

Dualités fragmentées

Élie Castiel

Number 248, April–June 2007

Nanni Moretti... Il timoniere

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/47522ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Castiel, É. (2007). Dualités fragmentées. *Séquences*, (248), 30–31.

DUALITÉS FRAGMENTÉES

Il y a, dans l'œuvre de Nanni Moretti, une dualité explicite aux multiples facettes principalement marquée du sceau de l'ironie. L'ironie ou si l'on préfère une multitude de contrastes, de formes binaires, de doubles identités aux accents souvent tragicomiques. Le but de cet écrit est de contribuer, en y intervenant surtout, par une approche théorique, à cet aspect déterminant de l'univers morettien.

ÉLIE CASTIEL

L'ironie a souvent marqué le cinéma italien, qu'il s'agisse du drame ou de la comédie. Qui dit « ironie » dit aussi humour. Une façon comme une autre de faire le point sur la société, sur la politique et la vie intime. Mais dans le cas de Nanni Moretti, cette manière de philosopher sur les divers chemins de l'existence passe souvent par les voies de la satire, de la parodie, voire même du grotesque.

Verdone, Massimo Troisi et Roberto Benigni. Ces jeunes comédiens (bientôt *cinéastes*) vont à la fois préserver le cinéma qui les a bercés et créer de nouvelles formes, brisant ainsi le cordon ombilical, ce qui leur confèrera leur propre *légitimité*.

Les divers auteurs classiques et contemporains théorisent, chacun à sa façon, le concept d'*ironie*. Sans nous étaler sur cette question, rappelons tout simplement que, par exemple, Socrate voit la chose en tant que principe qui gouverne sa pensée intellectuelle. Chez Kafka, par contre, elle prend des allures tragiques.

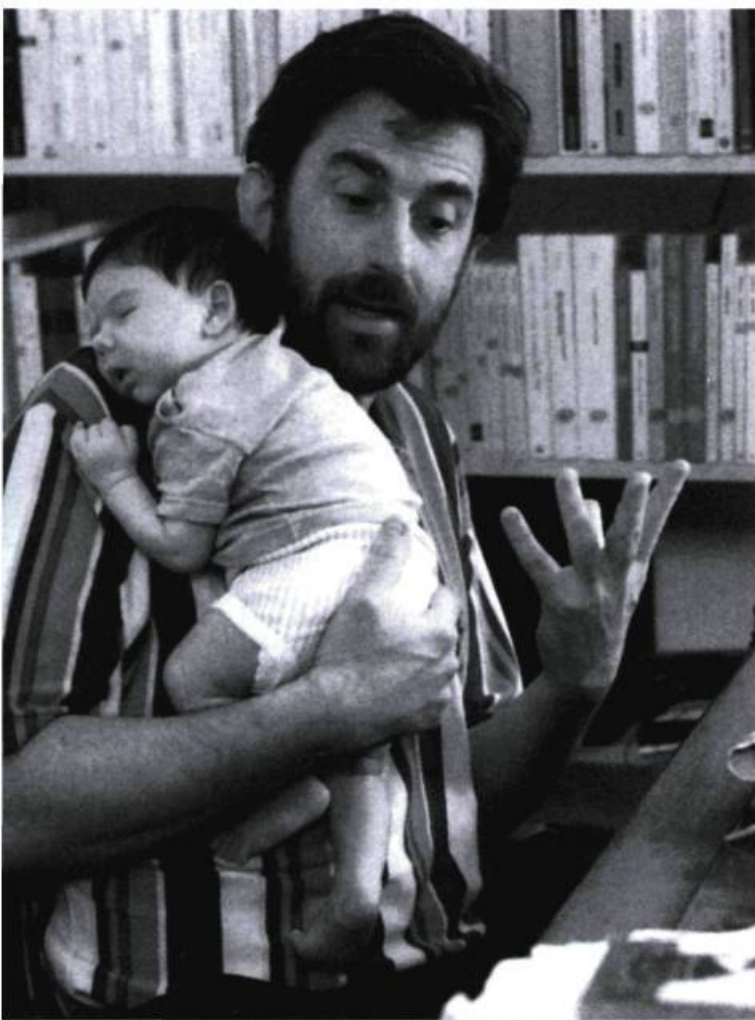
Où donc situer Nanni Moretti ? Une chose est certaine : à travers son discours, il a su éviter les divers obstacles qui distinguent l'ironie de la satire, et l'ironie des autres formes de la comédie.

Dans son essai sur l'ironie, l'essayiste Douglas Colin Muecke définit cette forme d'expression en des termes on ne peut plus directs : « *The art of irony is that of saying something without really saying it.* »¹ Sous cet angle, nous pouvons affirmer que Moretti est un véritable ironique. La majeure partie du temps, nous ne savons pas s'il est sérieux ou pas, et c'est souvent les expressions de son visage et sa gestuelle qui le trahissent.

Par exemple, dans **Aprile** (1998), lorsque le journaliste français clame qu'il est inadmissible qu'un parti politique fasciste puisse former le prochain gouvernement (référence aux élections du 28 mars 1994, desquelles Silvio Berlusconi sort vainqueur), Moretti répond que ce même parti vient d'entreprendre d'importantes réformes et a laissé tomber les anciennes valeurs, bien entendu, peu populaires. Chose bizarre, cette simple séquence provoque un rire inévitable. L'ironie est là, présente, cruelle par sa précision, palpable parce que cinématographique. Le cinéaste a parlé. Son discours est clair, précis.

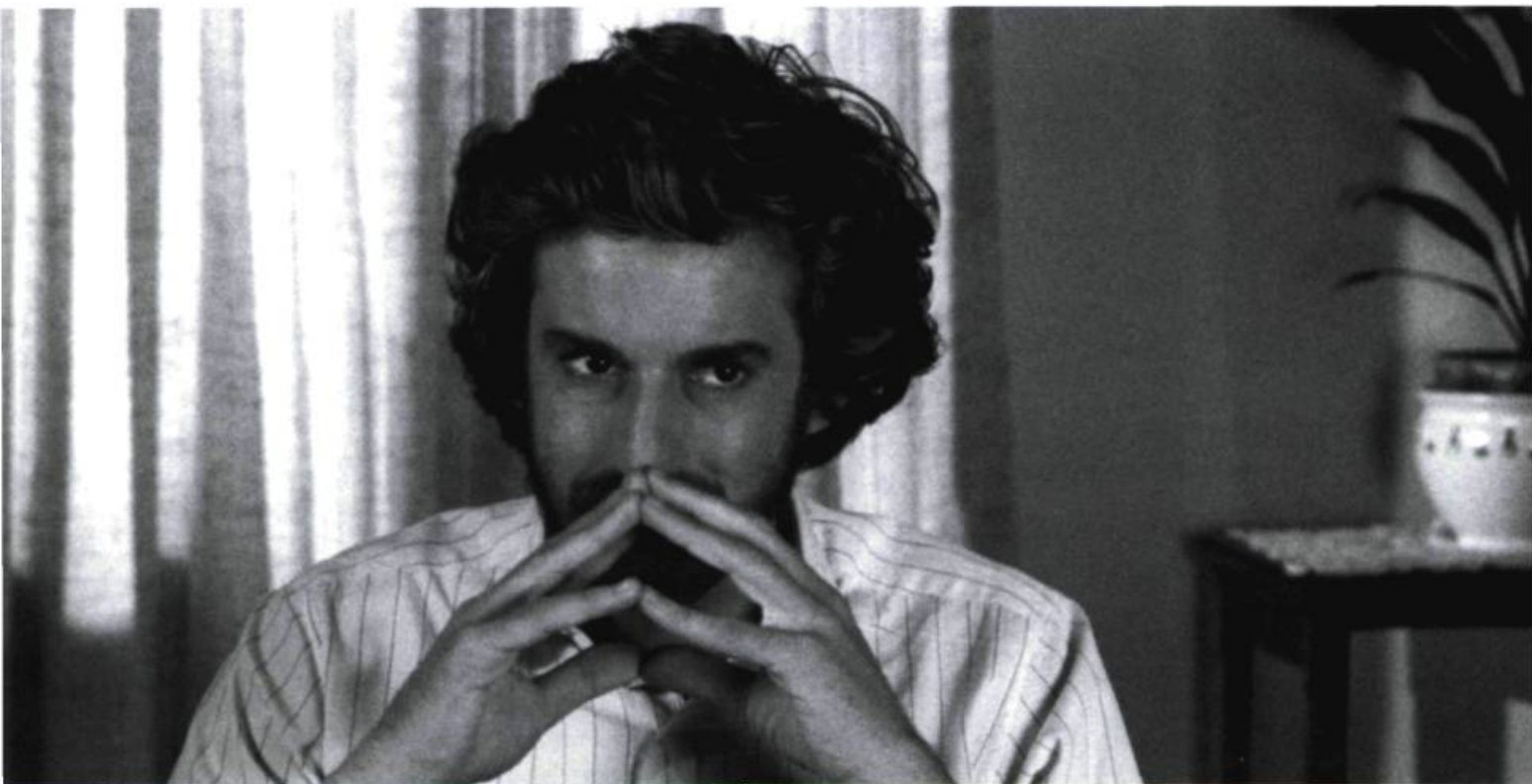
Mais où se situe la parole du cinéaste et celle du citoyen ? Existe-t-il une ligne de démarcation entre les deux ? Ou peut-être bien que Moretti ne fait pas la distinction. Serait-il *soeraticien*, faisant de l'existence, de l'existence intime et de celle de cinéaste, des professions de foi, des *credo* ? Tout semble indiquer que Moretti est à la fois réalisateur et protagoniste. Sa présence dans la plupart de ses films n'est pas fortuite, mais intentionnelle, à l'instar d'un Woody Allen, mais dans des registres tout à fait différents : tandis que Allen s'auto-satirise, Moretti, au contraire, perçoit l'ironie (ou la satire) de façon plus radicale.

Dans **Bianca** (1984), Michele (Moretti lui-même) est professeur de maths à l'École Marilyn-Monroe (métaphore on ne peut plus



L'existence intime, une profession de foi

Pour bien comprendre ou plutôt assimiler le cinéma de Moretti, tous genres confondus, il est primordial de situer le cinéaste dans son époque. Disciple de l'ancienne vague, d'un certain âge d'or de la comédie italienne, celle de la fin des années 50 et de la décennie 60, période traversée de noms aussi prestigieux que Pietro Germi, Mario Monicelli, Dino Risi, Federico Fellini, Luigi Comencini ou Alberto Lattuada, Nanni Moretti joint les rangs, entre autres, des Francesco Nuti, Carlo



Bianca | Un besoin de clarté et de logique

obsédante de Hollywood). À partir de son nouvel appartement, il épie par le biais d'un fichier les péripéties sentimentales d'un jeune couple. Fichier qui se transforme en journal intime qui suit les mouvements des gens qui l'entourent, qu'il connaît. Entre le personnage incarné par Moretti et son rôle de cinéaste, un dénominateur commun : un besoin de clarté et de logique dans les rapports humains qui le font considérer comme un fou (dans le film) et comme un cinéaste intransigeant (Moretti lui-même en tant que cinéaste). C'est du moins la réaction de Bianca (dont il tombe amoureux) et des autres, qui supportent plutôt mal qu'il s'ingère dans leur vie privée, au nom des désordres qu'il y constate. Désir donc, ou plutôt *urgence* d'aider ses contemporains, après le grand rêve avorté et libérateur de 68.

Pour bien comprendre ou plutôt assimiler le cinéma de Moretti, tous genres confondus, il est primordial de situer le cinéaste dans son époque.

Avec *Palombella rossa* (1989), le cinéma de Moretti semble indiquer un nouveau tournant. Se regardant dans un miroir, le cinéaste se rend compte de ses propres faiblesses et s'évertue à chercher des voies qui rendront l'ironie persistante de ses films précédents plus *digestible*. Même si le film commence et se termine par un accident de voiture, le personnage principal, contrairement à celui de Don Giulio dans *La Messa e finità* (1985) qui finit par devoir d'exiler (quelque part dans un lieu perdu en Patagonie) pour justement changer, décide de rester sur place pour réaliser les réformes qui s'imposent. Réformes,

nouveaux fondements non seulement face à la vie, mais surtout dans le style de narration choisi.

Dans *Caro Diario* (1994), l'existence est vue d'un œil différent. Moretti n'est plus le satiriste, l'ironique qui se moque de son contemporain. Face à la maladie, à la possibilité d'une fin imminente sur laquelle il n'a pas de contrôle (et qui heureusement pour nous ne se concrétise pas), Moretti l'homme est moins intransigeant, Moretti le cinéaste plus lucide et éclairé.

La dualité ne semble plus exister. Elle se métamorphose en quelque chose d'aussi banal que vivre et se laisser vivre, même si pour y réussir il n'est pas nécessaire de croire en tout le monde (« Je crois que je serai toujours à l'aise et d'accord seulement avec une minorité de gens. » — extrait du dialogue dans *Caro Diario*). Un masque donc que l'on porte, un masque que l'on enlève. Paradoxe du cinéaste, mais aussi paradoxe d'un monde qui ne sait plus où il va, c'est sans doute ce que veut dire un Moretti lucide, adroit et totalement inspiré.

Dans *La Stanza del figlio* (2001), Moretti n'est plus en mesure de parler d'ironie, notamment à cause de la gravité du propos (la perte d'un fils). Il ne s'agit pas d'un nouveau Moretti, comme le film peut nous faire croire, mais de celui que nous avons connu dans ses films précédents, aujourd'hui par contre conscient de ses limites, de ses atrophies, de ses forces d'endurance aussi. Malgré le tragiquement insoutenable, la vie continue, car Moretti finit par admettre les zones grises de l'existence.

¹ Muecke, Douglas Colin. *Irony and the Ironic*. New York, NY: Methuen, 1980 : 5