

NANNI MORETTI : L'IRONIE D'UN SOLITAIRE

« Et que soit fausse toute vérité qui n'ait été accompagnée d'un éclat de rire. »

Friedrich NIETZSCHE

Faire corps

La condition solitaire s'exprime soit par le repli, la timidité, soit dans son versant opposé par une ironie effrontée, arme d'orgueil et de fierté. Nanni Moretti appartient à la deuxième catégorie du genre solitaire. Mais son masque hautain, parfois même un peu snob, sait se décomposer, se désagréger, et se changer en une auto-ironie qui n'a rien de commisératif, rien de pitoyable. Jean Gili¹ n'hésite pas à parler d'« hystérie » à propos du personnage incarné par le cinéaste italien. Bien sûr, Nanni Moretti joue avec le registre du double, voire du dédoublement de soi-même, ce qui engendre une hystérie évidente dans la représentation psychologique que donne à voir la mise en scène. Pourtant, ce n'est plus ici de l'hystérie d'un *8 et 1/2* qu'il s'agit, et si Fellini reste un modèle pour Moretti, un modèle qu'il faut complètement repenser, réadapter. Car entre Fellini et Moretti, il y a une génération d'écart, et celle de Moretti est la génération frustrée et confuse de l'après 1968, la génération du compromis et des années de plomb. L'hystérie chez Nanni Moretti est donc encore plus profonde, comme ancrée dans des couches de réalité situées au-dessus de son œuvre cinématographique. Le contexte politique et social qui, dès la fin des années 1970 en Italie, a permis en vingt ans l'ascension de l'empire de Berlusconi est sous-jacent à sa réflexion empreinte de moralité. Car Moretti est aussi un grand moraliste, un moraliste solitaire et ironique qui propose, dans chacun de ses films, une réflexion sur les mœurs contemporaines.

Mais si la société italienne des trente dernières années, l'hégémonie progressive de la télévision,

de la vulgarité, de la politique-spectacle sont à la fois le contexte et la cible de son cinéma, son œuvre ne s'y réduit pas. Plus vraisemblablement, si chacun des films d'un auteur est une réponse possible à la question qui le hante, celle du cinéma de Moretti serait celle-ci : comment vivre avec les autres ? Comment « faire corps » avec les autres, pour reprendre les mots de Daney ? – « La tentation de “faire corps” avec quelque chose (l'équipe, l'eau, le parti, le peuple “comme un poisson dans l'eau”) est aussi éternelle qu'éternellement déçue² ». Évidemment, les deux questions sont étroitement liées : les relations sont d'autant plus difficiles que les modèles communautaires ou familiaux tendent à se dissoudre, que le couple a été ébranlé par le féminisme, que la gauche ne se reconnaît plus dans les valeurs proposés par le parti communiste italien. Et pourtant, cette difficulté à s'intégrer dans un groupe, ou plus simplement à gérer ses relations, n'est pas seulement chez Moretti une donnée générationnelle, ni un expédient narratif. La solitude est au contraire l'une des conditions, sinon la condition existentielle majeure du personnage protagoniste, ainsi que le principal thème esthétique et figuratif qui parcourt “pathologiquement” tous ses films, et plus particulièrement ceux de ses débuts, de *Io sono un antarchico* (1976) jusqu'à *Palombella Rossa* (1989).

Une ironie désespérante

On peut aisément séparer cette première partie de sa production cinématographique, qui compte six films (*Io sono un antarchico*, 1976 ; *Ecce Bombo*, 1978 ; *Sogni d'oro*, 1981 ; *Bianca*, 1983 ; *La messa è*

¹ On se réfère à son ouvrage *Nanni Moretti*, Rome, Gremese International, 2001.

² S. DANEY, notes sur « Palombella Rossa », dans *L'exercice a été profitable*, Monsieur, Paris, POL, 1993, p. 166.

finita, 1986 ; *Palombella Rossa*, 1989) d'une seconde, qui débute avec *Caro Diario*, en 1994. Tout d'abord, dans cette première période, le personnage protagoniste est toujours le même, Michele Apicella tour à tour étudiant, metteur en scène, enseignant, prêtre ou dirigeant de parti (sauf dans *La messa è finita*, où il s'appelle Giulio, mais il garde les caractères psychologiques de Michele). C'est donc lui, Michele, que l'on retrouve depuis son premier film, avec les mêmes tics, les mêmes recours comiques, les mêmes névroses, déclinées selon différents contextes – le théâtre amateur dans *Io sono un antarchico* ou le monde de la télévision dans *Sogni d'oro* – nous livrant différentes issues narratives possible, tel le meurtre dans *Bianca*, ou la fuite en Patagonie dans *La messa è finita*¹. Cependant, dans tous ces films, Michele arpente un monde marqué par la désolation des rapports humains, par la fin des grandes utopies et par la maladie de l'individualisme, auxquelles il essaie de faire face en s'engageant dans différents projets, tous voués plus ou moins à l'échec. De la faillite de ces tentatives naît l'ironie de ces premiers films. Une ironie amère, désespérante, beaucoup plus sombre que celle qui se dégage de ses films suivants, car entièrement vouée à décrire le décalage de Michele et de sa bande d'amis avec les transformations de la société, du langage, des mœurs. Nous pourrions parler ici d'une ironie tragique dans le sens originaire du concept grec : comme l'apparaître d'une catastrophe imminente à l'insu du héros protagoniste².

Dans une interview pour les *Cahiers du cinéma*, Moretti décrit ainsi son rapport au comique : « Le comique permet d'exorciser mes phobies et mes obsessions. Autrement, mes films seraient paranoïaques, se prendraient trop au sérieux. Le comique est quelque chose de naturel, parce qu'il permet de me regarder à distance avec beaucoup

de facilité : l'auto-ironie et l'auto-dérision deviennent immédiates³ ». Son intimité n'est jamais cachée –, dans quasiment tous ses films le réalisateur fait jouer son père, ainsi que ses amis. Or, Michele étant le double cinématographique de Nanni, il est aussi la cible de de son auto-ironie, et donc l'incarnation même de toutes ses peurs, ses manies, ses défauts, avec en plus la dérision d'un regard extérieur (ce qui est moins le cas à partir de *Caro Diario*, où Moretti abandonne le personnage de Michele pour lui préférer l'emploi de son propre nom).

Dans ces premiers films, Moretti se sert donc de l'ironie comme d'une sorte de filtre, capable de se tenir lui-même à distance à travers son personnage. Bien plus qu'un simple jeu du langage, c'est un type d'ironie existentielle, telle que décrite par Kierkegaard dans son traité sur l'ironie de Socrate : « l'objectif de l'ironie n'est rien d'autre que l'ironie elle-même. Si, par exemple, l'ironiste apparaît comme étant quelqu'un d'autre que celui qu'il ne l'est actuellement, son but semblerait en vérité être de faire croire les autres en cela ; mais son but actuel est déjà de se sentir libre, et il est tel précisément au moyen de l'ironie⁴ ». L'ironie comme prise de distance, et donc liberté, ou comme le dit encore Kierkegaard « émergence de la subjectivité⁵ » est ce qu'on ressent dans les premières œuvres de Moretti, précisément celles où le rire est le plus amer, le plus douloureux, le plus impitoyable.

Au fond, ce n'est pas le rire dénonciateur, la satire politique impétueuse que l'on retrouve chez Dario Fo, ni le rire purement burlesque d'un Benigni ; le rire des films de Moretti n'est donc ni vraiment corrosif, subversif, ni totalement innocent et spontané. Ses situations comiques n'aboutissent pas en un véritable gag, en un enchaînement de situations de plus en plus hilarantes, mais en une série de réactions, presque toujours les mêmes, qui sont les symptômes d'un

¹ Pour un examen détaillé de toutes ses œuvres je renvoie encore une fois à l'ouvrage de J. GILI *Nanni Moretti*.

² L'avènement de Berlusconi ? Nous verrons plus loin dans le texte la différence entre cette conception de l'ironie et l'autre signification donnée par les grecs, celle de l'ironie comme synonyme de simulation/dissimulation.

³ *Cahiers du cinéma* n°443, p. 54.

⁴ S. KIERKEGAARD, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate, Œuvres Complètes*, Paris, Éditions de l'Orante, 1986, p. 256.

⁵ Bien sûr S. KIERKEGAARD se réfère à la subjectivité de l'esthète, et donc dans un sens finalement négatif.

comportement maladif dans un monde lui aussi malade, absurde.

Absurde, justement, serait donc plutôt l'ironie de Moretti, dans la mesure où elle comporte l'intrusion de l'illogique, du surréel, au sein d'une réalité donnée, un peu à la manière de Buñuel dans son portrait cinématographique d'un obsessionnel psychopathe, *El. Mémoires* en ce sens sont deux scènes qui témoignent de la passion morettienne pour les desserts : celle dans *Bianca* où Michele, après avoir passé une nuit d'amour, se retrouve dans la cuisine devant un pot de Nutella d'un mètre de hauteur, et celle, magnifique, dans *Palombella Rossa*, où Michele, pour échapper au sermon d'un syndicaliste, plonge dans une piscine où flottent des panneaux géants où sont inscrits les noms de ses gâteaux préférés. Ce sont là de pures visions surréelles, des images oniriques, parmi beaucoup d'autres, qui nous rappellent le lien plus haut évoqué entre le cinéma de Moretti et celui de Fellini.

Palombella Rossa

En particulier dans *Palombella Rossa*, on ressent cette filiation spirituelle entre les deux cinéastes : Moretti réalise là un film à la structure narrative très libre, censée reproduire selon son auteur le travail même d'élaboration d'un film. *Palombella rossa*, dont l'action s'étire tout au long d'un match de water-polo, se compose de plusieurs strates de temporalités, de flash back, de pures visions oniriques, de moments de jeu sportif. Tous ces fragments sont des ébauches de réponse aux doutes d'un personnage amnésique, qui ne sait plus exactement pourquoi il aime la compétition sportive ni ce que ça veut dire exactement « être communiste » – alors qu'en fait il est dirigeant de parti, mais au fond quel parti ? nous sommes en 1989, seulement quelques mois avant la dissolution du PCI. Comme dans *8 et 1/2*, les temporalités se superposent, des scènes de l'enfance surgissent pour interroger le présent, pour réveiller d'anciens cauchemars ou évoquer des bonheurs perdus ; comme dans l'œuvre fellinienne, encore, des personnages apparaissent

uniquement pour prêter voix aux doutes de Michele, tels des oracles aux allures souvent incongrues – les deux gauchistes et le catholique dans *Palombella Rossa*, par exemple. Enfin, en suivant l'exemple du cinéaste de Rimini, la musique et la danse sont deux éléments toujours présents dans le film, et parfois à un tel point qu'ils semblent amener celui-ci vers autre chose, vers des moments d'extase collective où la parole, cette parole d'habitude si étouffante, ne serait plus nécessaire : ce sont les moments où public et joueurs, en plein match de water-polo se mettent à chanter à l'unisson une chanson de Battiato, ou lorsque tout le monde s'immobilise en silence pour écouter un morceau de Bruce Springsteen qui passe à la radio.

Et pourtant, malgré ces moments de légèreté chorégraphique – où la danse symbolise l'idéal absolu de la rencontre avec l'autre – quelque chose d'irréparable sépare l'ironie de Moretti de celle de Fellini : l'impossibilité d'un univers collectif, d'une communauté qui soutient et relie les personnages entre eux. D'autant plus surréelles apparaissent les danses de Moretti qu'elles contrastent avec un monde où chacun se bat solitairement avec ses propres angoisses. C'est toujours Moretti lui-même qui dans une interview emploie le mot *souffrance* à propos de son film : « C'est la souffrance d'un personnage qui est seul. Autour de lui, il n'y a que des mots, des flots de parole [...] Ma souffrance est celle d'un personnage qui lit aujourd'hui les journaux, regarde cette télévision, subit cette façon de faire de la politique, qui va au cinéma. Qui subit ces années-là¹ ».

Ainsi chez Moretti, dans ces premiers films, l'ironie ne découle que du regard halluciné de Michele Apicella, véritable ovni dans un monde dérégulé, en totale déroute. Des situations récurrentes se présentent d'ailleurs dans ses films pour signifier ce décalage entre Michele et le reste du monde : des départs ratés, répétés, impossibles – le plus connu étant celui maintes fois annoncé du groupe d'amis dans *Ecce Bombo*, qui se résout en une immobilité prostrée – ; des expulsions

¹ *Cahiers du Cinéma* n°425, p. 29.

violentes, comme dans *Palombella Rossa*, lorsque Michele essaie d'expulser le fervent catholique pas moins de six fois. Et encore, des conversations avortées, des téléphones raccrochés, des champs-contrechamps ouvertement ratés, des situations d'invisibilité totale – dans *Bianca* par exemple, Michele passe son temps à observer les autres couples sans jamais être aperçu. Des situations, finalement, de total isolement, où Michele, dans le rôle de spectateur, observe les autres sans réussir à rentrer dans la danse, à faire corps avec le groupe. Ironique est enfin la condition de celui qui pour fuir la solitude est toujours prêt à s'engager dans des choix de collectivité : des réunions d'auto-conscience masculine, la religion, la politique, le sport, le couple, etc. ; dans chaque film Michele adhère à l'un ou plusieurs de ces engagements, et toujours pour la même raison. Ne pas être seul, « vivre une expérience collective » comme il l'avoue lui-même dans *Palombella Rossa* à propos de ce qui l'a motivé à être communiste, mais aussi à faire du sport.

Ironie et modernité

Certains penseurs de la modernité ont vu dans l'ironie contemporaine un réflexe nihiliste, une sorte de tour de passe-passe consistant à « atténuer l'impact de la vérité [...] tout en en surlignant la structure¹ ». Il est vrai que la figure du dédoublement semble caractériser l'ironie du cinéma d'aujourd'hui : le film montre qu'il n'est pas dupe de ce qu'il montre, il fait semblant de faire semblant (il suffit de penser à l'ironie de B. Poelvoorde dans *C'est arrivé près de chez vous*, ou à l'ironie de Q. Tarantino, pour ne citer que deux exemples où le cinéma joue à dénuder le caractère violent de la société²). C'est au fond l'autre conception grecque de l'ironie, non plus celle du

destin tragique mais celle qui consiste en un jeu de simulation et de dissimulation par lequel on oppose un discours contraire à la vérité tout en montrant par ce geste la vérité elle-même ; sauf que dans l'optique contemporaine ce qui compte n'est pas tant la vérité en soi que le geste pour lui-même qui simule la simulation. C'est l'ironie dans sa distance inconditionnelle, et non plus l'ironie de la distance nécessaire, c'est l'ironie du spectacle et non plus l'ironie de la subjectivité.

Or il est important de passer par cette distinction théorique pour comprendre la position de Nanni Moretti vis-à-vis de l'ironie, et par conséquent du rôle que celle-ci peut jouer dans le cadre de son œuvre, œuvre, soit dit en passant, dont l'ambition ultime n'est sûrement pas de faire rire, ni même de divertir, mais plutôt de parler d'une ou plusieurs existences prises dans le devenir d'un pays en manque de repères. Parce que la fracture entre ce que Michele vit, dit et pense, et ce qui l'entoure est totale, et qu'elle n'est récupérable par aucun autre niveau de lecture que celui qu'elle présente, parce qu'elle comporte aussi de la souffrance, alors on rit, on rit de compassion et de désespoir. Compassion parce que cela demande un choix radical de la part du spectateur : on est avec ou on est contre, on est rouge ou on est noir, sans jamais être indifférents – pour Moretti la médiocrité même c'est cette manière toute italienne de se ranger là où il faut au moment opportun, ainsi qu'il le crie dans *Caro Diario* au client d'un bar : « Vous le méritez Alberto Sordi », c'est-à-dire un cinéma populiste, désengagé, opportuniste. Désespoir, également, parce que la réalité surréelle de ces films n'est pas décryptée, dénudée, mais simplement exposée telle quelle, hautement insupportable dans son absurde évidence.

En s'obstinant à ne pas démasquer la vérité, en acceptant au contraire sa perte, Moretti assume volontairement le rôle du moraliste car il laisse au spectateur le soin de formuler par lui-même une opinion, et par cela même, il le rend en partie responsable de la signification. Dans le dictionnaire Wikipédia on lit à la définition de « Moraliste » que « la forme discontinue, définitoire d'une écriture moraliste, oblige quant à

¹ M. BELHAJ KACEM, *Ironie et vérité*, Paris, Nous, 2009, p. 20.

² À l'opposé on pourrait aussi citer *La vie est belle* de Roberto BENIGNI, où l'ironie, au lieu de montrer doublement ce qu'elle montre, consiste à atténuer l'impact de la réalité en lui apposant un cache.

elle le lecteur à intervenir et reconstruire des liens multiples de continuité entre les fragments, et le laisse largement responsable du parcours du sens. C'est là une manière pour les moralistes de rendre compte précisément d'une vérité désormais mouvante, ondoyante et labile, d'une ambiguïté nouvelle des signes et des comportements ; l'économie textuelle est l'équivalent d'un réel dont l'assiette, pour reprendre une expression de Montaigne (*Essais*, III, 2), n'est plus stable, et fait éprouver au lecteur cette instabilité¹ ».

Les détracteurs, assez nombreux, du cinéma de Moretti, ainsi que ses admirateurs, tout aussi nombreux, pourront reconnaître dans cette définition l'une des marques fondamentales de son œuvre : l'instabilité des signes, l'ambiguïté des comportements.

Révélatrice de cela est la manière souvent ouverte, dont Moretti choisit de terminer ses films, et qui installe le doute chez le spectateur : dans *Bianca*, Michele est-il vraiment l'assassin recherché de tous ces couples ? Et même s'il l'était, même si son aveu était sincère, pourquoi nous est-il si difficile de le condamner ? Une attitude moraliste ne consisterait-elle pas à redresser les torts, à enseigner le bon comportement ? Il faut croire que non, que Moretti refuse d'exercer la morale comme une fin en soi, c'est-à-dire à des fins moralisatrices. C'est comme si Moretti, à l'image des ces grands moralistes qui vécurent à des époques de transition, ne pouvait voir dans le changement que l'une des expressions fondamentales de la condition humaine, et non pas un état provisoire auquel pourrait succéder le rétablissement définitif du monde. D'où le scepticisme envers toute solution ou formule, qu'elle soit bonne ou mauvaise, qui pourrait résumer le sens de ses œuvres. C'est pourquoi celles-ci se terminent souvent sur des silences ostensibles, comme celui de la dernière image d'*Ecce Bombo*, quand Michele se retrouve chez son amie dépressive Olga – alors qu'il était le seul de sa bande à avoir dit qu'il n'y irait pas – ou alors celui dans lequel s'enfermera le

prêtre Giulio, qui se résout à tout quitter pour s'isoler dans un couvent de Patagonie ; d'où enfin le manque de résolutions dans un film comme *Palombella Rossa*, qui se termine sur les incertitudes avec lesquelles il avait commencé, avec un ironique coucher de soleil en carton-pâte, symbole d'improbables lendemains radieux.

Sans appartenir à la nouvelle génération de comiques italiens de la fin des années 1970 (avec Massimo Troisi, Roberto Benigni, Carlo Verdone²), sans faire non plus du cinéma d'auteur à la manière des frères Taviani ou de Bellocchio, sans plus pouvoir se réclamer directement de ses maîtres (Fellini, Pasolini, De Sica, Moretti), en nageur solitaire et à contre courant de la vague consumériste et télévisuelle des années 1980 inondant l'Italie, choisit un cinéma ouvertement inclassable, personnel et moraliste, à l'ironie amère et subtile. En nous livrant un portrait de la société italienne de ces années, il choisit de ne pas tricher avec l'apparence de celle-ci, de ne pas essayer non plus de la prendre à contre-pieds en la parodiant, ou d'en dissimuler la violence en simulant un autre genre de violence. Au contraire Moretti choisit d'en dire la récurrente absurdité en racontant le désarroi d'un moraliste dans une société immorale, les échecs, les doutes et les névroses d'un solitaire en quête d'une raison collective qui donne un sens à son existence.

Camilla BEVILACQUA

¹ <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Moraliste>> consulté le 15 juin 2011.

² Malgré une certaine insistance de la critique à vouloir rattacher Moretti à cette génération de comiques – notamment à ses débuts – Moretti s'exprimera toujours clairement sur ce sujet, en soulignant son affinité avec l'univers de Fellini, de Pasolini, plutôt qu'avec le genre du comique. Cf. *Cahiers du cinéma* n°443-445 et 524.