique ou au binôme aux pâtisseries. Ces personnages le sortent constamment de ses états de torpeur et l'empêchent de s'abandonner au sommeil. La somnolence du personnage semble être une condition *sine qua non* de cette capacité de déplacement spatio-temporel. Ces déplacements instantanés implicites et presque imaginaires par le regard peuvent ainsi être vus comme une tentative de fuite ou la représentation allégorique de la conscience de Michele qui s'extrait temporairement du présent.

Sandro Bernardi détermine deux cas limites de plans subjectifs : *le plan subjectif impossible* et *le plan subjectif paradoxal* :

« Le premier, le plan subjectif impossible [...] est fondé sur le principe de *la possibilité de permutation* entre sujet et objet, entre observateur et observé. La caméra commence son parcours en s'identifiant au regard d'un personnage mais, dans un retournement étrange et paradoxal, elle le montre dans le champ, elle l'objective. Le second, le plan subjectif paradoxal [...] est fondé sur le principe *d'identité* entre observateur et observé, autre paradoxe selon lequel l'observateur peut se voir lui-même<sup>142</sup> ».

Le segment avec Michele sur la cursive repose donc sur un *plan subjectif paradoxal* dont l'ambiguïté de statut fait de l'extrait une entité entre une scène unique à valeur onirique ou une séquence combinant deux scènes se répondant grâce au marquage des buts. La brimade de Mario quant à elle pourrait presque être un *plan subjectif impossible* puisque Michele se trouve derrière celui qui est censé le regarder. Mais selon notre analyse sur la réorganisation du montage, il s'agit aussi d'un *plan subjectif paradoxal* d'autant que l'angle de prise de vue sur le visage de l'entraîneur ne coïncide pas avec celui du joueur réprimandé.

---

<sup>142</sup> *Ibid.*

Le phénomène de dédoublement que nous décelons à certains moments du film, rend la présence de Moretti en tant que réalisateur palpable dans certaines scènes. L'attitude de Michele sur le banc des remplaçants, que nous attribuons à son apathie, pourrait aussi être celle du réalisateur qui regarde le match qu'il est en train de tourner (la présence du génie démiurge devenant littéral et irréfutable). Il est en retrait et son regard prend en charge le pouvoir de captation de la caméra. Il regarde le but, puis il regarde son personnage amnésique s'interroger sur qui il est.

### 3. « le parole sono importante »

L'expression verbale est touchée par des phénomènes de manque ou d'absence au même titre que l'ellipse signalant sa propre présence. Les dialogues sont enrichis et complétés par la gestuelle. L'amnésie de Michele semble affecter ces deux composantes pareillement. La fin de la première rencontre avec le syndicaliste est pour Alain Bergala révélatrice de l'amnésie qui se manifeste par le comportement illogique de Michele et parfois son silence :

« Ce qui est très beau dans cette scène sur l'oubli c'est qu'il oublie du même coup la règle la plus élémentaire du personnage burlesque qui veut que quand on a une tarte dans la main et que quelqu'un vous importune, on la jette au visage de celui qui vous importune ...et ici, il pose la tarte avec élégance, tout doucement et il fuit dans une sorte de boyau et ressort parmi les publicités. C'est-à-dire qu'il oublie aussi ce que devrait être son comportement de personnage comique. Il va l'oublier pendant tout le film. Ce film est en soi un long gag puisque Michele est bâillonné par son amnésie et il a recourt aux gestes pour dire ce qu'il a à dire. On a vu que là il ne répond à personne. C'est vraiment le silence face un monde où le langage va très mal à cause du mauvais usage qui en est fait et qui l'irrite au dernier degré. Le langage autour de lui s'emballe, tourne en rond, perd son sens, Et lui, il choisit le silence. Ou alors il choisit ce qu'on vient de voir là, c'est à dire le coupé-court. Littéralement ce film fonctionne au coupé-court.<sup>143</sup> »

Cette dernière observation sur l'articulation des scènes rejoint notre analyse sur les multiples utilisations de l'ellipse dans le film. Le « coupé-court » est souvent présent à la jonction de séquences introduisant ou concluant un flash-back.

En revanche, d'un point de vue communicationnel (verbal ou gestuel) cet effet de « coupé-court » trouve des variations par le biais du dialogue qui ainsi endossent une partie invisible du montage. Un certain nombre de mots et d'expressions deviennent de fait des objets centraux du dialogue car ils obsèdent Michele. Ces obsessions langagières révèlent

---

<sup>143</sup> BERGALA, Alain, « *Palombella rossa* ou l'amnésie communiste », *Un Nouveau festival : Amnésies*, Paris, Centre Pompidou. Conférence du 22 février 2014, [en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x1dhhef> (consulté le 28/05/2023)]

des comportements récurrents chez Michele comme la fuite et le doute au début du film, laissant progressivement place aux sentiments de frustration et de colère. Ces deux derniers affects surgissent généralement en réaction à un mauvais usage du langage dont il est témoin. La quête de son identité perdue se double et se confond avec la recherche d'un langage idéal, juste, moral : la corruption du langage est un thème récurrent dans le film. En effet, Moretti transmet à son protagoniste sa crainte de la déformation interprétative potentielle des idées par des lectorats ou des auditoires quels qu'ils soient<sup>144</sup>.

A la reprise du match après la réparation du but, alors que Michele s'agite activement dans l'eau en tenant le ballon à bout de bras à la recherche d'une ouverture pour traverser les défenses adverses, Mario l'encourage en criant : « Vas-y comme ça Michele ! Donne-leur un os à ronger, vas-y !<sup>145</sup> ». Michele crie : « un os à ronger ! Mais comment parles-tu ? un os à ronger ! Mais...<sup>146</sup> ». Il n'a pas le temps de finir sa phrase, car le joueur au pressing, derrière lui, profite de la distraction de Michele, pour tenter de le dépasser, et ce faisant, lui enfonce la tête sous l'eau. Michele ressurgit, comme monté sur ressort, en criant « oh ! » à l'adresse de son adversaire qui, narquois, lui assène : « ce n'est pas un sport de gonzesses<sup>147</sup> ». Michele répond par la violence : un coup de poing pour faire rentrer la tête de son agresseur dans l'eau. Cette action entraîne son expulsion temporaire par l'arbitre, malgré ses justifications : « je l'ai frappé<sup>148</sup> » (qu'il répète entre les coups de sifflets de l'arbitre, en faisant un geste d'apaisement des mains), « Mais pas dans une phase de jeu, pendant une conversation, il a utilisé une expression agaçante : j'ai frappé...arbitre...<sup>149</sup> ». Tout en se rapprochant de l'arbitre au bord du bassin, on entend Michele continuer de se justifier : « Trente ans...qu'on utilise cette expression, toujours la même, toujours la même, toujours un sport de gonzesses, ça fait trente ans<sup>150</sup> ». Il est désormais monté sur le banc, debout en face de l'arbitre : « Mais ce n'est pas la substance

---

<sup>144</sup> A ce sujet, nous avons assisté en direct aux multiples corrections que Moretti fit sur le vif quand le traducteur ne rapportait pas ses propos de manière exacte. Moretti se méfie donc de toutes les altérations langagières quelles que soient les circonstances.

<sup>145</sup> *Vai così Michele ! Hanno trovato pane per i loro denti ! Vai*

<sup>146</sup> *-Pane per i loro denti! Ma come parli? pane per i loro denti! Ma...*

<sup>147</sup> *Non è un sport di signorine*

<sup>148</sup> *L'ho dato un pugno*

<sup>149</sup> *ma non in una fase di gioco, durante una conversazione, lui ha usato un'espressione fastidiosa : io ho dato un pugno...arbitro...*

<sup>150</sup> *Sono trent'anni, che usa quest'espressione, sempre la stessa, sempre la stessa, sempre un sport de signorine, sono trent'anni*

de ce qu'il a dit, c'est l'expression qui est agaçante, cela fait trente ans que je l'entends<sup>151</sup> ».

Michele exècre les expressions figées qui véhiculent des clichés. Il s'accommode de cette expression machiste mais ne supporte pas les phrases toutes faites qui risquent de vider le langage de son sens. D'abord agacé par l'expression de Mario, il explose de colère à l'écoute de celle de son adversaire. Finalement, même s'il combat de tels poncifs, il se fait piéger par le contenu qu'ils véhiculent. Son indignation n'est plus qu'un réflexe, sans la mesure de la gravité de ce qui est dit. Cette réaction réflexe lui permet cependant de se rappeler soudain son passé de joueur de water-polo des trente dernières années.

La scène d'altercation avec le joueur adverse contient les mêmes éléments que celle avec une journaliste venue faire son portrait, qui survient plus tôt mais ne se déroule pas de la même manière. La colère favorise souvent la réémergence de ses souvenirs mais c'est un processus peu fiable et douloureux. La journaliste l'a déjà approché. Cette fois, ils sont assis l'un à côté de l'autre. Tandis que Michele exhume des souvenirs très lointains, elle l'interrompt car elle voudrait parler de l'actualité ; pour changer de sujet, elle synthétise grossièrement ce qu'il vient d'expliquer : « Vous m'avez parlé [...] du féminisme et tout le reste<sup>152</sup> ». Michele la reprend immédiatement « Tout le reste ?...tout le reste, non, le féminisme est venu après, parce que dans ces années-là, les femmes disaient qu'en Italie elles n'étaient pas opprimées comme en Amérique.<sup>153</sup> ». Cette dernière remarque fait rire la journaliste qui s'exclame : « Splendide cette boutade<sup>154</sup> », ce qui commence d'irriter Michele et entame un échange vif entre les deux protagonistes. L'incompréhension mutuelle règne en maître. La journaliste, sous stress, accumule des expressions formatées, mêlant anglicismes et éléments de langage emprunts de conservatisme tel que « mariage en miettes<sup>155</sup> », « c'est tellement kitch<sup>156</sup> », « je n'en suis pas à mes premières armes<sup>157</sup> », « votre milieu est très cheap<sup>158</sup> ». Tellement excédé par les expressions formatées qu'elle emploie, il la gifle à deux reprises, l'invective sèchement : « comment parlez-vous, les

---

<sup>151</sup> *Ma non è la sostanza di quello che mi ha detto, è l'espressione che è fastidiosa, sono trent'anni che l'ho sento*

<sup>152</sup> *Lei mi ha parlato [...] del femminismo e tutto il resto*

<sup>153</sup> *Tutto il resto ?... tutto il resto, no, il femminismo é venuto dopo, perche in quelli anni, le ragazze dicevano che in Italia le donne non erano pressi come in America*

<sup>154</sup> *E stupenda questa battuta !*

<sup>155</sup> *Matrimonio alle spalle a pezzi*

<sup>156</sup> *È così kitsch*

<sup>157</sup> *Non sono alle prime arme*

<sup>158</sup> *Il suo ambient'è molto Cheap*



mots sont importants ! <sup>159</sup> ». Pendant qu'il l'interpelle rageusement, répétant cette même phrase, le son se désynchronise de l'image<sup>160</sup> qui ralentit, corroborant le commentaire de la journaliste sous le choc de la première gifle, qui insulte le député mais vise juste : « vous perdez la tête <sup>161</sup> ». Bien sûr, il est naturel qu'elle commente son comportement inapproprié, mais les termes de l'expression choisie entraînent, pour qui les entend dans leur sens littéral, l'émergence d'une image décrivant la situation mnésique de Michele « mal en dehors de sa tête ». L'image désynchronisée et le son qui l'accompagnent, exposent donc la mémoire du rêveur démiurge à une crise paroxystique. Le rêve en tant que matrice, propice à la reconstruction d'une identité est mis en péril dans cette image. Celle-ci conclut cette scène de dispute et confirme d'une certaine façon l'idée de Bergala. Sans être une coupe sèche ou mal placée, ce ralenti prend l'aspect d'une erreur de montage. Ce n'est pas « un coupé-court » mais plutôt un « coupé-long » ou un « coupé-lent ».

L'ultime apparition de la journaliste témoigne de l'équivalence entre gestes et paroles dans le film, pour ne pas dire dans tout le cinéma de Moretti. S'éveillant d'une vision où s'emboîtent cauchemar et souvenir d'enfance, Michele se redresse rapidement et quitte le banc des remplaçants. Il évoque une vision d'horreur dans laquelle il s'est vu commettre une faute vestimentaire, puis semblant changer de sujet du tout au tout, en se reportant au papier qu'il a en main, il déclare : « je ne parle pas comme ça, je ne pense pas comme ça<sup>162</sup> ». Il se met à pourchasser la journaliste, la sommant de modifier l'article qu'elle vient d'écrire.

On peut voir dans ce changement subit entre deux propos correspondant à deux situations éloignées, énoncées sans transition, une résurgence de comique surréaliste. Ce jeu sur l'absurde est propice à la mise en crise la plus extrême de l'intégrité spatio-temporelle du film qui serait devenu si instable que le dialogue seul, sans le secours du montage, pourrait désormais le perturber. Cette fois-ci nous privilégions toutefois une interprétation plus simple en adéquation avec le rôle des mots comme facteurs de réémergence mémorielle. Ce télescopage de contexte traduit un commentaire implicite d'ordre comparatif de la part de Moretti : utiliser certaines paroles, accepter l'usage de

---

<sup>159</sup> *come parla, les parole sono importante*

<sup>160</sup> Contrairement à la majorité des productions italiennes qui pratiquent la post-synchronisation jusqu'à la fin du XXe siècle, Moretti est attaché à la prise de son direct. La désynchronisation est donc un effet de style intentionnel que Moretti exécute dès le tournage.

<sup>161</sup> *siete male fuori da testa*

<sup>162</sup> *Non parlo cosi, non penso cosi*

certaines idées trop arrêtées, trop schématiques, est aussi préjudiciable que de choisir les mauvaises chaussures au mauvais moment. L'association est telle que Michele n'a pas la patience de clarifier la logique de son discours et que Moretti semble avoir oublié de créer deux scènes différentes pour deux répliques sans rapport qui n'en font plus qu'une. La coupe n'est pas mal placée, elle est absente. Le « coupé-court » se transforme en « non-coupé ». Enfin cette confusion au réveil fait partie d'un phénomène plus important de décalage mnésique : certains souvenirs reviennent sans correspondre aux contextes qu'on présente à Michele ou à ce dont il dit se rappeler.

Le malaise de l'amnésique face à la confusion sur son identité prend un tour encore plus dramatique car, étant incapable de définir clairement son identité, la figure centrale ne peut espérer trouver « les paroles justes » pour faire comprendre ses idées avec précision. Il redoute le trajet d'une idée concrète sortie de la bouche d'un individu et dont la forme sonore, sculptée dans l'air, renforce le caractère immuable. La réflexion autour d'une idée indéformable, dès lors qu'elle est exprimée à voix haute ou pire, qu'on la fige sous forme écrite, traverse tout *Palombella rossa*.

## Chapitre 10. Faire face aux souvenirs

Ce que Deleuze nomme « nappes de passé » est un ensemble de souvenirs correspondant à une période de la vie d'un personnage. Il évoque leurs « caractères propres avec des tons, des aspects, des singularités, des points brillants, des dominantes » qui d'un point de vue technique correspondent à autant de caractéristiques de l'image (texture, éclairage, teinte, vitesse de défilement, source sonore...). La mémoire de Michele lui revient par trois nappes principales, trois ensembles de séquences de flash-backs, dispersés dans tout le film, correspondant chacun à une période : son enfance, sa jeunesse de militant (figurée par l'intégration d'extraits de son premier court-métrage, *La Sconfitta*) et son interview télévisée récente.

L'enfance constitue une nappe de passé en soi, dont l'épicentre est le petit Michele. Il est important d'apporter tout de même une nuance. L'unité esthétique de ces souvenirs apparaît dans l'opposition avec les images des années de militantisme qui d'une part, sont marquées par le grain du super 8 et sont d'autre part, issues dans leur grande majorité du premier court métrage du réalisateur. Les images d'enfance sont donc unies par leur texture proche de celles du film au présent, plus nettes que celles du court-métrage de 1973 et par leur valeur originale, spécifiquement tournées pour *Palombella rossa*.

Nous désignons les souvenirs plus lointains, de l'enfance à la jeunesse militante, sous le terme commun d'« années d'apprentissage ». Vis-à-vis de ces dernières, le spectateur partage avec Michele un même degré d'incompréhension. Le doute du personnage est d'autant plus pesant que son incertitude se transmet au public du film.

### 1. *Ricordati Michele*

Parmi les flash-backs, ceux constitués d'images de *La Sconfitta* semblent advenir par un effort de remémoration active et consciente de la part de Michele, en réaction à la sollicitation d'autres personnages qui lui parlent de souvenirs ou lui demandent de se souvenir. Il doit faire un effort et cela l'incommoder car il redécouvre petit à petit certains traits peu flatteurs de sa personnalité. Cette mémoire contrariée et contrariante est malgré tout la plus à même de montrer directement la part de réinvention, d'omission et de refoulement qui altère les souvenirs de Michele. Il est en effet possible de revenir à la source de ces images.

A plusieurs reprises le verbe « *ricordare*<sup>163</sup> » conjugué de diverses manières est répété en boucle comme un mantra. Il prend la forme d'une injonction lorsqu'un ancien ami, demande à Michele s'il se rappelle d'un souvenir embarrassant. Cet ami, incarné par Fabio Traversa, ami de lycée de Moretti, ayant joué dans ses premiers films, est attablé sur la terrasse du bar avec la journaliste qu'on découvre pour la première fois. Michele, accoudé au bar, leur tourne le dos. L'ami apostrophe le député et la journaliste en profite pour lui dire qu'elle investigate sur lui. Elle finit par demander fatalement quelques autres anecdotes sur cette période. Cette question anticipée par Michele qui la marmonne dans son coin, quelques instants auparavant, a un double statut. Elle est un poncif de journalistes en quête de scoop, elle en synthétise même la raison d'être : une recherche permanente de l'anecdote, aussi insignifiante soit-elle, pour remplir des pages ou des émissions télé. Toutefois, la mise en scène du plan dans lequel Michele la prononce, tend à apparenter cette expression figée à une rumination de son esprit. Moretti est accoudé au bar (il convoque le temps de ce plan, l'image d'un homme buvant seul, en ressassant ses souvenirs. A l'arrière-plan flou, la journaliste face au vieil ami, figurent ensemble par métonymie, le souvenir honteux (l'humiliation publique d'un jeune fasciste) qui ne veut pas retomber dans l'oubli. Celui-ci a été évoqué juste avant par l'ami de Michel, il a surgi à l'écran d'un coup. La brutalité de l'évènement est soulignée à la fois par la brièveté du plan et par le traitement du son à la limite de la saturation. Puis, lorsque la journaliste pose inévitablement la question attendue, Michele n'y tient plus et s'enfuit, de peur d'être confronté à un nouveau souvenir honteux. Au plan suivant, il est déjà loin à l'arrière-plan, ayant descendu l'escalier du bar, mais se levant, son ami surgit à l'avant plan et lui répète inlassablement « tu t'en souviens ?<sup>164</sup> ». Pendant un instant, il envahit le cadre, d'une taille démesurée par rapport à Michele, grâce à l'effet de perspective. Il devient alors l'allégorie de la culpabilité que Michele rumine et qui l'écrase.

Cet ami embarrassant qui harcèle Michele au début de leur échange en répétant à la manière d'un automate défaillant « ti ricordi ?<sup>165</sup> », fait remonter les souvenirs de *La Sconfitta*. A ces deux mots, se substitue bientôt par mimétisme sonore, le bruit mécanique de la caméra super 8 qui tourne, alors que débute un premier extrait de *La Sconfitta*. Le bruit du défilement de la pellicule dans l'appareil, d'ordinaire considéré comme un

---

<sup>163</sup> Se souvenir

<sup>164</sup> *Te lo ricordi ?*

<sup>165</sup> *Ti ricordi ?*

handicap pour la prise de son, prend ici une valeur symbolique essentielle. Ce ronronnement se met à figurer la mémoire de Michele qui se remobilise avec peine. Moretti replace également sur le deuxième extrait de *La Sconfitta* intervenant bien plus tard, le thème de Piovani, aux accents de boîte à musique, renforçant l'imaginaire d'un cerveau aux rouages grippés, appartenant à un être enclin à la nostalgie.

L'élément revivifiant de ces souvenirs est donc le son. Moretti a redoublé la bande sonore du court-métrage qui n'était pas de qualité suffisante et devait être mise au même niveau sonore que le reste du film. Il en résulte un phénomène paradoxal. Les personnages d'une vingtaine d'années dans le film de 1973 parlent avec leurs voix d'alors, tandis que le son redoublé est assuré entre autres par Moretti et Traversa, avec leurs voix maturées. En comparant les dialogues des extraits originaux avec ceux de leur doublon présent dans *Palombella rossa*, on constate qu'ils diffèrent très légèrement. Tout cela concourt à transformer ces extraits en souvenirs réinventés par l'amnésique.

La présence d'extraits de la *Sconfitta* confère un statut métacinématographique à la mémoire de Michele. Au fil de son entretien avec la journaliste, il réévoque toute sa jeunesse militante et s'en rappelle avec une étonnante exactitude, tel un vieillard dont les souvenirs plus anciens sont les plus vivaces. Pour l'instant, Michele, ne se rappelle pas l'interview de mardi, segment exclusif à *Palombella rossa*, mais de ses jeunes années de militantisme. Cette mémoire vive est pourtant problématique car en interrogeant les limites de la diégèse du film, on pourrait arguer que ces souvenirs, ne sont pas les siens, qu'ils sont soit ceux de Moretti, réalisateur des deux films, soit ceux du jeune militant communiste sans nom, protagoniste de *La Sconfitta*, également interprété par Moretti, qui est donc un double de Michele, sans être tout à fait lui. La nature ambiguë de cette mémoire est ainsi propice à illustrer les souvenirs défaillants d'un amnésique prêt à s'approprier n'importe quelle mémoire.

Même si ce sont bien ses souvenirs, Michele se donne le beau rôle quand il relate son engagement passé. Or, *La Sconfitta* raconte autant la défaite d'un mouvement politique que le manque d'engagement d'un jeune militant qui ne parvient même pas à se lever assez tôt pour aller manifester. Cela subsiste dans *Palombella rossa* par le deuxième souvenir dans lequel le jeune militant se décourage très vite lors d'une distribution de journaux en faisant du porte-à-porte. Lorsque Michele commence de relater cet épisode de campagne électorale, les souvenirs reviennent par le biais de l'extrait, il réalise que ce souvenir n'est pas si glorieux. Seuls, Michele et les spectateurs sont témoins de la disgrâce qu'il va taire à

la journaliste. L'occultation volontaire de ce souvenir, est à mettre en relation avec les inactions du PCI, qui a du mal à reconnaître ses manques. Ce thème de la honte politique se retrouve aussi dans la partie de water-polo. Elle est rattachée à Imre Budavari, l'adversaire hongrois, allégorie de l'irresponsabilité du PCI qui n'a pas su conserver des liens privilégiés avec les réfugiés politique de l'URSS. Sans doute partagé entre le devoir d'aider une communauté démunie mais de fait, non communiste et représentant un électorat potentiel pour la démocratie chrétienne, le parti n'a pas su se positionner et les a délaissés. Imre Budavari est dangereux sportivement car il représente une menace constante en faisant gagner des points à son équipe (adversaires métaphoriques du PCI) et rappelle symboliquement l'échec politique du PCI sur ce sujet. Cette hypothèse prend de l'ampleur grâce au dernier film de Moretti *Il sol dell'avenire* dans lequel le réalisateur se plaît à imaginer une cellule communiste plus rebelle que les autres, finissant par porter secours au cirque hongrois Budavari qui fuit les persécutions de Moscou dans les années 50.

## 2. « Je ne jouerai jamais au water-polo !<sup>166</sup> »

Les souvenirs d'enfance sont complexes à appréhender car le jeune Michele apparaît dans deux scènes de rêves. Si l'irréalité de celui qui clôt le film est irréfutable (avec ses deux Michele), le premier rêve pose question.

Au sein de la grande nappe de passé de l'enfance, il est malgré tout possible de distinguer plusieurs sous-nappes ayant chacune une luminosité et une palette de couleurs propres. Ces deux dernières composantes influent grandement sur l'impression renvoyée par un groupe de souvenirs déterminés. Ainsi, les scènes ou parties de scènes montrant les premiers cours de water-polo dans une piscine intérieure austère renvoient une impression de grisaille qui confère à ses souvenirs une patine austère. Cela contraste d'autant plus avec l'atmosphère de la piscine du présent inondée de la lumière éclatante de l'extérieur.

Un rêve se situe juste après l'expulsion de Michele, à la suite du coup de poing sur son adversaire. A ce moment-là, une lueur de joie enfantine dans le regard, il répète d'un ton enjoué, à qui veut l'entendre (arbitre, public, entraîneur, coéquipiers, binôme aux pâtisseries : « Je me souviens...je me souviens...je me souviens<sup>167</sup> ». On voit alors le petit

---

<sup>166</sup> Traduction de la dernière réplique du petit Michele sur la promenade de Nervi à Gènes : *Io non giochero mai a pallanuoto*

<sup>167</sup> *Mi ricordo... mi ricordo...mi ricordo*

Michele sur le balcon d'un appartement, marcher d'un pas prudent. Arrivé devant la paroi qui sépare du balcon voisin, il déchire le grillage, passe dans le trou et s'empare d'un énorme gâteau à la crème, placé en face d'un nourrisson attablé, provoquant instantanément les pleurs stridents du bébé. Un premier élément interpelle. A la scène précédente, Michele dit se rappeler de son passé de joueur des trente dernières années. Or, cette première scène présupposée comme le souvenir en question, présente un chapardage.

La comparaison entre ce rêve et le final d'un point de vue structurel nous permet de faire la part des choses entre ce qui témoigne dans les flash-backs de la reconstruction de la mémoire et ce qui s'en éloigne. Les deux songes sont présentés comme des visions de nature différentes. Le vol du gâteau est introduit comme un souvenir par l'exclamation de Michele qui le précède. La coupe entre les deux scènes sépare clairement lieux et temps. Un vernis nostalgique accompagne le plan du balcon lorsque retentissent les notes du thème de Piovani. Le flash-back se referme avec une autre coupe sèche et laisse de nouveau place au présent du match. La séquence finale quant à elle se confond avec le présent car l'irréalité s'installe dans le lieu de l'accident avec l'appui de raccords entre les plans et une temporalité d'abord inchangée. En outre, la structure interne de chaque rêve renforce leur degré d'ancrage respectif dans le réel. Le larcin du petit garçon répond à une structure très chronologique et ordonnée en quatre scènes dont le nombre de plans décroît successivement ce qui engendre un rythme très précis. Dans le final, le tout devient hyper impossible car passé, présent et futur, réel et imaginaire deviennent indistinguables à mesure que le temps ralentit et se suspend. Un rêve est par essence impossible en ce qu'il mêle des éléments issus de différents souvenirs qui, à la faveur de certaines combinaisons, peuvent produire des événements qui n'ont pas eu lieu. Le rêve conclusif du film se compose d'une multitude d'éléments vus précédemment dans le film ou issus plus largement de l'imaginaire morettien lorsqu'on considère l'ensemble de la filmographie (l'échafaudage fellinien, le ballon solaire, le pas de danse pour ne citer qu'eux) dont l'intrication le distingue d'une mémoire en reconstruction et le fait plutôt appartenir à une mémoire en réinvention. Avec le caractère répétitif et cyclique de l'accident, soit il constitue l'interprétation d'une mort imminente, d'un délire, soit il relève d'une sorte de fatalité au comique grinçant : avec un nouvel accident et peut être une nouvelle amnésie appelant un nouveau processus de réparation, obligeant à tout reconsidérer si le film continuait.

En outre, la séquence finale repose entièrement sur l'interversion permanente et indiscernable du réel et de l'imaginaire qui fait l'essence des images cristal pour Deleuze. A contrario, ce qui va relever de l'analyse de la reconstruction mémorielle est la mise en évidence des différentes composantes et dynamiques qui font des souvenirs de Michele des ensembles d'images-cristal en devenir. Toutes ces raisons nous amènent à considérer le final en marge du processus de guérison de l'amnésie. La construction quaternaire du premier rêve et la présentation progressive des éléments le composant, permettent l'établissement de tentatives de distinction entre les différents mondes impossibles qui cohabitent en son sein. Ce « faux » souvenir nous servira de point de comparaison occasionnel avec les autres. Pour exposer les mécanismes qui permettent à la mémoire de Michele de se reconstruire, il nous faut en effet trouver des images ou ensembles d'images en cours de cristallisation pour être capable de percevoir certaines des opérations de permutations entre réel et imaginaire ou entre différents mondes impossibles.

De la même manière qu'un geste comme le poing fermé, levé au-dessus de la tête contamine en l'enrichissant par ses variations la gestuelle d'une partie des personnages, une situation complexe composée d'un ensemble de gestes, peut finir par modifier certaines autres situations en les influençant. Les situations ayant ce genre d'influence dans *Palombella rossa* se trouvent dans les flash-backs car ce sont en fait des souvenirs traumatiques. Le plus marquant d'entre eux est celui des premiers cours de water-polo de Michele. C'est à l'échauffement, en observant les plus jeunes de ses coéquipiers encore adolescents que Michele commence à se rappeler de ses premiers temps à la piscine. On le retrouve enfant, en train d'observer une file composée majoritairement de pères, chronomètres en main, suivre leurs fils respectifs et insister pour qu'ils redoublent d'efforts alors qu'ils font déjà des mouvements de brasse assez actifs. Les séances de natation et d'apprentissage du water-polo de l'enfance de Michele sont divisées en trois scènes réparties entre l'avant-match et le premier quart-temps de jeu, dans le premier tiers du film. Toutefois, la constante dans le choix de cadrage donne l'impression que ces cours se fondent en une période indéterminée dans l'enfance. Bien qu'il puisse s'agir de plusieurs cours différents, répartis dans le temps, l'utilisation du même angle de prise de vue de Michele, filmé à la taille, debout au bord du bassin avec sa mère assise au second plan, revient d'un flash-back à l'autre. La piscine de son enfance toujours vue d'un seul côté, contrairement à celle du présent filmée de n'importe où, se trouve ainsi réduite. Cette réduction renforce la dimension subjective du souvenir. La voix de Michele résonne sans



qu'il se mette à parler pour signifier qu'il s'agit d'une pensée : « je suis content que ma mère ne fasse pas comme ça<sup>168</sup> », songe-t-il à la vue des parents trop exigeants (« vas-y... bats des jambes, défonce toi, défonce toi... »<sup>169</sup>). Le garçon se tourne vers sa mère qui lui rend son sourire. Cette première bribe de souvenir sert à présenter la mère de Michele comme une figure protectrice, un refuge face aux dangers du monde. La suite de la remémoration de cette période advient lorsque Michele s'endort soudainement, comme hypnotisé par les instructions répétitives que crie son entraîneur à l'adresse des joueurs dans l'eau. Par la suite, de nombreux plans montrant le visage somnolant ou pensif de Michele, introduisent ou concluent la réémergence de fragments de mémoire. Cette tendance narcoleptique de Michele renforce chez le spectateur l'impression qu'il vit toujours à contre-temps par rapport au présent.

Les bribes d'enfance suivantes s'appliquent à mettre en scène la séparation obligée de l'enfant et de sa mère : un rite de passage à l'âge adulte trop précoce à cause du water-polo, sport extrêmement exigeant. Le souvenir suivant débute par deux gros plans sur des visages d'enfants inquiets et silencieux qui précèdent et font écho à l'attitude du petit Michele dans cette scène. On le retrouve debout, au bord de la piscine, avec sa mère en observatrice bienveillante. Pour lui-même, il marmonne en tordant sa bouche « J'y ai réfléchi, je veux changer de sport<sup>170</sup> ». Ayant pris sa décision, il se tourne vers sa mère pour lui en faire part. Elle lui sourit, prenant cela pour une lubie : « Vas-y, plonge<sup>171</sup> ». Les moniteurs appellent les garçons un à un pour qu'ils se jettent à l'eau. Celui en face de Michele, voyant qu'il tarde, répète doucement puis sévèrement : « Allez, Michele, dans l'eau, allez descends, allez plonge<sup>172</sup> ». Dans le même temps, un très petit garçon qui vient de se laisser glisser plutôt que de plonger franchement, se raccroche à un entraîneur en criant : « Au secours<sup>173</sup> ». Cela ne rassure pas Michele reculant vers sa mère qui tente de l'encourager à voix basse. Le moniteur le menace alors plusieurs fois : « attention, je vais t'amener dans le grand bain<sup>174</sup> ». Michele se rapproche de nouveau du bord pour hurler plusieurs « No ! » à chaque répétition de la menace. Il revient vers sa mère pour lui dire qu'il est encore temps de changer de sport, puis de nouveau vers le moniteur pour crier

---

<sup>168</sup> *Sono contento che mio mamma non fa così*

<sup>169</sup> *Batti le gambe, batti les gambe, dai... Impegnati*

<sup>170</sup> *Ci ho ripensato, voglio cambiare sport*

<sup>171</sup> *Dai, tuffati*

<sup>172</sup> *Dai, Michele, in acqua, dai, vieni giù, dai tuffati !*

<sup>173</sup> *Aiuto*

<sup>174</sup> *Guardate, ti porta à l'acqua alta*

« Vous avez compris, je ne veux pas, je me suis trompé !<sup>175</sup> ». Alors que l'adulte et l'enfant continuent de hurler, une coupe interrompt le souvenir. La transition est opérée par les cris du souvenir qui continuent de résonner dans le présent et se mêlent aux cris de Mario demandant à faire des changements de joueurs. Il réveille Michele, étendu sur les gradins, qui gémit en criant « No ». Mario lui dit d'aller à l'eau en le secouant et lui demande s'il a fait un mauvais rêve. Michele se redresse, encore groggy et confirme, tout en se préparant pour plonger. Il va chercher tous les moyens pour différer son entrée dans l'eau : trouver des prétextes pour ressortir, poser des questions sur la stratégie, montrant qu'il est totalement perdu et qu'il a oublié les règles. Il fait remarquer à Mario qu'il ne sait rien de sa vie privée, de ses souvenirs, comme s'il cherchait à attraper un peu de mémoire, même si c'est celle d'un autre. Mais l'évocation de souvenirs, le ramène brusquement à son cauchemar et à sa terreur du premier cours de water-polo. Dans le passé, le petit Michele continue de hurler les mêmes phrases mais finit par obtempérer. Il plonge en chandelle tout en se bouchant le nez. Au lieu de nager comme lui ordonne le moniteur, le petit Michele s'accroche au bord pour ressortir immédiatement. Mais le moniteur l'attrape et le projette plus loin, il boit la tasse en continuant de protester activement. Une nouvelle coupe nous ramène au présent. La transition s'effectue par le double motif de l'eau de la piscine qui s'agite et du choc du petit Michele auquel répond celui de la balle heurtant la barre transversale de la cage de but dans le présent. C'est alors que l'image cristallise. En effet, Michele se cache les yeux en se plaignant qu'il y a trop de chlore et qu'il ne voit rien. Puis, il se met à battre des jambes sur place en hurlant qu'il n'a pas pied dans le grand bain : « avant, le grand bain n'était pas comme ça, j'ai peur, je n'y arrive pas, je n'arrive pas à avancer, je ne peux pas avancer<sup>176</sup> ». Mario, ses co-équipiers et le public ont beau lui répéter de se calmer, qu'il n'y a pas de grand bain ici, il nage sur place, son bras droit allant d'avant en arrière. Ce mouvement cyclique aux allures tautologiques au regard des phrases qu'il prononce également en boucle, est en fait une sorte de justification tendant à matérialiser un obstacle invisible (la zone du grand bain qu'il semble voir au milieu du terrain) qui viendrait justifier sa paralysie. Le présent est totalement contaminé par le passé, et de fait, le temps est bloqué, se répète comme si le présent devenait lui-même un souvenir obsédant, traumatique. Le public qui crie, tend les bras en agitant les mains, l'accompagne pour lui indiquer d'avancer. A l'opposé, son équipe lui indique avec les

---

<sup>175</sup> *Lei capito, non voglio, mi sono sbagliato !*

<sup>176</sup> *Prima, non era così l'acqua alta, ho paura, no riesco, no riesco ad avanzare, non posso avanzare*

bras, la direction des cages adverses pour qu'il passe la balle, puis lui fait des gestes d'apaisement.

Les différences entre le passé et le présent permettent d'opérer un faux rapport de causalité entre le match présent et les cours du passé comme si rien n'avait eu lieu entre les deux. On a l'impression que le comportement de Michele dans le présent rejoue le souvenir précédent (preuve en est : il plonge encore en chandelle). Cela étant, Moretti fait l'économie de certains flash-backs, tous les traumatismes et les échecs liés à l'apprentissage ne sont pas montrés. Le comportement de Michele quand il entre sur le terrain illustre la réminiscence de la terreur ressentie lorsqu'on l'a forcé à nager sans avoir pied, mais il pourrait aussi y avoir eu d'autres cours lors desquels Michele tentait de surmonter sa peur du grand bain sans y parvenir. Le présent ne répète pas seulement le passé mais se faisant, le prolonge, l'englobe et reconvoque toute la nappe de passé correspondant à cette période traumatique. La cristallisation de l'image dans cette scène est rendue visible par l'absence d'une surimpression. La suite des souvenirs ne défilent pas en transparence tandis que Michel stagne, mais ils sont toujours là, rendus d'autant plus présents qu'ils ne sont représentés que partiellement. On peut voir l'enfant à travers l'adulte, annonçant la scène finale qui les réunit l'un derrière l'autre. L'amnésie a effacé toutes les années d'apprentissages, toutes les expériences acquises. Une nouvelle fois, le montage du film rend compte de la perception de Michele. Ne nous est livré que ce dont Michele se rappelle et la succession de ses perceptions dans l'ordre où elles adviennent. Celles-ci se confondant et étant remplacées fréquemment par des réminiscences du passé au début du film comme en témoignent ces souvenirs d'enfance.

Ce souvenir est à l'opposé du vol du gâteau puisqu'il est présenté comme un rêve. La confusion du personnage lorsqu'il se réveille pour aller jouer est la même que lorsqu'il se relève en sursaut après s'être souvenu du cauchemar des pantoufles dans la rue. La manière dont la mémoire de Michele influe sur son comportement présent et fait voir son passé au-delà de ce qui est montré crée des images-cristal. Parmi elles se trouvent de nombreux plans imaginaires résultant d'une fusion entre deux vrais plans du film, comme celui succédant à la brimade de Mario. Cette part imaginaire du film est le lieu de l'impossibilité des souvenirs et des rêves.

### 3. *Mia madre*

En suivant les analyses de Bachelard sur l'eau maternelle<sup>177</sup>, il serait tentant de décrire Michele comme principalement mu par un élan régressif et de l'interpréter selon un prisme extrêmement freudien. Cela ne nous convainc pas. Nous serions obligés d'adhérer à la vision assez conservatrice et réductrice de la perception du rôle de la femme selon Bachelard. Il est vrai que l'imaginaire prénatal est évoqué de diverses manières au cours du film. Le plan dans lequel Michele échappe au syndicaliste par le tunnel reliant le bâtiment des vestiaires au bassin aquatique anticipe sa confession face à la journaliste : « j'ai tellement envie retourner dans le ventre maternel<sup>178</sup> ». Ce souhait a déjà pris forme à partir de cet instant où il emprunte ce passage immergé qui aboutit dans la matrice régénératrice de la piscine dans laquelle Michele va pouvoir se retrouver. Il y a même une dimension comique à voir Moretti fuir son vrai père pour rejoindre ce « ventre maternel » dans l'eau duquel dérivent des panneaux de réclames au style rétro et naïf représentant les douceurs sucrées de l'enfance. Cette image burlesque trouve une suite thématique avec le moniteur qui le sèvre brutalement de sa mère.

Cependant, dans plusieurs de ses films dont celui-ci, Moretti se moque de la psychanalyse et en questionne les enjeux. D'ailleurs, Alain Bergala choisit une interprétation d'inspiration lacanienne pour décrire le dernier flash-back qui réconcilie Michele avec le water-polo. Tout en valorisant la relation mère-fils dans *Palombella rossa*, son analyse n'en fait pas un élément régressif, malgré les apparences.

« Pendant tout le film, il n'a cessé de se décomposer puisqu'il n'a plus de mémoire, il essaie de retrouver des bribes, il n'est jamais entier. Et cette image-là est au contraire totalement restauratrice. C'est le seul souvenir heureux de son enfance et c'est un geste idéal dans la communauté idéale. [A propos] du geste idéal Lacan définit l'*invidia* (envie, jalousie). « C'est l'image d'une complétude qui se referme sur elle-même ». C'est exactement ça. Complétude entre le petit garçon et la mère qui l'enveloppe, qui lui sèche les cheveux avec la serviette. Chez Lacan l'*invidia* fait souffrir quelqu'un qui regarde et qui lui, voudrait bien être dans cette image et il sait qu'il n'y sera jamais. Là il n'y a pas d'*invidia*, il n'y a que la complétude qui se referme sur elle-même. Pour qu'il y ait *invidia*, il faudrait qu'il y ait un écart, et [Moretti] filme en hauteur, il filme la contagion, c'est-à-dire qu'il y a lui et sa mère, il passe sur la cabine d'à côté, là c'est pareil, et après la caméra remonte et tous les petits garçons sont exactement dans la même situation donc c'est la seule contagion heureuse du geste dans le film. Les autres contagions étaient malheureuses. Cela aboutit à une vision, contrairement à la communauté communiste qui est en pleine crise, c'est la vision heureuse d'une communauté innocente des petits garçons qui retrouvent l'amour maternel après l'apprentissage d'un sport d'hommes, un sport épuisant avec pleins d'inconvénients. Et dans ce plan, personne dans la communauté des

---

<sup>177</sup> BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, 265 p.

<sup>178</sup> *Ho tanto desiderio di tornare nel ventre materno*

petits garçons ne souffre de manque d'amour. Donc c'est le plan qui résout évidemment dans le passé, toutes les questions que Moretti est en train de se poser à ce moment-là par rapport à la communauté communiste. <sup>179</sup> ».

Nous allons ici avancer une interprétation complémentaire à celle de Bergala qui décrit et conclut l'essentiel sur le sens de cet ultime souvenir d'enfance. L'atmosphère qui s'en dégage, s'inscrit pour nous pleinement dans la lignée des films héritiers du néoréalisme italien qui continuent de dépeindre les relations familiales dans la société italienne. En 1976, les frères Taviani, admiratifs<sup>180</sup> des œuvres du jeune Moretti lui offrent un petit rôle dans *Padre padrone*. Le film s'inspire librement de l'autobiographie de Gavino Ledda, berger dès l'âge de 5 ans, maltraité par son père durant une enfance solitaire dans la campagne sarde dont il partira définitivement après ses 20 ans pour un avenir plus heureux. La légèreté de ton de *Palombella rossa* exclurait de prime abord tout rapprochement possible avec la dureté du récit de *Padre padrone*. Sans que l'on préjuge de sa volonté consciente de s'y référer, Moretti crée ici une scène qui répond en miroir positif<sup>181</sup> à deux scènes du film des Taviani. Au début du film, le père de Gavino, vient le retirer de l'école pour le faire travailler. Avant qu'ils s'en aillent, l'institutrice prend l'enfant dans ses bras et lui dit de garder confiance en l'avenir. Un peu plus tard, au matin de son premier jour à la pâture, sa mère après l'avoir lavé et séché, l'habille, tout en lui caressant la tête. L'enfant, le regard froid, lui mord la main avec violence, elle l'écarte sans un mot. Il jette alors le savon et la bassine, renverse les chaises, avant que sa mère parvienne à l'immobiliser et le contenir contre elle dans une étreinte maternelle. D'un point de vue thématique, la comparaison de ces scènes avec *Palombella rossa*, est complète en ajoutant, le cauchemar du gâteau volé qui voit le père de Michele l'envoyer en prison et celle de la confrontation avec le moniteur. Dans les deux cas, la mère est passive, et même coopérante avec l'autorité masculine. Bien que la scène avec le moniteur et les deux scènes de *Padre padrone* divergent en termes de montage et de cadrage, elles mettent toutes les trois au centre, la rupture violente de la relation mère-fils en raison de l'intervention paternelle (le moniteur de *Palombella rossa* et l'institutrice de *Padre padrone* se substituant à des figures parentales). En revanche, pour les raisons énoncées par Bergala, le

---

<sup>179</sup> BERGALA, Alain, « *Palombella rossa* ou l'amnésie communiste », *Un Nouveau festival : Amnésies*, Paris, Centre Pompidou. Conférence du 22 février 2014, [en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/xIdhhef> (consulté le 28/05/2023)]

<sup>180</sup> Interviews de Vittorio et Paolo Taviani dans « *Cinema autarchico* » de NICCHIARELLI, Susanna, réalisé en 2007

<sup>181</sup> Voir annexe 4 p. 134

choix d'une caméra mouvante, libre pour signifier la plénitude et l'apaisement dans la scène de complétude des mères et des fils est restauratrice. Ce choix, opposé aux plans fixes systématisés dans les scènes de rupture du film de Moretti et de celui des Taviani, est d'autant plus pertinent.

Cette scène restauratrice intervient après la défaite de l'équipe de Michele, par sa faute. Il a alors pleinement récupéré sa mémoire mais cela a un prix. Avec les souvenirs, sont revenus les regrets d'avoir perdu son enfance et toutes les madeleines qui l'accompagnent.

#### **4. Mardi dernier : le souvenir clef**

L'interview télévisée est le souvenir de Michele le plus largement partagé par les autres personnages, ayant été diffusée à la télévision. Il contient un évènement clef pour résoudre l'amnésie et ne fait pas l'objet de doute ou d'incertitude de la part de Michele.

Michele est fréquemment confondu avec le Parti communiste italien. Cet amalgame peut avoir plusieurs significations. Le quiproquo d'identité advient dans les interactions entre Michele et les autres personnages, la confusion est alimentée collectivement : Michele ne comprend pas qu'on s'adresse à lui et les personnages lui parlent du parti au lieu d'être dans un rapport plus personnel. Ce qui intéresse nombre des personnages de la piscine, voir tous, ce n'est pas ce que ressent Michele en tant que personne mais sa place dans le parti. Au fil du film, on finit par penser que Michele Apicella occupe une place importante au sein du PCI ou tout du moins, qu'il est devenu depuis mardi dernier l'une des figures médiatiques du parti.

Cette confusion de Michele avec le PCI s'opère par exemple lorsque l'arbitre du match de water-polo s'adresse à lui pour la première fois avant le début de l'affrontement. L'échange se déroule de telle façon qu'on ne sait pas de qui vient la confusion. L'arbitre et Michele semblent tous les deux y avoir leur part de responsabilité et l'élaboration de leur malentendu relève presque d'une sorte de complicité sous-jacente :

- « - Apicella... Je vous reconnais...double maillot... Je vous ai vu à la télévision plusieurs fois.
- Non, je suis communiste
- Vous êtes un parti à reconstruire, vous avez disparu, flottant dans les airs<sup>182</sup>. »

---

<sup>182</sup> - *Apicella...La conosco...Doppio costume...L'ho già visto alla televisione molte volte*  
- *No, io sono comunista*

L'arbitre s'adresse au joueur suivant tandis que Michele passe derrière lui. Après une hésitation, Michele lui demande par-dessus son épaule, tandis qu'il consulte le portrait des joueurs :

« - Là, je peux voir ma photo ?  
- Mon professionnalisme devrait me l'interdire mais comme vous manquez d'identité. Vous avez au moins trois âmes.<sup>183</sup> »

L'arbitre se détourne encore de Michele et appelle un autre joueur. Puis, se retournant une dernière fois vers lui, il assène : « Qui êtes-vous ? Vous êtes un parti inutile, inoffensif<sup>184</sup> ». Toute cette courte scène repose sur des jeux de dédoublement et de dissemblance que l'on peut encore rapprocher des scènes de quiproquo à la façon de la *Commedia dell'arte*. La réflexion de l'arbitre sur les « trois âmes » de Michele renvoie aux multiples fonctions et identités du personnage qui sont autant de masques différents qu'il endosse plus ou moins consciemment. L'arbitre demande à Michele s'il a bien deux vêtements : en italien *costume* peut désigner à la fois le maillot, l'uniforme ou le costume. Il fait remarquer à Michele qu'il est à la fois joueur de water-polo et député communiste. L'usage veut que les joueurs fassent constater la conformité de leur tenue. Pour se faire, tous présentent leurs mains et soulèvent légèrement leur maillot au niveau de la hanche. Michele fait de même mais son contrôle de routine alimente le quiproquo de la conversation avec l'arbitre. Michele montre qu'il a bien mis deux vêtements l'un sur l'autre (son maillot personnel et le costume réglementaire par-dessus), qu'il est donc authentique et ne triche pas. Cette réaction à la remarque sur le double costume, traduit aussi l'embarras de Michele qui croit que sa fidélité partisane est remise en cause. Il est communiste ! Il n'a pas trahi, n'est pas un agent double au service d'un autre camp. Il ne trahira pas ses coéquipiers en sabotant leur jeu de l'intérieur pour avantager l'adversaire, ou plus simplement, il porte bien le maillot de son équipe et ne compte pas passer d'un club à l'autre. Avant le match, cette scène permet de constater le manque de repère de la figure centrale qui s'adresse à l'arbitre comme aux journalistes de l'interview de mardi dernier. Michele provoque aussi la confusion chez le spectateur car il ne peut s'empêcher, à partir de cette scène et jusqu'à la fin de l'affrontement, de faire des parallèles entre les stratégies structurant le match et sa vie politique. Peut-être espère-t-il qu'affirmer son

---

- *Siete un partito da rifare, siete scomparsi, galleggia tra mezz'aria*

<sup>183</sup> - *C'è da posso vedere la mia foto*

- *La mia professionalità me lo impedirebbe, ma come un que mancate di identità, avete almeno tre anime*

<sup>184</sup> *Chi siete ? Siete un partito inutile, innocuo*

identité communiste et faire référence tout au long de la partie à des considérations politiques l'aidera à raviver sa mémoire perdue. En entendant l'affirmation de Michele, l'arbitre s'exclame que le PCI est en ruine, qu'il a perdu toute sa force, adhérant ainsi au discours des journalistes durant l'émission. Ici, le passage d'une langue à l'autre est intéressant. L'italien « *mezz'aria* » implique le passage d'une zone ou d'un milieu à l'autre quel qu'en soit la nature. La traduction française des sous-titres quant à elle indique : « entre deux eaux » et crée un nouveau sens métaphorique. On pourrait même percevoir dans cette expression l'anticipation de l'angoisse de Michele avec le grand bassin lorsqu'il entre sur le terrain plus tard.

Cette fameuse interview télévisée que Michele a donné mardi dernier est dévoilé par bribes de souvenirs, par scènes disparates, réparties tout au long du film. La chronologie et la durée de cette interview sont des données incertaines. Son point d'orgue advient au cours d'un arrêt de jeu précédant le tir décisif qu'il doit réussir pour faire gagner son équipe. Auparavant, le pénalty a été invalidé plusieurs fois et il doit de nouveau être tiré.

Michele, comme le reste de la foule du stade vient d'assister impuissant à la tragique fin du héros éponyme du *Docteur Jivago*. Le personnage est fragilisé émotionnellement. La déception se lit sur son visage. La flèche imprimée au centre de son bonnet de bain, que l'on avait fini par oublier à force de la voir depuis que les joueurs sont en tenue, prend alors la fonction de vecteur de suspense. Elle pointe en direction du bassin. En étant au centre de son front, elle matérialise la préoccupation de Michele en cet instant : il va devoir retourner dans l'eau et conclure le match. La vision de la fin du film de Lean s'apparente à un revers en dehors du temps de jeu et du terrain. Un instant plus tôt, il était un individu pris dans une foule. Sitôt cette dernière dispersée, le plan moyen qui l'isole avec sa fille résonne avec le gros plan dans lequel il clamait auparavant sa désapprobation, face à la télévision. Ensemble, ces deux plans ouvrent une série de cadres centrés sur le visage de Michele qui redevient le protagoniste de *Palombella rossa*. On peut même parler de héros du film dans la mesure où les actions à venir de Michele vont exercer une influence déterminante sur le dénouement du match et du film.

Un très léger zoom introduit cette remise au centre de Michele. Ce mouvement fait aussi écho à celui qui resserrait le cadre sur le visage de l'amnésique en plein massage thérapeutique. Une voix hors-champ se fait entendre. Elle sert de transition sonore entre cette scène et la suivante. Elle appartient en effet au journaliste principal de l'émission



*Tribuna politica* qui a accueilli l'interview de Michele mardi dernier. Il dit « Comme le pape Jean [XXIII], quand je rencontre quelqu'un dans la rue, je ne lui demande pas qui il est mais où il veut aller. Mais où veut-il aller ce PCI<sup>185</sup> ? ». Après l'évocation papale (caution d'un argument d'autorité !), un plan moyen montre trois pupitres placés en quinconce. Le pupitre central est occupé par le journaliste qui s'adresse à Michele et qui lui fait directement face. Un plan épaulement de Michele fait office de contrechamp à celui des trois pupitres. Cette séquence de questions-réponses est le dernier des souvenirs de l'interview, son segment conclusif. Jusqu'à présent, l'émission se déroule selon un principe de questions-réponses assez impitoyables, posées sur un mode péremptoire par les journalistes ironiques et sûrs d'eux.

Dans un autre segment de l'interview, le même journaliste demande ainsi au député si sa montre est à l'heure américaine comme la sienne. Plus tôt dans le film, la journaliste a fait remarquer à Michele qu'il était paradoxal de fustiger la télé-spectacle alors que lui-même s'était donné en spectacle pendant l'interview. Pour les journalistes de l'émission comme pour celle qui a écrit l'article, tout est prétexte à la blague. Avant l'intermède *Jivago*, Michele se fait une dernière fois interpellé par le syndicaliste qui lui fait la leçon sur le peu d'ambition du PCI concernant des réformes de fonds. Cette mise au point replonge Michele dans l'interview. Alors qu'il expose des idées très sérieusement et rappelle les accomplissements du communisme de manière assez lyrique et idéaliste, le journaliste principal l'interrompt et s'exclame : « elle est bien bonne celle-là ! Très bien ! Bravo ! [...] c'est de la pure variété !<sup>186</sup> ». Malgré cette interruption, Michele poursuit sa démonstration imperturbable. Notons que le plan large sur les journalistes déjà vu dans un autre segment, réapparaît à ce moment-là et accentue le déséquilibre du rapport de force. De trois journalistes placés en quinconce, on passe à sept répartis sur deux gradins en arc de cercle. L'émission s'apparente soit à un tribunal, soit à une arène antique dans laquelle on est en train de lapider un personnage public en disgrâce.

Tout le paradoxe de considérer Michele comme un rêveur démiurge, une figure centrale dont la pensée se dissout et infuse tous les autres personnages du film permet à Moretti de montrer en filigrane le paradoxe plus concret dans lequel est pris le PCI à la fin des années 80. L'essence d'un parti communiste, comme le rappelle le député, est de

---

<sup>185</sup> *Come papa Giovanni, io quando incontro qualcuno per strada, non li chiedo chi è. Ma dove vuole andare. Ma dove vuole andare questo PCI ?*

<sup>186</sup> *Buona questa ! Ottimo ! Bravo ! questa è varietà pura !*

prôner un monde régi par l'esprit de collectivité. Or, ce que montrent les segments de l'interview réémergeant dans l'esprit de Michele, c'est une figure politique qui, en dehors du conseiller qui lui tend ses feuilles et lui rappelle quelques éléments de langage essentiels à la crédibilité de son apparition télévisuelle, est seule face à plusieurs représentants de la pensée dominante, démocrate chrétienne voire pré-berlusconienne de l'époque. A travers le personnage de Michele apparaît la contradiction du PCI pris au piège du jeu de l'homme providentiel. Dans le film, c'est la figure centrale qui endosse cette fonction, mais dans la réalité de l'époque c'est successivement Enrico Berlinguer et après lui, Achille Occhetto.

Pour se sortir du guêpier de l'émission télévisée, son discours progresse méthodiquement. Après avoir reconnu la mauvaise stratégie de ces dernières années, Michele énonce une idée que Moretti développera dans *Aprile* : il faut ouvrir les portes du parti au peuple (aux jeunes, aux femmes, aux travailleurs, aux mouvements), ne plus le laisser seulement aux mains des cadres. Il invite ce peuple à s'emparer du parti. Ensuite le député va insensiblement glisser d'un mode d'énonciation discursif à un autre. Les champs-contrechamps avec les journalistes vont alors se raréfier. Michele prenant le contrôle de l'interview et de son image médiatique, reste seul dans le cadre. Ce qui ressemble d'abord à une citation discrète, dite sur un ton déclamatoire, se meut soudain en chant de ralliement : « Voyons ensemble ce que nous pouvons faire. Ce sentiment populaire <sup>187</sup> ». Le changement est rendu imperceptible grâce à la rime en « *are* ». La deuxième phrase est en fait un vers de la chanson de *E ti vengo a cercare*. Michele poursuit la chanson, d'abord sans élever le ton pendant deux vers, puis la bande musicale extradiégétique débute comme invoquée par la voix de Michele qui se met à chanter à gorge déployée et fixe rapidement la caméra pour s'adresser aux téléspectateurs. La dernière image de cette scène est un zoom avant sur la caméra du studio qui filme Michele avant de s'éteindre, comme le suggère les voyants de contrôle d'enregistrements rouges qui s'allument. Michele a enrayé la mécanique de l'interview politique en retournant ses propres codes : ceux du programme de variété spectaculaire. Plus encore, ce plan constitue une variation inédite dans le film du raccord regard paradoxal car il enserme un plan d'objectif de caméra (symptomatique du trope de l'appareil de prise de vue captant sa propre image) entre deux plans de Michele chantant en faisant un regard caméra. En trouvant la caméra intradiégétique du studio de télévision et en ne la perdant plus de vue

---

<sup>187</sup> *Vediamo insieme cosa possiamo fare. Questo sentimento popolare*

lorsqu'il est face au but dans la piscine, alors même qu'elle a changé de nature, devenant exclusivement extradiégétique, Michele nous montre en nous regardant dans les yeux qu'il a retrouvé sa mémoire et son identité. Ses yeux ne sont plus perdus dans le vague.

Contrairement à *Ragazzo Fortunato*, *I'm on fire* et la majorité des chansons populaires donnant lieu à une scène musicale dans les films de Moretti, *E ti vengo a cercare* est l'objet de l'enjeu dramatique central de *Palombella rossa*. Se remémorer entièrement les paroles de la chanson, et surtout le souvenir qui leur était associé, pourrait être le signe d'une rémission totale de Michele, la fin de son amnésie. Le titre de Battiato est au centre de ce segment décisif qui convoque plusieurs imaginaires et entremêle plusieurs séquences. Cette construction fait se rejoindre les définitions restreintes et élargies de la ritournelle dans *Mille Plateaux*<sup>188</sup>. Elle n'est plus seulement musicale d'une part, mouvante et visuelle d'autre part, mais ses différents aspects se confondent les uns dans les autres grâce au télescopage des imaginaires et des différents statuts de l'image. La musique alors, ne convoque plus d'imaginaires extérieurs au film avec lesquels elle joue, mais remobilise son propre imaginaire pour reconstruire une mémoire. Tout au long du film la réflexion de Michele oscille entre deux affirmations contraires : « je ne me souviens plus » et « je me souviens », ce qui représenterait la ritournelle, les galops seraient le fait de tenter de fredonner une chanson, finir de se souvenir de son coup d'éclat médiatique, puis ayant été censuré, achever sa prestation en chantant la suite à tue-tête accompagné par tout le stade.

---

<sup>188</sup> DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris, Ed. de Minuit, 1980, 646p. [en ligne : [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6354559/mod\\_resource/content/3/Deleuze-Guattari-Mille-plateaux.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6354559/mod_resource/content/3/Deleuze-Guattari-Mille-plateaux.pdf) (consulté le 02/08/2023)]

## Conclusion

Le lien symbolique entre l'eau et la mémoire joue chez plus d'un cinéaste le double rôle de porte d'entrée vers le souvenir et de substance thérapeutique. Lors de la composition du corpus secondaire, nous avons ainsi pensé à deux films : *Je t'aime je t'aime* (1968) d'Alain Resnais et *Dolor y gloria* (2019) de Pedro Almodóvar mais il nous semble à présent que des parallèles auraient été soit trop audacieux, soit trop lointains pour pouvoir être inclus dans la présente étude. Ce renoncement est révélateur de la richesse des thèmes, motifs et idées que recèle *Palombella rossa*.

Au cours de ce travail, le dernier film de Nanni Moretti, *Il sol dell'avenire*, est sorti. Nous n'avons d'abord pas prévu de l'inclure dans notre développement, craignant que le réalisateur n'ait mis en place des idées qui viendraient perturber la compréhension de son œuvre passée. Heureusement, ce nouveau film dans la lignée de ses journaux filmés, tel une somme de l'entièreté de son œuvre, apporte au contraire des éclairages essentiels sur toutes les autres réalisations et notamment sur *Palombella rossa*.

Pour décrire la métaphore politique du film et ses interactions avec les acteurs de la société civile, il nous semblait plus pertinent de considérer la partie sportive comme un grand rêve. L'onirisme offrant un cadre privilégié au développement de décalages métaphoriques simples, reposant sur un principe de correspondances, d'équivalences entre un premier système comparé (la politique) et d'autres pris comme comparants (le sport et la *Commedia dell'arte*). Ces premières correspondances générales explorées, il s'agissait de se focaliser sur la figure centrale, son amnésie et les effets produits par cette dernière.

Le caractère effacé de Michele au début du film est la meilleure preuve de l'impact de l'accident sur le comportement du personnage. La séance de rééducation et les interrogations qui la ponctuent juste après l'accident sont des signes annonciateurs de l'amnésie engendrée par ce dernier. Lorsqu'on réinscrit le film de 1989 comme aboutissement de toutes les œuvres qui l'ont précédé<sup>189</sup>, le décalage entre le caractère habituel de Michele et son attitude dans *Palombella rossa* suggère l'altération de sa personnalité due à sa perte de mémoire. Cette comparaison entre notre objet central et les films qui l'ont précédé n'est pertinente qu'en considérant chacun d'entre eux comme une

---

<sup>189</sup> *Je suis un autarcique, Ecce bombo, sogni d'Oro, La messe est finie* (dont le protagoniste est défini par Moretti lui-même comme un autre Michele possible et *Bianca*).

étape de la biographie protéiforme de Michele Apicella. Bien que l'alter-ego de Moretti entre 1974 et 1989 évolue à chaque film, aucune des expériences par lesquelles il passe n'altère autant son comportement et son caractère que cette amnésie subite. Sa colère et son égocentrisme, qui étaient auparavant des traits continus et omniprésents de la personnalité de Michele prennent un caractère intermittent. Moretti choisit de les atténuer, ce qui entraîne une mise en retrait de son personnage principal. Au lieu d'être le centre de l'univers morettien, Michele est à présent presque à égalité avec les autres personnages auprès desquels il cherche une inspiration et des réponses quant à son identité. Il devient une figure parmi d'autres au sein d'un film choral, un citoyen comme les autres dans la grande métaphore politique et carnavalesque de *Palombella rossa*. La dynamique du film peut être vue comme le trajet que Michele effectue pour revenir de la périphérie vers le centre du film, puis finalement redevenir un inconnu dans la foule après un bref moment sous le feu des projecteurs.

L'identification du personnage et du metteur en scène trouve un nouveau degré de mise en abyme grâce à une suite de jeux impliquant des plans subjectifs particuliers. En cela *Palombella rossa* est véritablement un chaînon transitionnel entre les films mettant en scène Michele Apicella du milieu des années 70 à la fin des années 80 et les journaux filmés des années 90 où Moretti a le même nom que son personnage. Dans le même temps, le réalisateur s'interroge sur le devenir de cet alter ego. L'enjeu n'est pas de savoir qui il était mais qui il sera, une fois l'amnésie passée.

La confusion semble être de prime abord nécessaire à l'illustration de l'amnésie. C'est plutôt l'amnésie qui est un prétexte au développement d'un discours et d'un thème cher à Moretti : l'incompréhension qui caractérise la société et l'empêche de dépasser ses antagonismes. La dramaturgie morettienne repose sur une logique de non-dialogue, une impossibilité de se comprendre entre personnages. Ainsi le père comme la fille se méfient des usages figurés des mots qui peuvent entraîner une incompréhension ou rendre une idée inexacte. Plus largement, *Palombella rossa* s'emploie à décrire métaphoriquement, à l'échelle microscopique d'une rencontre sportive, une société diversifiée constamment traversée par des différends.

L'amalgame entre événements est l'une des dynamiques qui sous-tend la structure du film. Très vite, la vraisemblance spatio-temporelle semble le désert, de très nombreuses ellipses le jalonnent. Dès la séquence d'ouverture, les liens de cause à effet sont réduits au minimum. Il n'y a pas de scène montrant comment l'automobiliste est

secouru après son accident et pas de segment illustrant l'évolution de sa rééducation. Ainsi dans *Palombella rossa*, de nombreux éléments sont invisibilisés, oubliés, qu'il s'agisse de gestes, de paroles, de plans ou de scènes entières. Ces manques garantissent l'intégrité du film par leur présence en faisant correspondre son thème prétexte, l'amnésie, avec sa logique de mise en scène. Ces omissions adviennent par un recours fréquent aux ellipses et la mise en place d'échos entre les scènes, aboutissant à la création d'une palette de transitions très diverses (sons, mouvements, motifs...).

Le thème de l'amnésie devenant au fil du film le grand motif filé de l'absence engendre une dynamique de confusion chez Michele qui la transmet aux autres personnages. Sa perception ainsi altérée perturbe l'univers filmique jusqu'à faire se confondre réel et imaginaires, souvenirs et rêve. Les regards de Michele sommeillant ou endormi donnent d'ailleurs l'impression qu'il est constamment en train de se réveiller. Le rêve devient de plus en plus profond, passant de la rêverie passagère au songe intégral, pour se changer finalement en un grand rêve-gigogne : chaque scène pouvant être un rêve fait dans la scène qui la suit comme le suggère les réveils qui se succèdent.

Aux vues de la place que tiennent d'une part les rêves et d'autre part les souvenirs (les premiers étant bien souvent présentés comme contexte de réémergence des seconds), il est aussi possible de considérer que Michele voyage entre les temporalités (thème découlant du domaine de l'impossible).

En mettant en lumière ce qui manque, la mise en scène de Moretti, le montage et les réactions des personnages font de l'absence la manifestation paradoxale du visible. Au début de notre étude, nous opposons mémoire et amnésie alors que le film ne cesse de montrer leur étroite corrélation. Les traits saillants de l'absence de mémoire témoignent du processus mémoriel en reconstruction, lequel n'est pas singulier mais bien pluriel car Michele retrouve aussi bien son identité civile que politique ou sportive. Ces processus sont enclenchés par la pratique du water-polo et la remémoration de ses règles, les émotions provoquées par les rencontres propices à la remémoration d'évènements et de ses valeurs propres, et enfin, par l'écoute et la remémoration de musiques diverses qui reconnectent le corps et l'esprit.

Enfin, le jeu que nous décrivons sur les étranges raccords qui transcendent l'espace pourrait être aussi vu comme des champs-contrechamps virtuels entre Michele et son reflet ou entre un reflet de Michele et un autre, comme s'il était pris au piège dans le palais des

glaces infini de sa conscience. Le motif de l'étrange reflet dans le miroir est repris par Moretti dans une scène d'*Aprile* où le réalisateur-personnage se demande quel discours faire avant de se remémorer toutes les lettres publiques qu'il n'a jamais envoyées. Séquence que nous mettons en lien avec celle de la lettre à un camarade disparu dans *Palombella rossa*. Si l'objet miroir est formellement absent de *Palombella rossa*, contrairement à *Aprile* et au court-métrage *Il grido d'angoscia dell'uccello predatore* (2003), qui en est le prolongement, il est symboliquement évoqué à de nombreuses reprises par d'autres surfaces réfléchissantes ou lumineuses. On peut ainsi citer l'eau de la piscine, la baie vitrée qui surplombe le bassin extérieur, créant ainsi une frontière nette entre deux mondes potentiellement séparés par un miroir. S'ouvre alors un nouveau parallèle exaltant avec le personnage d'Alice, crée par Lewis Carroll, qui après avoir été au Pays des Merveilles une première fois, y retourne en traversant un miroir.

Dans *Palombella rossa*, le temps est celui du rêve. C'est un rapport au temps qui est analogue à celui d'*Alice au pays des merveilles*. Dans cette œuvre, comme dans *Palombella rossa*, ce qui s'est déroulé en rêve n'en n'est peut-être pas moins réel.

# Bibliographie

## 1. Théories du Cinéma

BAZIN, André, *Qu'est que le cinéma*, Paris, Ed. du Cerf, 1975, 372 p. (« 7<sup>e</sup> art »)

BACLET, Léa, « La recherche de nouveaux moyens d'expression philosophiques fut inaugurée par Nietzsche, et doit être aujourd'hui poursuivie en rapport avec le renouvellement de certains autres arts, par exemple, le théâtre ou le cinéma », *Philosophique*, 19 | 2016, mis en ligne le 29 août 2017 [en ligne : <https://doi.org/10.4000/philosophique.936> (consulté le 31/07/2023)]

BERNADI, Sandro, « V. Le plan subjectif comme forme symbolique », in *Le Regard esthétique, ou la Visibilité selon Kubrick*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 87-98 [en ligne : <https://books.openedition.org/puv/1513?lang=fr> (consulté le 17/08/2023)]

BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, *L'art du film : une introduction*, 3<sup>e</sup> éd., traduction Cyril Béghin, Louvain-la-Neuve, de Boeck, 2014, 879 p.

CHION Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, 475 p.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, 383 p. [en ligne : [https://monoskop.org/images/8/85/Deleuze\\_Gilles\\_Cinema\\_2\\_L\\_Image-temps.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Deleuze_Gilles_Cinema_2_L_Image-temps.pdf) (consulté le 02/08/2023)]

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris, Ed. de Minuit, 1980. 646 p. [en ligne : [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6354559/mod\\_resource/content/3/Deleuze-Guattari-Mille-plateaux.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6354559/mod_resource/content/3/Deleuze-Guattari-Mille-plateaux.pdf) (consulté le 02/08/2023)]

## 2. Cinéma italien

« Audio commentary featuring film critic and Fellini friend Gideon Bachmann and NYU film professor Antonio Monda », *Otto e mezzo*, éditions Criterion collection, 2001

DEMANGE, Jacques, « Francesco Rosi ou l'auteur en héritier », *Positif* n°741, novembre 2022

DETASSI, Piera et SESTI, Mario, « Renaissance contrôlée : le cinéma italien des années 80 », *Positif* n° 349, décembre 1989, p. 10-13

GILI, Jean Antoine, *Le cinéma italien*, Tome 1, Paris, 10/18, 1978, 441 p.

MILLER, David A., *8<sup>1/2</sup> de Federico Fellini*, traduit par Cécile Aubert, Paris, G3J éditeur, 2011, 163 p. (Une leçon de cinéma)

ROUX, Baptiste, « Entretien avec Marco Bellocchio ». *Positif* n° 745, mars 2023, p. 12-13



SCOTTO D'ARDINO, Laurent, « Les premières manifestations du réalisme rossellinien au filtre de la critique de Giuseppe De Santis : *Un pilota ritorna* (1942) et *L'Uomo dalla croce* (1943) », in BONAMY, Robert, dir, *Itinéraires de Roberto Rossellini*, Grenoble, UGA éditions, 2014, ( La Fabrique de l'œuvre) p 57-73 [en ligne : <https://books.openedition.org/ugaeditions/1103?lang=fr> (consulté le 03/08/2023)]

### 3. Nanni Moretti

BERGALA, Alain, « *Palombella rossa* ou l'amnésie communiste », *Un Nouveau festival : Amnésies*, Paris, Centre Pompidou. Conférence du 22 février 2014 [en ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x1dhhef> (consulté le 28/05/2023)]

« Entretien avec Nanni Moretti », *Dossier de presse*, Société de distribution Le Pacte, 2009. [En ligne] : [https://adrc-asso.org/sites/default/files/adrc/fichiers/nanni\\_dp\\_a5\\_hd.pdf](https://adrc-asso.org/sites/default/files/adrc/fichiers/nanni_dp_a5_hd.pdf) (consulté le 28/05/2023)]

GAETANO, Roberto de, *Nanni Moretti, l'égarement du présent*, Paris, Mimesis, 2018, 170 p.

GILI, Jean Antoine, « Nous voudrions que ce soir ça se termine bien : entretien avec Nanni Moretti », *Positif* n° 349, décembre 1989, p. 16-22

GILI, Jean Antoine, « Entretien Nanni Moretti », *Positif* n° 448, juin 1998, p. 8-12

GILI, Jean Antoine, *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, 2001, 128 p.

LABARTHE, André Sylvain, « Nanni Moretti - *Palombella rossa* », *Cinéma Cinémas*, 1989 [en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=3TrPVi5x71s> (consulté le 10/08/2023)]

Movie Mania, 2020, *La musica*, Sacher Film, 1989 [en ligne : <https://youtu.be/JA2gXbuLC58> (consulté le 31/07/2023)]

NICCHIARELLI, Susanna, Interviews de Vittorio et Paolo Taviani, in « *Cinema autarchico* », Sacher film, 2007.

PERNOD, Pascal, « Michele, le monde a besoin d'égotistes comme toi ! », *Positif* n° 349, décembre 1989, p. 14-16

RENAUD, Aurore (dir), *Journal intime : Voyages en archipel*, Lormont, Ed. Le bord de l'eau, 2017, 190 p. (Cinéfocales)

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

SKY, Pierre. *Chant-contre-chant : Fonctions de la chanson dans les films de Nanni Moretti*, Paris, Marest Editeur, 2019, 136 p.

TORNABUONI, Lietta, « *La cosa* », *Festival du film de Villerupt*, 1990 [en ligne : <https://festival-villerupt.com/title-item/la-cosa/> (consulté le 28/05/2023)]

TOUBIANA, Serge, « Entretien avec Nanni Moretti », Cahiers du cinéma n° 425, novembre 1989, p. 22-32

#### 4. Thématiques spécifiques

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, 265 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1972, 471 p.

BIBES, Geneviève et LAZAR, Marc, « ITALIE - La vie politique depuis 1945 », *Encyclopædia Universalis* [en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/italie-la-vie-politique-depuis-1945/>] (consulté le 25/06/2023)]

GALLIENNE Guillaume, « *Le Docteur Jivago* de Boris Pasternak », Emission *Ça peut pas faire de mal*. France Inter, 7 février 2015 [en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/ca-peut-pas-faire-de-mal/le-docteur-jivago-de-boris-pasternak-9176978>] (consulté le 28/05/2023)]

HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale*, Paris, Armand Colin, 2011, 188 p. (« Lettres sup. histoire littéraire »)

PLATON, chapitre VII dans *La République*, introduction, traduction et notes par Robert Baccou, Paris, Flammarion, 1993, p. 273-300

NIZZOLO, Christina, « Du renouveau syndical sans stratégie ? », *Chronique Internationale de l'IRES*, 2017/4, n°160 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-chronique-internationale-de-l-ires-2017-4-page-130.htm>] (consulté le 24/06/2023)]

SAND, Maurice, *Masques et bouffons : comédie italienne*, Tome 1, Paris, Michel-Lévy frères, 1860, 430 p. [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6250296n>] (consulté le 17/06/2023)]

SAND, Maurice, *Masques et bouffons : comédie italienne*, Tome 2, Paris, Michel-Lévy frères, 1862, 453 p. [en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6258704m/f365.image.r=divine>] (consulté le 17/06/2023)]

## Filmographie

<i>Bellissima</i> (1951).....	Luchino Visconti,
<i>Le mani sulla città</i> (1963).....	Francesco Rosi
<i>Otto e mezzo</i> (1963).....	Federico Fellini
<i>Le Docteur Jivago</i> (1965).....	David Lean
<i>Je t'aime je t'aime</i> (1968).....	Alain Resnais
<i>La Sconfitta</i> (1973).....	Nanni Moretti
<i>Je suis un autarcique</i> (1976) .....	Nanni Moretti
<i>Padre padrone</i> (1977) .....	Paolo et Vittorio Taviani
<i>Ecce bombo</i> (1978).....	Nanni Moretti
<i>Sogni d'oro</i> (1981) .....	Nanni Moretti
<i>Bianca</i> (1983) .....	Nanni Moretti
<i>La messa è finita</i> (1985) .....	Nanni Moretti
<i>Palombella rossa</i> (1989) .....	Nanni Moretti
<i>La Cosa</i> (1990) .....	Nanni Moretti
<i>Caro Diario</i> (1994).....	Nanni Moretti
<i>Aprile</i> (1998) .....	Nanni Moretti
<i>Il grido d'angoscia</i> <i>dell'uccello predatore</i> (2003).....	Nanni Moretti
<i>Buongiorno, notte</i> (2003) .....	Marco Bellocchio
<i>La meglio gioventù</i> (2003).....	Marco Tullio Giordana
<i>Dolor y gloria</i> (2019) .....	Pedro Almodóvar
<i>Il sol dell'avenire</i> (2023) .....	Nanni Moretti

## Table des annexes

Annexe 1 Titre Sala dei Baroni, Palermo.....	130
Annexe 2 <i>Circus Maximus</i> , Roma.....	131
Annexe 3 Le motif du ballon solaire.....	132
Annexe 4 La relation mère-fils.....	134

## Annexe 1 Titre Sala dei Baroni, Palermo



*Le mani sulla città*, Francesco Rosi

Source : [https://removiescom.files.wordpress.com/2022/06/9743\\_5.jpg](https://removiescom.files.wordpress.com/2022/06/9743_5.jpg) (consulté le 09/08/2023)



Sala dei Baroni, Castel Nuovo (Maschio Angioino), Palermo

Source : <https://www.espressonapoletano.it/wp-content/uploads/2018/06/sala-dei-baroni-e1529669247747.jpg> (consulté le 09/08/2023)



**Annexe 2**  
***Circus Maximus, Roma***

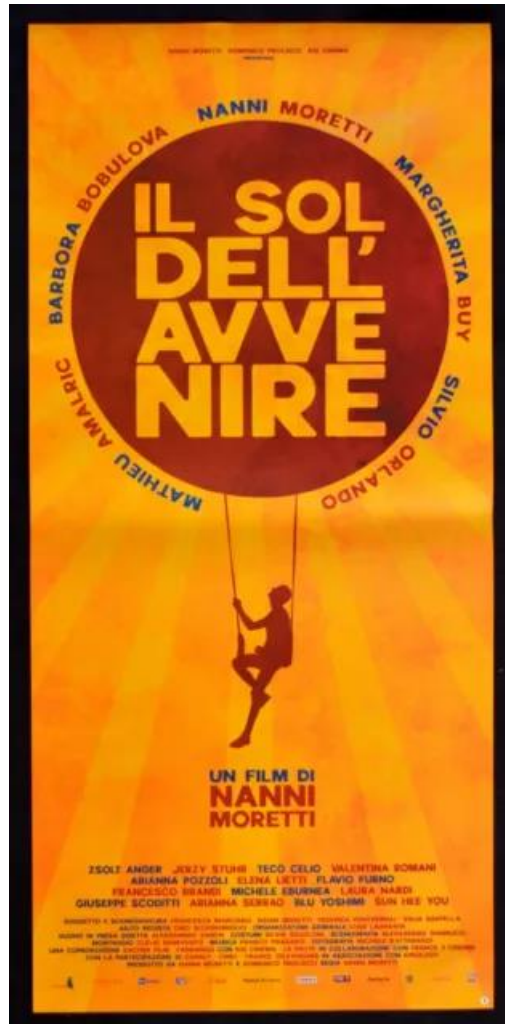


*Palombella rossa*, Nanni Moretti  
Source : <https://www.lacinetek.com>



Circo Massimo de nos jours, Roma  
Source : <https://media.tacdn.com/media/attractions-splice-spp-674x446/0b/27/82/97.jpg>

### Annexe 3 Le motif du ballon solaire



Affiche de *Il sol dell'avenire* (2023)

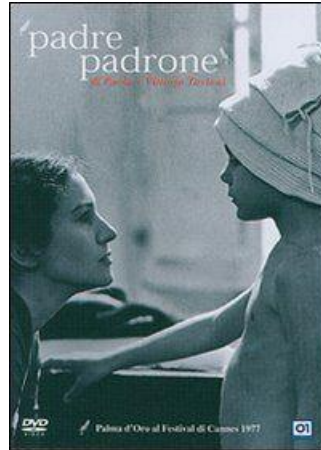
Source : <https://picclick.fr/Affiche-Il-Sol-DellAvenir-Nanni-Moretti-Marguerite-Buy-195768417127.html>



Le pas suspendu sous le ballon solaire  
*Palombella rossa*, Nanni Moretti  
Source : <https://www.lacinetek.com>



## Annexe 4 La relation mère-fils



*Padre padrone*, Paolo et Vittorio Taviani (1977)

Source : Photo DVD, [https://fr.shopping.rakuten.com/mfp/5552889/padre-padrone?pid=109821707&fbaid=11105332837&t=180192&gclid=Cj0KCOjw9MCnBhCYARIsA\\_B1WQVXIZ8PEmSse3TCgQeq\\_i\\_PZ6s9DReqQKYeUc0351Yt8ISO3Cz8nKUgaAv\\_EALw\\_wcB](https://fr.shopping.rakuten.com/mfp/5552889/padre-padrone?pid=109821707&fbaid=11105332837&t=180192&gclid=Cj0KCOjw9MCnBhCYARIsA_B1WQVXIZ8PEmSse3TCgQeq_i_PZ6s9DReqQKYeUc0351Yt8ISO3Cz8nKUgaAv_EALw_wcB)



*Palombella rossa*, Nanni Moretti

Source : <https://www.lacinetek.com>

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	<b>7</b>
PARTIE 1 - <i>PALOMBELLA ROSSA</i> , UNE PARABOLE SUR LA POLITIQUE ITALIENNE CONTEMPORAINE .....	10
<b>Chapitre 1. Un bassin politique</b> .....	<b>12</b>
1. Vers une impasse identitaire.....	12
2. Des « années de plomb » à <i>La Cosa</i> .....	13
<b>Chapitre 2. Un bassin cinématographique</b> .....	<b>16</b>
1. Du réalisme au néoréalisme.....	16
2. De Francesco Rosi à Nanni Moretti : de l'exactitude des faits à la vision métaphorique de la politique .....	18
3. La partie de water-polo : une métaphore politique.....	20
PARTIE 2 - UNE SATIRE CONTEMPORAINE DE L'ITALIE .....	27
<b>Chapitre 3. Le rôle allégorique des personnages contradicteurs</b> .....	<b>29</b>
1. Rencontres avec le binôme aux pâtisseries.....	29
2. La part du gâteau .....	32
3. Simon le catholique.....	37
4. Une conscience syndiquée.....	40
<b>Chapitre 4. Michele Apicella au carnaval</b> .....	<b>45</b>
1. Un espace fluctuant .....	45
2. Bakhtine et les logiques d'inversion.....	48
PARTIE 3 - JOUER AVEC DES IMAGINAIRES .....	52
<b>Chapitre 5. La puissance d'évocation de la musique</b> .....	<b>54</b>
1. Une triple voix intérieure .....	54
2. Je m'enflamme et je suis un jeune homme chanceux.....	58
<b>Chapitre 6. <i>Le Docteur Jivago</i>, un film d'amour et de politique</b> .....	<b>64</b>
1. Mise en abyme : fin du match et fausse fin .....	65
2. Entre Lara et Bianca : l'oubli de la compagne et de la mère .....	68
3. <i>Le Docteur Jivago</i> , une œuvre de la guerre froide .....	70
<b>Chapitre 7. Palombella e mezzo</b> .....	<b>73</b>
1. Michele et Guido .....	73
2. <i>Essere o non essere Michele Apicella</i> .....	78
3. <i>La palombella</i> suspendue contre la ritournelle .....	79
PARTIE 4 - METTRE EN IMAGES LES PROCESSUS MEMORIELS EN (RE)CONSTRUCTION .....	85
<b>Chapitre 8. Trois rapports à la réalité</b> .....	<b>86</b>
1. Une linéarité artificielle.....	86
2. Le rêveur démiurge .....	88
3. Le domaine de l'impossible.....	89
<b>Chapitre 9. Les chemins de la mémoire</b> .....	<b>92</b>
1. Le joueur manquant.....	92
2. Voyager par le regard .....	94
3. « le parole sono importante » .....	99
<b>Chapitre 10. Faire face aux souvenirs</b> .....	<b>104</b>
1. <i>Ricordati Michele</i> .....	104
2. « Je ne jouerai jamais au water-polo ! » .....	107

3. <i>Mia madre</i> .....	113
4. Mardi dernier : le souvenir clef .....	115
<b>Conclusion</b> .....	<b>121</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>125</b>
1. Théories du Cinéma.....	125
2. Cinéma italien .....	125
3. Nanni Moretti .....	126
4. Thématiques spécifiques .....	127
<b>Filmographie</b> .....	<b>128</b>
<b>Table des annexes</b> .....	<b>129</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>135</b>

**MOTS-CLÉS** : Cinéma italien, Nanni Moretti, politique, sport, amnésie

### **RÉSUMÉ**

À travers l'analyse esthétique et narrative approfondie de certaines scènes et segments de *Palombella rossa* (Nanni Moretti, 1989), l'étude cherche à montrer par quels moyens le réalisateur reconstruit une mémoire et ce qu'il en résulte. *Palombella rossa* constitue une métaphore de la chute imminente du PCI en Italie à la fin des années 1990. Après une présentation du contexte historique et cinématographique, l'analyse se porte sur l'étude du dispositif central et des grandes dynamiques à l'œuvre. Puis, par le prisme des personnages, on découvre des traits résurgents de la tradition satirique théâtrale italienne. Est ensuite évoquée la manière dont Moretti joue avec des imaginaires populaires externes pour construire *Palombella rossa*. Enfin, on aboutit à la mise en évidence du processus mémoriel en (re)construction en proposant plusieurs lectures du film et en montrant l'importance de certaines séquences et effets de mise en scène récurrents.

**KEYWORDS** : Italian cinema, Nanni Moretti, politics, sport, amnesia

### **ABSTRACT**

Through the in-depth aesthetic and narrative analysis of certain scenes and segments of *Palombella rossa* (Nanni Moretti, 1989), the study seeks to show by which means the director reconstructs a memory and what results from it. *Palombella rossa* constitutes a metaphor for the imminent fall of the PCI in Italy at the end of the 1990s. After a presentation of the historical and cinematographic context, the analysis focuses on the study of the central system and the major dynamics at work. Then, through the prism of the characters, we discover resurgent features of the Italian satirical theatrical tradition. The way in which Moretti plays with external popular imaginations to construct *Palombella rossa* is then discussed. Finally, we end up highlighting the memory process in (re)construction by proposing several readings of the film and showing the importance of certain recurring sequences and staging effects.

