

Nanni Moretti, un rebelle au second plan

Roland Carrée¹

After casting himself in the semi-autobiographical roles of Michele Apicella, Nanni Moretti chooses to be himself in two semi-documentary, semi-fictional films : *Dear Diary* and *Aprile*. In the course of these films, Moretti rebels against the classic rules of narration in cinema. Furthermore, the fact that he plays himself permits him to intermingle his personal little stories with the big picture of Italy, represented by Silvio Berlusconi, whom he takes a wicked pleasure in rebelling against. The question of childhood – the period of life when rebelling nearly becomes an obligation as we try to assert ourselves – serves as a plus for a filmmaker to fight the oppression waged by adults, of which he doesn't always seem to be a part. Finally, in showing himself in the first person in these films (in a way similar to that used in *The Caiman*), the filmmaker lowers his mask and puts himself on the same side as his target, with the intention of defusing it from within.

Après s'être mis en scène dans les rôles semi-autobiographiques de Michele Apicella, Nanni Moretti choisit de rester lui-même dans deux films mi-documentaires, mi-fictionnels : *Journal intime* et *Aprile*. À travers ces films, Moretti se rebelle contre les règles classiques de la narration au cinéma. En outre, le fait qu'il joue son propre rôle permet d'entremêler ses petites histoires personnelles avec la grande Histoire de l'Italie, représentée par Silvio Berlusconi, contre qui il prend un malin plaisir à se rebeller. La question de l'enfance – période de la vie où la rébellion devient presque une obligation lorsque l'on souhaite s'affirmer – sert de plus au cinéaste à lutter contre l'oppression menée par les adultes, dont il ne semble pas toujours faire partie. Enfin, en s'affichant à la première personne dans ces films (ainsi que dans *Le Caïman*), le cinéaste baisse les masques et se range du même côté que sa cible, dans le but de la désamorcer de l'intérieur.

¹ Université Rennes 2 – Haute Bretagne, et ATER en Arts du spectacle (Cinéma) Université de Caen Basse-Normandie.

1. Jouer son propre rôle

Le cinéma de Nanni Moretti, débuté en 1973 si l'on considère ses premiers courts-métrages, a toujours été teinté d'autobiographie. Jusqu'à *Palombella rossa* (1989), Moretti s'est en effet lui-même mis en scène dans des rôles d'hommes ayant en commun de s'appeler Michele Apicella, ce nom de famille n'étant pas choisi au hasard puisqu'étant emprunté à celui de la propre mère du cinéaste, Agata Apicella Moretti². Par la suite, Moretti a choisi d'abandonner ce personnage de fiction et de rester lui-même dans deux films mi-documentaires, mi-fictionnels, en l'occurrence *Journal intime (Caro Diario)*, 1994) et *Aprile* (1998). Le cinéaste navigue aujourd'hui entre des films, fictionnels ou non, dans lesquels il joue son propre rôle – c'est le cas dans ses courts-métrages ainsi que dans *Le Caïman (Il Caimano)*, 2006) –, et d'autres où il incarne des personnages de psychanalystes – voir à ce titre *La Chambre du fils (La Stanza del figlio)*, 2001) et *Habemus Papam* (2011).

La particularité du cinéma morettien consiste en outre, sur le fond, en une certaine critique du système italien – et ce, aussi bien en termes politiques que sociaux ou culturels –, ce qui a permis à nombre d'analystes de discerner en ce cinéaste rebelle la figure de proue d'un nouveau cinéma italien, à même de pointer du doigt les problèmes d'un pays en perte de repères. Le premier long-métrage de Moretti, *Je suis un autarcique (Io sono un autarchico)* sort en effet en 1976, année-phare qui marque, entre autres, l'instauration d'un décret autorisant la création de télévisions privées. De même, la télévision commence petit à petit à s'immiscer dans la production de films de cinéma. Or, *Je suis un autarcique* est produit par le cinéaste lui-même, ce qui octroie à ce dernier une totale liberté artistique, et lui permet en conséquence d'effectuer un symbolique pied de nez à la production ambiante qui, principalement à cause de la télévision, dégringole de plus en plus en termes aussi bien quantitatifs que qualitatifs. À ce titre, une scène du film montre Michele Apicella bavant littéralement de dégoût tandis qu'un autre personnage lui fait la lecture d'un article élogieux, vantant la soi-disant « bonne santé » du cinéma italien. En offrant au public italien un nouveau nom de réalisateur ainsi qu'un nouveau visage d'acteur, Moretti se rebelle aussi, d'une certaine façon, contre le défaitisme général qui accompagne la disparition échelonnée de plusieurs grands cinéastes de la péninsule, dont il prend la relève : Pietro Germi et Vittorio De Sica (décédés en 1974), Pier Paolo Pasolini (décédé en 1975), Luchino Visconti (décédé en 1976) et Roberto Rossellini (décédé en 1977). Le ton librement frondeur et

² Seul le héros de *La messe est finie (La messa è finita)*, 1985) échappe à cette règle, par le fait qu'il se nomme Don Giulio.

rebelle de *Je suis un autarcique* marque rapidement la critique et le public, qui célèbrent le film et permettent ainsi à Moretti d'entamer une longue et fructueuse carrière. La création en 1987 de sa propre société de production, la Sacher Film (en partenariat avec Angelo Barbagallo), lui permet, de surcroît, de ne pas subir le dictat du contrôle de l'État, et de conserver dans sa ligne de mire le célèbre homme politique Silvio Berlusconi, contre qui il manifeste régulièrement des signes de rébellion.

Si nombre d'éléments propres à la véritable vie de Moretti transparaissent dans les films qu'il a réalisés jusqu'à *Palombella rossa*, le réalisateur italien semble néanmoins ne pas totalement assumer ces ressemblances, ainsi qu'en témoigne le « masque » du personnage de Michele Apicella derrière lequel il se réfugie sans cesse (l'usage de ce nom indiquant autant un lien avec sa vie qu'un certain éloignement, du fait qu'il ne soit pas le sien propre mais celui de sa mère), quand ce n'est pas une soutane dans *La messe est finie* pour les besoins de son personnage de prêtre. Les nombreuses inventions scénaristiques effectuées par Moretti dans ses films – notamment dans *Bianca* (1984) et dans *La messe est finie* – empêchent en outre de totalement assimiler ses personnages à l'homme qu'il est véritablement. Moretti décide donc, après un bref passage par le documentaire pur et dur à travers *La Chose* (*La Cosa*, 1990)³, de s'orienter vers une nouvelle forme, mi-documentaire mi-fictionnelle, d'où émergent les journaux filmés que sont *Journal intime* et *Aprile*. Par le fait qu'il filme l'évolution et le traitement du cancer dont il est atteint dans l'un des trois chapitres de *Journal intime*, c'est avant tout par honnêteté que le cinéaste a choisi de changer son point de vue, ainsi qu'il l'explique lui-même : « Tout découle de ma maladie et du chapitre sur les médecins, et je voulais impérativement jouer mon propre personnage, non pas me cacher derrière une fiction. À partir de là, il était normal que je joue à la première personne dans les autres chapitres »⁴. Le sujet filmé devenant trop personnel pour être traité sur le plan de la fiction totale, le choix, de la part de Moretti, de dévoiler son vrai visage au spectateur à partir de ce film devient ainsi logique, ce qui permet à Michel Serceau de dire que « l'abandon du masque va de pair avec un renversement de point de vue »⁵.

³ Enquête d'une heure menée dans diverses sections du PCI en novembre et décembre 1989, à l'occasion d'un débat interne sur la nature et le changement de dénomination du parti.

⁴ Nanni MORETTI, in collectif (dir. Carlo CHATRIAN et Eugenio RENZI), *Nanni Moretti : entretiens*, avant-propos de Jean-Michel FRODON, traductions de Hélène FRAPPAT et Émilie SAADA, Paris, Cahiers du cinéma/Festival International du film de Locarno, 2008, p. 148.

⁵ Michel SERCEAU, « Cinéma d'auteur et cinéma d'intervention : la question du sujet chez Nanni Moretti », *Contre Bande*, n° 15 – « Nanni Moretti » (dir. Fabienne SIZARET), 2006, p. 36.

Journal intime se découpe en trois chapitres distincts qui montrent, respectivement, le cinéaste parcourant en Vespa les rues désertes de Rome en plein mois d'août (c'est le chapitre « En Vespa »), puis sillonnant, en compagnie d'un ami, les îles éoliennes à la recherche de quelque apaisement (« Les îles »), et enfin subissant différents traitements prescrits par de nombreux médecins, afin de soigner des démangeaisons qui s'avèrent, à la fin du film, être les symptômes d'un cancer qui se voit heureusement être traité à temps (« Les médecins »). Réalisé quatre ans plus tard selon le même principe de journal filmé, *Aprile* débute le soir du 28 mars 1994, qui marque la fin des élections ainsi que la victoire de la droite représentée par Silvio Berlusconi, et se termine le 19 août 1997, soit le jour du quarante-quatrième anniversaire du cinéaste. Entretemps, le gouvernement italien aura changé, le premier enfant de Moretti sera né, et ce dernier aura travaillé sur le projet d'une comédie musicale et réalisé un documentaire sur son pays.

À travers ces deux films aux narrations très décousues, qui marquent un passage important dans la carrière de Moretti, ce dernier se rebelle contre les règles classiques de la narration au cinéma, ainsi qu'il l'explique lui-même à propos de *Journal intime* :

Je suis un peu insatisfait par le mode traditionnel de raconter. De fait, dans « En Vespa », je me moque d'un film italien standard, un film générationnel plaintif, un film typique de ces dernières années dans lequel on voit la satisfaction de tant de scénaristes et de tant de cinéastes, jeunes ou moins jeunes, qui se contentent de raconter « assez bien » des histoires beaucoup mieux racontées il y a trente ans ; donc des histoires déjà racontées et, de surcroît, beaucoup mieux⁶.

Toujours dans ce film, une séquence montre à ce titre Moretti ridiculisant un critique de cinéma (Carlo Mazzacurati) en lui récitant de façon menaçante le texte, aussi élogieux qu'inepte, que ce dernier a écrit à propos d'un film, en l'occurrence *Henry – Portrait d'un serial killer* (*Henry – Portrait of a serial killer*, John McNaughton, 1986), que le cinéaste n'a pas aimé en raison de sa violence très gratuite et complaisante⁷.

⁶ N. MORETTI, in Jean A. GILI, « Le plaisir de raconter plus librement », entretien avec le cinéaste à propos de *Journal intime*, *Positif*, n° 399, mai 1994, p. 10.

⁷ Moretti fera de nouveau subir les pires sévices, dans une séquence du *Caïman*, à un critique – gastronomique cette fois –, lequel finira par avouer qu'il a perdu le sens du goût depuis une quinzaine d'années... Un moyen, de la part du cinéaste, de se venger des personnes qui critiquent ses films sans même les avoir vus.

En outre, le fait que Moretti abandonne le masque de Michele Apicella pour jouer son propre rôle et se mettre ainsi totalement à nu, permet d'entremêler ses petites histoires personnelles avec la grande Histoire de l'Italie. Selon Jean A. Gili : « Michele Apicella cède la place à Nanni Moretti lui-même, comme si le cinéaste n'éprouvait plus le besoin d'utiliser un double transparent pour se présenter aux spectateurs : désormais, il est à la fois un homme public intervenant dans le débat politique et un homme privé évoquant le cadre de ses préoccupations intimes »⁸. La forme documentaire des deux films n'empêche en rien leur aspect autobiographique dans le sens où, s'il apparaît bel et bien comme étant « lui-même », Moretti continue néanmoins à faire l'acteur : comme pour les autres personnes visibles à l'écran, Moretti *n'est pas* Moretti dans *Journal intime* et *Aprile*, car Moretti *joue* Moretti. La fiction, aussi proche de la réalité soit-elle, est ainsi loin d'être totalement absente dans ces deux journaux filmés. Cette manière inédite, pour Moretti, de considérer son cinéma lui permet ainsi de conserver sa démarche autobiographique et d'exposer frontalement ses opinions, qui relèvent d'une attitude aussi rebelle, voire davantage, que dans ses précédentes réalisations.

2. À l'écoute des autres

Il pourrait en effet sembler, de prime abord, que le cinéaste se soit assagi à partir de *Journal intime*, comme s'il avait pris la décision de se montrer plus tolérant et d'accepter les opinions des autres. En témoignent notamment ses manœuvres de recul par rapport aux autres personnages présents dans *Journal intime* et *Aprile*, qui tirent très régulièrement la couverture vers eux⁹; ou encore son film le plus populaire, *La Chambre du fils*, œuvre de fiction plus académique que d'ordinaire, qui débute et s'achève sur des notes d'apaisement malgré les malheurs qui en frappent les personnages principaux. De même, Moretti se contente de jouer des rôles très secondaires dans ses films suivants : en l'occurrence lui-même, le temps de deux séquences, dans *Le Caïman*, ainsi que le psychanalyste du pape (Michel Piccoli) dans *Habemus Papam*. Ses

⁸ J. A. GILI, *Nanni Moretti*, Rome, Gremese, coll. « Grands cinéastes de notre temps », 2001, p. 5.

⁹ Voir notamment, à ce sujet, les personnages secondaires dans le segment « Les îles » de *Journal intime*, véritables vecteurs des enjeux qui se jouent autour de questions importantes telles que la place de l'enfant dans la famille italienne, ou encore celle de la télévision dans la société contemporaine ; ou bien encore le personnage du journaliste français (Quentin de Foucheour) qui, au début de *Aprile*, explique à un Moretti déconcerté les grands problèmes de l'Italie, et en vient presque à lui ordonner de faire un film à ce sujet. Plus tard dans le film, Moretti, fâché avec lui-même, décide d'aller enquiquiner son ami et collègue Daniele Luchetti qui tourne une publicité, mais ce dernier réussit, sans mal aucun, à le remettre à sa place à chacune de ses attaques.

rôles de psychanalystes dans ce dernier film ainsi que dans *La Chambre du fils* offrent néanmoins un indice important sur la véritable attitude qu'adopte Moretti depuis 1994, voire depuis 1990 si l'on prend en compte le fait qu'il n'apparaît pas dans *La Chose*, dans lequel il laisse s'exprimer les politiciens qu'il interviewe : auparavant très narcissique (il tenait le premier rôle de tous ses films, et la caméra n'était centrée que sur lui et/ou les groupes dont ses personnages faisaient partie), le cinéaste se montre cette fois à l'écoute des autres, et choisit de laisser son entourage s'exprimer. Cela dit, Moretti ne s'efface pas pour autant, et se trouve toujours être au croisement des enjeux à l'œuvre dans ses films, ainsi que l'explique Michel Serceau :

Nanni Moretti reste toutefois dans *Journal intime* au centre de la représentation. Il y est toujours vecteur du sens qu'il veut lui donner. De ce fait, il ne se détache pas de ses intentions, du message qu'il veut délivrer, pour créer un personnage-sujet. Fait-il en effet, dans les deux premiers chapitres, autre chose que fustiger l'expansion et l'envahissement des lieux, aussi bien que des esprits, par des médias sans véritable contenu ? Fait-il autre chose, dans le deuxième chapitre, que pointer le repli de la famille et du couple sur un enfant unique ? Affirmant d'entrée, via un « extrait » de film spécialement conçu pour l'occasion, sa distance et sa différence avec la génération de 1968 (il se pose, avec une ironie certaine, en quadragénaire sain face à des déçus apathiques), il continue même à jouer (il le fait simplement de manière plus subtile que Michele Apicella) le rôle de donneur de leçons¹⁰.

Cet état de fait n'empêche pas Moretti de garder une attitude résolument rebelle lorsqu'il joue son propre rôle dans ses deux journaux filmés, ainsi qu'en témoigne, pour citer un des exemples les plus marquants, la séquence inaugurale de *Aprile*, qui reconstitue, quatre ans plus tard, la soirée des élections du 28 mars 1994, d'où Silvio Berlusconi était sorti vainqueur. Devant la diffusion du numéro d'un journal télévisé dans lequel le propre patron de ce même journal félicite pompeusement Berlusconi (dont il rappelle qu'il est l'un des amis les plus chers), et devant le regard approbateur de sa mère, Moretti se saisit en effet d'une cigarette de marijuana aux proportions surdéveloppées, et se met à la fumer, la séquence se terminant sur une image du nouveau président du Conseil racontant une anecdote sur son jeune fils (« quand on lui a demandé le métier de son père, il a répondu : réparateur télé »), dont il se sert pour expliquer qu'à présent il

¹⁰ M. SERCEAU, « Cinéma d'auteur et cinéma d'intervention : la question du sujet chez Nanni Moretti », *op. cit.*, p. 40.

va devoir « réparer l'Italie ». Par le fait qu'il consomme une cigarette illégale, Moretti se dresse, non pas contre l'autorité maternelle (Agata Apicella Moretti semble *a priori* n'y voir aucun problème), mais contre l'autorité paternelle, représentée par un Berlusconi qui entremêle son propre fils et le peuple italien au sein d'un même discours, au travers d'une démarche sensiblement paternaliste que le cinéaste n'approuve visiblement pas.

3. L'enfance

La question de l'enfance – période de la vie où la rébellion devient presque une obligation lorsque l'on souhaite s'affirmer – sert ainsi à Moretti à lutter contre l'oppression menée par les adultes, dont il ne semble pas toujours faire partie. Ainsi, dans le chapitre « Les îles » de *Journal intime*, plusieurs séquences montrent, sur un ton gentiment moqueur, les enfants uniques de l'île de Salina contrôler quasi totalement la vie et le comportement de leurs parents, qui leur sont tous entiers dévoués. Moretti se positionne, de son côté, en simple spectateur de ces situations cocasses, ce qui ne l'empêche pas de s'énerver au téléphone lorsque l'enfant qu'il a à l'autre bout du fil refuse de passer le combiné à ses parents (ce qui confirme le fait que Moretti n'adhère pas à la pensée de ces parents, et qu'il conserve son statut de rebelle *via* ces petites scènes comiques). Mais la rébellion de Moretti ne s'exprime pas par un acte violent comme dans *Palombella rossa*, où un *flash-back* montre le petit Michele Apicella (Gabriele Ceracchini) s'insurger farouchement contre ses parents qui souhaitent absolument le voir pratiquer du water-polo. Les traumatismes enfantins qui couvrent les films antérieurs à *Journal intime* laissent la place, à partir de ce dernier film, à une attitude plus mûre de la part de Moretti, qui considère cette fois-ci l'enfance, non comme une période malheureuse, ou même comme un paradis perdu (« Je ne reverrai jamais les goûters de mon enfance ! », crie-t-il dans *Palombella rossa*), mais comme une part de soi-même qu'il convient de ne pas abandonner afin de continuer à lutter contre ce qui nous malmène. À cet effet, une séquence de *Journal intime* montre Moretti jouant avec un ballon sur un terrain désert, faisant ainsi fi de toute rigueur proprement adulte pour enfin laisser son plaisir s'exprimer pleinement.

Cette idée d'utiliser l'enfance pour se rebeller contre ce qui gangrène la société est radicalisée dans *Aprile*, dans lequel Moretti filme, en parallèle avec ses activités artistiques et politiques, la grossesse de sa femme Silvia, puis la naissance et l'éducation de son fils Pietro. Le jour de la naissance de Pietro correspond au jour qui voit le parti politique de Moretti remporter une victoire à de nouvelles élections, ce qui ne manque pas de faire jubiler ce dernier. Ainsi une séquence montre-t-elle Moretti parcourir une route en Vespa, et crier haut et fort « Quatre kilos

deux cents ! » en référence, non au nombre de points obtenus par son parti, mais au poids du nouveau-né. Cette séquence sonne comme une réponse à celle qui ouvrait le film, dans laquelle Berlusconi utilisait son fils pour exprimer ses intentions quant à l'avenir de l'Italie. Après avoir fumé une cigarette illégale pour démontrer l'« infantilisme » dans lequel baigne le peuple italien qui a choisi de se faire diriger par Berlusconi, Moretti, en choisissant de filmer la tétée ou encore la toilette de son fils, se rebelle ainsi contre l'attitude paternaliste du président du Conseil, qu'il ridiculise en montrant à quel point il peut être maladroit de mêler les aspects privés et publics de sa vie. La faiblesse *a priori* de *Aprile* se révèle ainsi, au bout du compte, être l'une de ses principales forces.

4. Adresses au spectateur

Nanni Moretti souhaite n'être dirigé par personne : ni par un Berlusconi qui, selon lui, abuse de son pouvoir, ni par des enfants uniques du même acabit que ceux entrevus dans *Journal intime* (son fils Pietro lui en fait voir, cela dit, de toutes les couleurs dans *Aprile*), ni même par les médecins qui lui prescrivent des dizaines de traitements tous plus inefficaces les uns que les autres. À propos de ce dernier point, le cinéaste lui-même explique :

Sur un point, j'ai changé : cela ne me convient plus d'être assujéti aux médecins. C'est une attitude que nous avons tous, nous portons cela en nous depuis des milliers d'années, la soumission au sorcier. Il est curieux de voir que quelqu'un qui est déjà malade doit en plus payer et être dans un état de sujétion vis-à-vis des médecins. Moi, au moins, la sujétion, je l'ai éliminée¹¹.

Si ce type de rébellion n'est pas nouveau dans le cinéma morettien (voir notamment la gifle donnée à la journaliste dans *Palombella rossa*), la particularité de *Journal intime* et de *Aprile* consiste en le fait qu'ils mettent en scène un Moretti qui exprime ses opinions à la première personne, donc dans un rapport au spectateur plus franc et direct. Le plan final de *Journal intime* traduit cette idée : Moretti, qui a compris que les traitements qui lui avaient été prescrits ne lui auront été d'aucune utilité, se met à soliloquer en expliquant qu'un grand verre d'eau bu tous les matins avant le petit déjeuner peut être très bénéfique pour la santé. L'homme se saisit alors

¹¹ N. MORETTI, in J. A. GILI, « Le plaisir de raconter plus librement », *op. cit.*

d'un verre d'eau, se tourne vers la caméra, commence à le boire tout en fermant les yeux, puis les rouvre pour fixer longuement l'objectif. Par le fait que le regard de Moretti rencontre ainsi celui du spectateur, c'est un rapport très étroit qui s'établit entre les deux entités, qui rappelle au second qu'il observe le premier depuis le début du film, non sans que celui-ci en soit conscient. Le cinéaste entend éveiller la conscience du spectateur qui le suit depuis le début du film, ainsi que l'explique Lorenzo Codelli :

Le narrateur moraliste ajoute deux déconcertantes illustrations didactiques : chers spectateurs, lisez les encyclopédies médicales que vous avez chez vous, vous y apprendrez avec des mots simples comment une démangeaison de la peau peut révéler un cancer ; en outre, chaque matin au réveil, avant café et croissant, buvez un verre d'eau, ça chasse la maladie. Puis, peut-être, comme Moretti, regardez-vous, yeux fixes, dans le miroir de la caméra et réfléchissez sur votre Destin. Regard sceptique que le sien, certes pas triomphant malgré le péril évité. C'est le système sanitaire l'accusé numéro un, et bien sûr il ne représente qu'une partie pourrie d'un plus vaste système social absolument non fiable et même nocif pour l'homme comme pour le milieu. Il ne nous reste donc que l'autorédemption individuelle, au niveau de la conscience réfléchie¹².

Dans *Journal intime* autant que dans *Aprile*, le fait que Moretti use de ce qu'il nomme lui-même « une voix *off* "in", d'une voix hors champ dans le champ »¹³, participe de cette volonté de se rebeller contre les règles classiques de la narration, autant qu'il lui permet d'inviter le spectateur à se rebeller contre les politiciens et autres médecins leur faisant subir un rapport de forces qui se trouve toujours être en faveur de ces derniers. Ainsi, par le fait que Moretti parle régulièrement au spectateur dans les deux films, et va jusqu'à le regarder dans les yeux à la fin de *Journal intime*, le cinéaste franchit les barrières qui le séparaient de celui-ci dans ses précédents films, et lui adresse plusieurs injonctions qui traduisent autant sa propre rébellion que la rébellion dont devrait également faire preuve le spectateur.

Cette idée culmine et se complexifie dans deux courtes séquences du film entièrement fictionnel *Le Caïman*, au travers desquelles Moretti apparaît dans son propre rôle. Dans la première de ces séquences, le comédien Moretti explique aux deux protagonistes du film, Bruno (Silvio Or-

¹² Lorenzo CODELLI, « Nanni Moretti, I, II, III », *Positif*, n° 399, mai 1994, pp. 7-8.

¹³ N. MORETTI, in J. A. GILI, « Le plaisir de raconter plus librement », *op. cit.*

lando) et Teresa (Jasmine Trinca) que leur idée de faire un film sur Berlusconi est ridicule pour la raison que « de toute façon, Berlusconi a déjà gagné car il a changé la tête des gens ». Mais Moretti avoue ne pas avoir lu le scénario écrit par Teresa, ce qui rend ses propos aussi ridicules que ceux énoncés par les détracteurs du cinéaste, qui jugent ses films comme étant propagandistes alors qu'ils ne les ont pas vus. La séquence s'arrête là, mais le comédien Moretti revient à la toute fin du film, jouant le rôle de Berlusconi qu'il a fini par accepter, dans le film de Teresa qui se mélange avec le film du cinéaste Moretti, leurs titres similaires (*Le Caïman*) achevant de rendre les frontières un peu plus poreuses. Le dernier plan du film, ou plutôt des deux films, dans lequel le visage de Moretti se double de celui de son personnage, répond à la réplique énoncée précédemment, la tête de Berlusconi ayant en effet été changée en celle du comédien Moretti. Entretemps, le politicien aura été incarné, dans le film de Moretti, par Elio de Capitani, par Michele Placido, ou encore par Berlusconi lui-même à travers des documents d'archives. Cette séquence finale traduit l'idée de Moretti, qui est de désamorcer ce qui gangrène l'Italie d'aujourd'hui en lui substituant son visage, et en le remplaçant par celui d'un de ses rebelles les plus populaires. Le film de Teresa relate au final, non la vie entière du président du Conseil, mais une journée seulement de cette vie, constituée d'un procès dont il sort perdant – c'est là que réside le changement majeur par rapport à la réalité. Tandis que l'acteur Moretti s'accapare le corps et la personnalité de Berlusconi, le cinéaste Moretti joue avec l'Histoire et décide de mettre en scène la chute fantasmée de ce dernier. La rébellion de Moretti s'affirme ainsi sur un double niveau fictionnel, qui pourrait être formulé en ces termes : tu as changé ma tête, je te vole la tienne, tu as gagné le pouvoir, je te le fais perdre. Le cinéaste explique, à propos de l'effet de miroir occasionné :

Je voulais montrer ce que tout le monde sait sans doute déjà, mais que personne n'est plus en mesure de comprendre. Changer la tête des gens, faire de la propagande politique, influencer le vote, ce n'est pas la tâche du cinéma. Même s'il le voulait, je ne crois pas qu'il y réussirait. Refléter une réalité, éveiller les consciences, être le miroir d'images qu'on n'arrive plus à voir, cela fait en revanche partie des choses qui rendent important et nécessaire le cinéma¹⁴.

¹⁴ N. MORETTI, in Emmanuel BURDEAU et E. RENZI, « Opposition, action », entretien avec le cinéaste à propos du *Caïman*, *Cahiers du cinéma*, n° 612, mai 2006, p. 16.

1a Roland Carrée : Nanni Moretti, un rebelle au second plan

Le visage de Berlusconi/Moretti n'est plus qu'une sombre silhouette au terme du plan final du *Caïman*, laissant ainsi le spectateur s'interroger sur ce qu'il vient de voir : l'homme politique joué par le cinéaste-acteur, ou plutôt le cinéaste-acteur se rebellant contre l'homme politique en lui substituant son visage, et en le faisant chuter au moyen d'un média qu'il n'aura pas réussi à contrôler totalement.

5. Conclusion : une victoire fictionnelle

C'est ainsi en effectuant un pas de côté, c'est-à-dire en se positionnant en témoin intime des histoires évoquées dans *Journal intime*, dans *Aprile* ainsi que dans *Le Caïman*, que Nanni Moretti accomplit sa charge rebelle contre les différents systèmes qui, selon lui, malmènent l'Italie. En s'affichant à la première personne dans des films qui restent essentiellement des fictions, le cinéaste baisse les masques et se range du même côté que sa cible de prédilection, Silvio Berlusconi, dans le but de la désamorcer de l'intérieur. C'est dans les nombreux paradoxes qui constituent ces trois films que se révèle la victoire, aussi fictionnelle soit-elle, de Moretti.