

Moretti ou l'hypercorps vulnérable

Carlo Mandolini

Nanni Moretti... Il timoniere
Number 248, April–June 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/47521ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mandolini, C. (2007). Moretti ou l'hypercorps vulnérable. *Séquences*,(248), 28–29.

Nanni Moretti

Il timoniere



Au printemps 2006, quelques jours avant les élections italiennes, le film **Le Caïman**, brûlot antiberlusconien tourné par Moretti dans la plus grande discrétion, prenait l'affiche dans la péninsule et déclenchait une polémique. Le malaise, prévisible à droite, s'est répandu à gauche. Et si le film devait influencer les élections, d'une façon ou d'une autre ? La presse s'est dit qu'il serait plus sage de ne pas en parler, du moins le temps de la campagne électorale. Dans une rare apparition télévisée, à la 3^e chaîne de la télé d'État (la chaîne représentant la gauche), Moretti a dû évoquer son film de manière cryptée. **Le Caïman** a malgré tout remporté un très grand succès en Italie et a contribué à faire de Nanni Moretti une personnalité encore plus singulière dans le paysage cinématographique italien.

Au moment où **Le Caïman** prend l'affiche de ce côté-ci de l'Atlantique et où la Cinémathèque québécoise vient récemment de proposer une rétrospective Moretti, nous vous offrons dans les pages qui suivent un regard croisé sur l'œuvre du réalisateur italien qui, depuis son premier long métrage, il y a un peu plus de trente ans, a toujours su tenir la barre bien droite. Contre vents et marées, il a réussi à faire son cinéma... personnel et engagé, souvent éclaté, mais toujours très cohérent.

DOSSIER PRÉPARÉ PAR CARLO MANDOLINI, ÉLIE CASTIEL, CLAIRE VALADE ET LUC CHAPUT

MORETTI, OU L'HYPERCORPS VULNÉRABLE

Le cinéma de Nanni Moretti, perpétuant une grande tradition du cinéma italien, est un cinéma du corps. Et c'est d'abord le sien qu'il montre, avec insistance même, non pour s'idéaliser comme kouros du peuple italien mais, bien au contraire, pour s'imposer comme gorgone grimaçante et dérangeante qui vient sonner l'alarme.

CARLO MANDOLINI

Le cinéma italien a toujours été une histoire de corps. Des corps purement lyriques des divas du muet aux personnages felliniens (Ekberg en tête, mais aussi Quinn et Mastroianni), en passant par les corps « réalistes » des films de De Sica et de Rossellini (Magnani), le cinéma italien a aimé montrer le corps.

Mais si ce corps était l'objet, au premier degré, d'un regard d'abord sensuel et érotique, il a aussi su se faire symbole de quelque chose de plus profond en se transformant en signe visuel qui illustre l'affirmation d'une quête fondamentale : la quête de l'individu qui cherche à donner sens à son existence et à sa société. Le corps à l'image devient alors *hypercorps*, selon l'expression de Régis Debray.

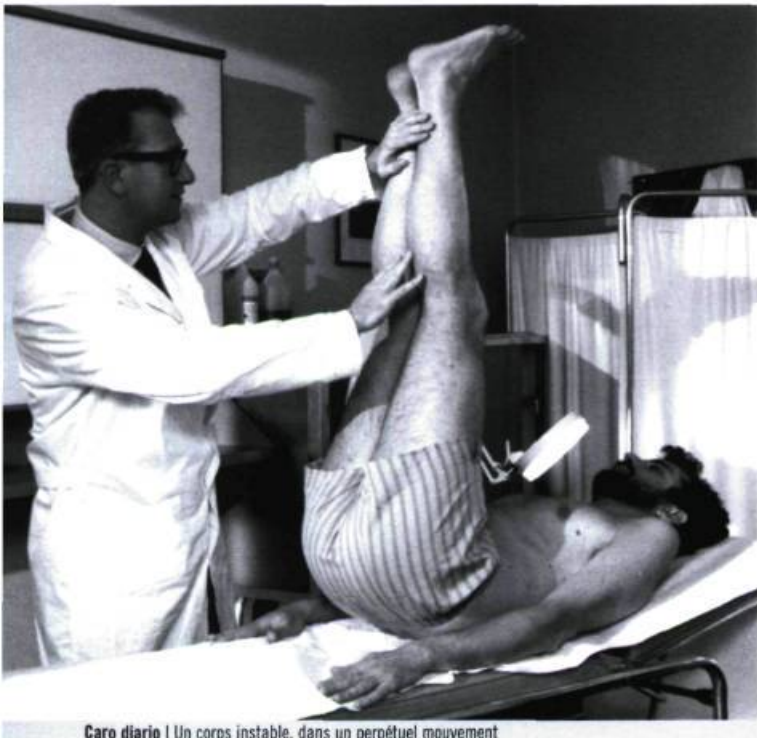
Participant pleinement à ce mouvement, le cinéaste Nanni Moretti cherche lui aussi à mettre le corps en évidence... son corps. Par le fait même, il crée une belle ironie aux allures burlesques, puisque Moretti est parfaitement conscient de n'être ni Mastroianni ni Gassman...

Le corps de Moretti, dans ses films, est un anti-corps. Un corps instable, dans un perpétuel mouvement qui illustre la difficulté du cinéaste d'agir dans un monde qu'il comprend mal. Conséquemment, Moretti se sent menacé, d'où cette constante vulnérabilité (on pense évidemment aux scènes de chimiothérapie dans *Caro Diario*, mais aussi à toutes les scènes de détresse, comiques ou tragiques, de *La Messa è finita* à *La Stanza del figlio* en passant, bien sûr, par *Aprile*).

Cette vulnérabilité/fragilité (et que dire de sa voix, surtout lorsqu'il chante !) s'incarne dans la façon dont le corps de Moretti prend sa place dans l'espace. Si les personnages de Moretti sont toujours en mouvement (il court, danse, nage, saute...), c'est qu'ils semblent constamment en quête d'un statut, d'un état ou d'un point de vue social, psychologique ou moral. Dans ses films, Moretti ne semble jamais savoir que faire (c'est l'incertitude perpétuelle), ni où aller. Dans un violent soubresaut, il s'élançait vers la gauche après avoir amorcé une marche lente vers la droite. Plus qu'indécis, il est plutôt plongé dans un processus de réflexion qu'il illustre (et avoue) visuellement.

Aussi, le corps de Moretti (qui, dans *Caro Diario*, rêve de pouvoir bouger comme Jennifer Beals), est à l'origine d'un mouvement chaotique, parfois désarticulé ou alors désynchronisé : il y a de beaux exemples de cette désynchronisation (ou, si l'on veut, de cette *désolidarisation*) dans *La Messa è finita*, lorsque le prêtre joue au soccer avec les enfants, dribble tout le monde et perd le ballon avant de s'écraser brutalement. Cette même idée est reprise dans *Palombella Rossa*. On en trouve une variante, plus grave, dans *La Stanza del figlio*, lorsque le père, qui aurait voulu rester avec sa famille, décide plutôt d'aller vers son patient. Cette action est au cœur de tout le processus de culpabilisation du père, puisque c'est la dernière fois qu'il verra son fils vivant.

Mais que traduit ce mouvement morettien ? Chez les maîtres du burlesque, le chaos était anarchique, destructeur d'un ordre social dont ils ne voulaient pas. Dans les films de Moretti, on peut dire que, d'une certaine façon, le mouvement du corps possède en effet cette valeur subversive. Il y a chez les personnages du cinéaste une frustration qui se transforme assez souvent en une rage à peine contenue. Moretti frappe, gifle, casse... et, souvent, il n'est pas le seul à le faire. Cette violence collective donne d'ailleurs à la société italienne quelque chose d'inquiétant (les voyous homophobes ou l'automobiliste colérique de *La Messa è finita*, les soulèvements violents de spectateurs d'événements sportifs dans *Palombella Rossa* et *La Stanza del figlio*, ou la réaction violente des partisans de Berlusconi dans *Il Caimano*).



Caro diario | Un corps instable, dans un perpétuel mouvement

Aussi, le corps de Moretti (qui, dans *Caro Diario*, rêve de pouvoir bouger comme Jennifer Beals), est à l'origine d'un mouvement chaotique, parfois désarticulé ou alors désynchronisé.

Ces corps, dans l'histoire du cinéma italien ont marché — ou erré — dans les villes (*Le Voleur de bicyclette*, *Désert rouge*, *Accattone*, *La Dolce Vita*). Parfois la modernité les a propulsés (*Le Fanfaron*, *Turnè*), sans pour autant les empêcher de tourner en rond ou de rester bloqués (*Le Grand embouteillage*, *Mediterraneo*, *Sud*). Et souvent ils ont chuté, physiquement et moralement (*La Strada*, *Il Bidone*, *Le Fanfaron*).

Ce n'est pas qu'aux yeux de Moretti la société italienne soit particulièrement violente. Mais elle semble se laisser prendre facilement, ne serait-ce que ponctuellement, par la perturbation sociale.

Moretti est à la fois un baromètre et un observateur inquiet de cette réalité, d'où son discours critique sur l'appauvrissement du langage, de l'absence du discours (notamment politique) et de l'inaction sociale.

Partir...

Mais ce discours critique est d'abord précédé par un mouvement (physique comme psychologique) de recul, de retrait, d'exclusion : combien de fois, dans les films de Moretti, le personnage change-t-il de sujet pour ne pas se laisser entraîner dans une discussion importante ? Dans **La Messa è finita**, il allume la radio pour ne pas entendre sa sœur lire la lettre d'amour que son père a écrit à sa maîtresse. Dans **Aprile**, il se réfugie au café au lieu de préparer les entrevues ; dans **Palombella Rossa**, il entonne une chansonnette plutôt que de poursuivre une discussion politique. C'est aussi de cette manière qu'il faut interpréter les très nombreuses scènes de divagation / tergiversation durant lesquelles Moretti, roulant en voiture ou en Vespa, se demande ce qu'il doit faire.

Revenir...

Mais si Moretti s'éloigne, c'est pour mieux revenir. Moretti demeure un rassembleur. « La véritable liberté, c'est d'être deux », dit-il dans **La Messa è finita**. Moretti ne cherche pas à renvoyer les Italiens chacun dans son coin, gauche ou droit, mais à les unir. Dans ses films, les gens dansent, chantent ensemble, mangent ensemble, regardent un film ou la télé, se marient, ont des enfants.

Dans le dernier plan de La Messa è finita, le peuple italien (scène de valse surréaliste dans l'église) avait réussi à soutirer un grand sourire à Giulio. Giulio avait pourtant tourné le dos à ses ouailles, dépité.

Oui, le mouvement morettien a quelque chose de subversif, son regard est amer. Mais, fondamentalement, Moretti nous dit qu'il faut être *ensemble* (idée très forte dans **La Stanza del figlio**), ne serait-ce que pour se quereller. Dans **Aprile**, Moretti va retrouver le cinéaste Daniele Luchetti sur le plateau d'un film publicitaire dans le but avoué de se quereller. Mais les reproches de Moretti (« Qu'est-ce qui te prend de faire de la publicité ? ») se retourneront rapidement contre lui (« Nanni, j'ai fait plus de films que toi... depuis combien de temps n'as-tu pas fait un vrai film ? »). Ce contact aura au moins été à l'origine d'une réflexion pour Moretti.

En se donnant presque toujours le premier rôle (avec l'exception significative du **Caimano**), Moretti ne cherche pas à se mettre en évidence... lui. Son corps joue le rôle de relais¹. Souvent, la présence visuelle de Moretti ne représente qu'une plaque tournante qui nous permet d'aller vers l'ailleurs, et notamment vers l'autre (la rencontre d'Arianna dans **La Stanza del figlio**, les nombreuses rencontres — même de celles d'opposants politiques — dans **Palombella Rossa**, etc.).

À ce propos, on ne compte plus dans les films de Moretti les scènes durant lesquelles Moretti (le personnage, l'acteur... bref, le corps) nous tire vers l'avant, à la rencontre de quelqu'un, de quelque chose. **Caro Diario** est entièrement construit sur ce principe.



La Messa è finita | Partir / Revenir

Dans **La Messa è finita**, le film s'ouvre sur Moretti / le prêtre Giulio, assis sur le bord de la mer, qui regarde au loin. Puis, il enlève son chandail et plonge. Il nage et s'éloigne de nous pendant les longues secondes du générique du début. Le film, on s'en souviendra, parle d'abandon et de départ.

Voir (re)naître...

Mais Moretti a toujours cherché à reconstruire à partir de ces ruines. Son discours s'est toujours accompagné d'un mouvement vers les autres qui s'est incarné dans la célébration des formes populaires (la chanson, les films, les *soaps* et les gâteaux... *Sacher*) et, surtout, le sourire.

Dans le dernier plan de **La Messa è finita**, le peuple italien (scène de valse surréaliste dans l'église) avait réussi à soutirer un grand sourire à Giulio. Giulio avait pourtant tourné le dos à ses ouailles, dépité. Mais c'est le geste des siens qui l'a forcé à se retourner. Finalement, tout n'était peut-être pas perdu. Au dernier plan de **Palombella Rossa**, c'est Moretti / enfant qui ne peut réprimer un fou rire.

« *Non ci resta che piangere* (il ne nous reste plus qu'à pleurer) », disaient à la blague Benigni et Troisi. Moretti, lui, a encore envie de sourire. Et c'est d'ailleurs sur les ruines de sa frustration que Moretti a amorcé sa nouvelle vie de père...

Épilogue... à propos du sourire

Or, **Il Caimano** se termine sur l'image sinistre d'un Berlusconi aux allures de Lucifer. C'est lui qui, quelques instants plus tôt, avait eu le privilège du dernier sourire face à la magistrate qui, pourtant, avait obtenu son inculpation. Et si l'optimisme morettien avait cédé la place à l'inquiétude, à l'amertume ?

¹ Lire la critique du film dans ce dossier.

² Lire le texte de Claire Valade à ce propos.