



HAL
open science

Modulation des pactes énonciatifs dans un portrait en trois actes

Christel Taillibert

► **To cite this version:**

Christel Taillibert. Modulation des pactes énonciatifs dans un portrait en trois actes. Journal intime. Nanni Moretti. Voyages en archipel, 2017. halshs-02174103

HAL Id: halshs-02174103

<https://shs.hal.science/halshs-02174103>

Submitted on 4 Jul 2019

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.

Modulations des pactes énonciatifs dans un portrait en trois actes

Christel Taillibert

Dès son titre, *Journal intime* tisse un contrat de lecture spécifique avec le spectateur. L'allusion au genre littéraire parfaitement défini du *journal*, en tant que registre particulier d'œuvre autobiographique, engage un schéma d'interprétation basé sur la narration au jour le jour de l'expérience vécue, dans toute sa subjectivité. L'intérêt que Nanni Moretti trouve dans ce concept réside clairement dans la revendication de cette subjectivité à tous les niveaux : en tant que personnage s'exprimant à l'écran comme en tant que « monstreur-narrateur », pour reprendre l'expression d'André Gaudreault¹. Cependant, du point de vue de l'écriture cinématographique, loin de se laisser enfermer par l'application textuelle et restrictive du cadre narratif du « journal intime », Moretti s'adonne au contraire à une variation ludique autour des multiples façons de parler de soi, en jouant sur les modalités de construction scénaristique, mais beaucoup aussi sur les options de mise en scène. S'il s'éloigne ce faisant de la raison d'être du genre littéraire et de ses impondérables, c'est pour mieux explorer les possibilités offertes par le cinéma en tant qu'interface entre soi et le monde. Et s'il fallait malgré tout utiliser un concept générique pour qualifier son travail, nous serions tentés de qualifier « d'autoportrait » le travail introspectif réalisé par Moretti, conforme à l'écriture d'un récit à la fois fragmentaire et volontairement peu respectueux de la chronologie des faits² :

On pourrait poser comme repère que lorsque l'ordre chronologique n'est plus ni respecté ni subverti, mais totalement perdu de vue, lorsque l'axe de la diachronie est remplacé par le plan de la synchronie, l'autobiographie laisse la place à l'autoportrait, terme métaphorique puisqu'il est emprunté à la pratique de la peinture.³

Cette notion nous semble ainsi efficace pour qualifier la démarche d'un cinéaste qui entend, à un instant précis de son histoire, rendre compte de sa personnalité en esquissant, par petites touches successives, un portrait lacunaire mais cohérent de *ce qu'il est*, voire de *ce*

¹André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Nathan/Armand Colin, 1999.

² Voir à ce propos l'article de Marguerite Vappereau, *Déjouer l'identité : l'écriture cinématographique de soi*, dans le présent volume.

³ Jacques Lecarme, Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Armand Colin, 2004 (1997), p. 27.

qu'il est devenu : *Journal intime* nous parle en effet d'un homme dont la maladie a transformé le regard sur le monde, et ce portrait est donc « un résultat » plus qu'un processus (l'autobiographie classique). *Journal intime* peut être vu comme un récit initiatique, dans la mesure où il illustre successivement trois états de la vie : l'état de jouissance au monde dans le premier chapitre (l'enfance et ses émerveillements), l'errance dans un monde incompréhensible où l'on ne trouve plus sa place dans le second (l'adolescence), puis la renaissance, l'acquisition d'un nouveau regard sur la vie, passant par la souffrance et le renoncement dans le dernier (l'âge adulte). Cette lecture, qui offre la charpente d'un « récit de vie » conforme à la tradition autobiographique, est en réalité hautement artificielle au regard de la biographie de l'auteur lui-même, puisque le tournage des deux premiers chapitres fait suite à la rémission dont il est question dans le troisième. Son regard sur le monde, transformé par la maladie et les angoisses qu'elle peut générer, serait donc en réalité une résultante des événements narrés dans le dernier chapitre, et non un état antérieur.

« **Caméra paparazzi** »

L'ouverture du film est toute entière dédiée à ce jeu auquel Nanni Moretti invite le spectateur, l'appelant à adopter un postulat de lecture destiné à être opérant pour l'ensemble du film. Les premières images offrent un gros plan de la main de l'auteur, écrivant sur son cahier : « Cher journal, il y a quelque chose que j'aime faire par-dessus tout... ». L'utilisation du « je », qui introduit donc un film écrit à la première personne, appelle à la confusion du personnage et du narrateur, qui se traduira immédiatement en termes de mise en scène. Le plan qui suit prend en effet la forme d'un travelling avant, dans une petite rue, immédiatement perçu par le spectateur comme une vue subjective. Très rapidement cependant, Nanni Moretti pénètre dans le cadre sur la gauche et vient se placer devant la caméra, toujours en travelling avant, laquelle commence donc à le suivre. Ce dispositif de mise en scène, que nous appellerons « caméra-paparazzi » en référence à cette présence, plus ou moins discrète mais omniprésente, constituera la clé de voute de ce premier chapitre, depuis cette scène d'ouverture jusqu'à la longue séquence menant à la tombe de Pasolini. Si ce choix est lié aux déambulations du personnage dans les rues de Rome qui constituent ici la trame narrative, il peut aussi être envisagé comme une variation autour de la question de l'intimité : la mission consistant, soi-disant, à pénétrer l'intimité du personnage est ici confiée à une caméra « paparazzi » chargée de sa médiatisation, de sa mise en scène. Cette présence d'un tiers, d'un

médiateur – en l’occurrence son opérateur et son directeur de la photographie, embarqués sur une Jeep⁴ – est fondamentale dans le ressenti de cette variation que nous offre Moretti dans les rues de Rome.

L’introduction de la voix de Moretti, qui remplace progressivement la musique d’Angélique Kidjo, remet au-devant de la (mise en) scène la question de l’intimité : cette voix est associée, dans un double mouvement, d’une part au contenu du journal en train de s’écrire – il s’agirait alors d’une voix-off, acousmatique –, et d’autre part à la pensée, en temps réel, du personnage sur lequel est centrée l’image – elle serait alors à comprendre en tant que voix intradiégétique, « over »⁵. Quelle que soit l’option retenue, le dispositif scénique ne peut relever que d’une usurpation au regard du postulat du journal intime, inhérent au contrat narratif. Dans la première hypothèse, et si l’on considère que la voix prévaut sur l’image, cette dernière est réduite au statut d’illustration d’un commentaire autonome (le contenu du journal) et perd donc son caractère documentaire pour basculer dans la fiction (le réel ayant subi une réévaluation au gré du récit auquel il a donné lieu) ; dans la seconde hypothèse, si l’on considère cette fois que la voix est l’expression en temps réel des pensées du personnage, il y a de nouveau incompatibilité avec la nature d’un journal intime, qui n’est jamais écrit en temps réel, mais pour lequel le tracé de la narration lié à l’acte de remémoration intervient forcément au gré d’un (léger) décalage avec le vécu⁶.

C’est dans la rencontre entre ces deux élans contradictoires que se situe le projet d’autoportrait de l’auteur : entre des éléments tournés sur le vif, dans Rome, et auxquels il confère un sens par le commentaire, tel un bonimenteur, et des matériaux plus strictement narratifs (ce que j’ai anticipé de ce que je veux dire de moi), qu’il illustre à l’image, en particulier – mais pas seulement – dans le cadre des scènes dialoguées.

Le cinéaste ne cesse, au cours du même chapitre, de jouer avec ces conventions, de les transgresser afin de rappeler au spectateur que ce qu’il est en train de découvrir est bien une histoire, préméditée et construite, autour de son propre personnage, quand bien même libéré de son alter ego, Michele Apicella. Cette fictionnalisation se traduit en termes de mise en scène par quelques hiatus venant, régulièrement, contredire une éventuelle lecture « documentaire » du chapitre, conformément à ce que Salma Mobarak désignait comme le « plaisir de l’écriture vécu dans l’examen des instants de ravissement et de leur reconstitution

⁴ Ermanno Comuzio, « Moretti a tu per tu con il pubblico », *Cineforum*, n°329, novembre 1993, p. 62.

⁵ Jean-Marc Limoges, « De l’écrit à l’écran », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°25, 2013, p. 5, consulté le 05 octobre 2015 <http://narratologie.revues.org/6795>

⁶ Jacques Lecarme, Eliane Lecarme-Tabone, *L’Autobiographie*, op. cit., p. 30.

par l'art »⁷. C'est le cas de la scène dans laquelle Moretti est révélé à l'écran : fragmenté tout d'abord, sous la forme d'une main qui écrit, puis longuement de dos et casqué, avant qu'enfin, assis au cinéma, il nous soit donné de voir son visage. Cette écriture n'est certes pas destinée à alimenter un quelconque suspens quant à l'identité du personnage, mais bien à fictionnaliser le propos par un recours à des procédés classiques de découpage. Participent de cette tendance certaines échappées de la mise en scène : régulièrement, la caméra « s'évade » pour donner à voir au spectateur une réalité qui ne peut être perçue comme telle par Moretti/personnage (comme dans le cas du zoom optique qui nous permet d'observer de plus près « les terrasses sur lesquelles il aimerait vivre ») ou bien parce qu'elle s'autorise à focaliser son regard sur autre chose que sur ce personnage qu'elle suit de façon disciplinée (lorsque la caméra reste fixée sur l'homme assis sur son muret avec lequel il vient de s'entretenir, à Spinaceto, tandis que lui s'est déjà éloigné sur sa Vespa). Les rares plans larges du chapitre – au sortir de la projection du film *Henry* par exemple – participent de cette même démarche.

Ces phénomènes de fictionnalisation interviennent aussi régulièrement dès que le film s'immobilise et que la narration se concentre sur autre chose que sa déambulation, souvent à travers des scènes dialoguées : les règles d'écriture cinématographique classiques sont de nouveau à l'honneur, la multiplication des points de vue et des niveaux de plan étant ici préféré au postulat d'un observateur et médiateur unique. Le récit initial, constitué par la visite guidée dans la capitale italienne, est de même mis à l'épreuve par les souvenirs qui s'imposent à l'esprit du narrateur sous la forme de projections mentales, et sont introduites sans préambule dans la continuité narrative, ou encore dans certaines scènes que l'on pourrait qualifier de fantasmées, à l'image de la rencontre avec Jennifer Beals et Alexander Rockwell, ou de la scène de sadisme envers le critique de cinéma. Ces procédés, s'ils tendent à complexifier la structure du film autour du fil rouge des déambulations en Vespa, enrichissent en réalité la construction du portrait dont il est ici question en rendant davantage compte de la personnalité de son auteur, dans sa complexité, dans un montage qui n'est pas sans rappeler les expérimentations felliniennes de *Huit et demi* (*Otto e mezzo*, 1963).

De l'autobiographie relationnelle à l'autobiographie communicationnelle

⁷ Salma Mobarak, « Le journal intime en littérature en peinture et au cinéma : écriture et plaisir » dans *Revue d'études culturelles* [en ligne] n°4, 2008, p. 90, consulté le 5 octobre 2015
<http://etudesculturelles.weebly.com/automeacutedialiteacute.html>

Dans le second chapitre, Nanni Moretti modifie totalement le postulat de lecture, la mise en scène se conformant totalement, cette fois, aux besoins de la fiction cinématographique. Moretti n'est plus, ici, qu'un des deux personnages principaux (aux côtés de son ami Gerardo/Renato Carpentieri), et non plus le pivot narratif de l'histoire. Plusieurs scènes et développements scénaristiques autonomes sont d'ailleurs consacrés à son ami. Parallèlement, de nombreux personnages secondaires contribuent à déplacer le centre de gravité que constituait unilatéralement Nanni Moretti dans le premier chapitre. Ce qui se vérifie d'un point de vue narratologique l'est autant du point de vue de la mise en scène, et cela à plusieurs niveaux. Tout d'abord par l'usage qui est fait de la musique extra-diégétique : il ne s'agit plus ici d'univers musicaux essentiellement empruntés à la variété internationale, mais de morceaux spécifiquement composés par Nicola Piovani, jouant un rôle plus classique de coloration des scènes, à la fois mélancolique et apaisée.

Ensuite, « Les îles » donne lieu à une bien plus grande variété dans le choix des niveaux de plan et des angles de prise de vue. Des plans d'ensemble, dont certains très larges et en forte plongée, ponctuent régulièrement l'épisode. Associée à la présence beaucoup moins marquée de gros plans sur son visage, ces choix accentuent la volonté de Moretti/metteur en scène de s'éloigner du procédé de focalisation du propos sur son personnage pour s'ouvrir sur le monde qui l'entoure, que Moretti/personnage observe avec un mélange de stupeur et d'amusement. Le projet autobiographique est toujours très présent, mais dans une acception différente de celle adoptée dans le premier chapitre : « On n'a donc pas une autobiographie qu'on pourrait qualifier de monadique, repliée sur le sujet, mais bien une autobiographie relationnelle, qui se construit par rapport à un extérieur déterminé par l'environnement naturel et par le contexte social. »⁸ En cela, ce second chapitre est en parfaite continuité avec l'œuvre de Moretti depuis ses débuts, puisque son alter ego, Michele Apicella, ne devenait la voix de son auteur qu'en se confrontant avec la réalité italienne de son temps, qui l'obligeait à se positionner et à interagir. Ici aussi, c'est dans le regard que jette Moretti (metteur en scène/narrateur/personnage) sur la société dont il ausculte les dérives que se loge l'intimité du discours, quand bien même la fiction s'emploie-elle à introduire des points de repère pour le spectateur, afin de ne pas briser le fil rouge du journal intime qui sert de cadre interprétatif au film.

Parmi ces points d'attache, on peut évoquer la question de la fragmentation du discours, qui opère principalement par le jeu d'ellipses temporelles peu explicites, dans un

⁸ Carmela Lettieri, « Le symbolisme des étapes dans *Journal intime* de Nanni Moretti », *Cahiers d'études romanes*, n°17, 2007, p. 229-241 [En ligne], consulté le 8 octobre 2015 <https://etudesromanes.revues.org/851>

cadre chronologique de nouveau volontairement flou, malgré la structure globale d'un récit de voyage. On peut aussi mettre en avant le recours, de nouveau, à une voix-off, et aux jeux auxquels s'adonne Moretti sur les liens qui l'associent à l'écriture de son journal. Au début du chapitre, en effet, cette voix acousmatique – quand bien même son origine est connue du spectateur – reprend la fonction qu'elle occupait dans le chapitre précédent : elle éclaire de son analyse les images qui nous sont données à voir, à travers une subjectivité toujours pleinement assumée par l'utilisation du « je » qu'elle perpétue. Mais Moretti ne manque pas de jouer avec les statuts de cette voix-commentaire. Parfois, son utilité est tout à fait superflue et répétitive avec des scènes jouées qui nous ont été dévoilées au préalable, comme lorsque Moretti s'emporte contre Gerardo, lui reprochant d'avoir failli à son devoir de l'empêcher de perdre son temps, suite à quoi la voix-off nous explique : « Nous avons commencé à nous disputer parce qu'il ne m'a pas rappelé que je suis ici pour travailler », de façon parfaitement redondante. Dans d'autres cas, la voix-commentaire prend le pas sur une scène dialoguée que l'on observe, sans l'entendre, à l'écran, le discours indirect étant ainsi préféré au discours direct, comme dans la scène où, entre Salina et Stromboli, Nanni Moretti et Gerardo discutent (sans qu'on ne les entende) des raisons pour lesquelles ils renoncent à s'arrêter à Panarea, tandis que la voix-off nous retrace le contenu de cet échange.

Par ailleurs, cette voix est, de façon plus marquée que dans le premier chapitre, mise en relation avec l'écriture du journal auquel le titre fait allusion. De nombreuses scènes nous montrent Moretti s'appliquant à écrire sur son cahier, celui-ci usant de plusieurs stratagèmes pour jouer sur le statut de cette écriture. De façon classique tout d'abord, en superposant la vision de l'écriture avec les commentaires off, de manière à générer un processus d'identification entre la source de ce que l'on entend et ce qu'écrit le personnage. Il a aussi occasionnellement recours à la formule introductive « *caro diario* », qui rend immédiatement signifiant le commentaire qui s'ensuit. Ce rappel visuel entre l'écriture du journal et les commentaires qui construisent la narration confirme le besoin ressenti de renforcer le lien entre les éléments de la diégèse et l'écriture de ce journal, dans le contexte du chapitre de son film où la mise en scène s'éloigne le plus de cette *écriture du moi*. On ne peut donc s'empêcher de voir dans ces jeux, une tentative pour raccrocher ce second chapitre à ce projet global.

La monstration de l'acte d'écriture est d'ailleurs particulièrement intéressante dans l'une de ces scènes qui correspond ~~ici~~ à ce que Moretti qualifie d' « explosions qui brisent la

linéarité du récit »⁹, en l'occurrence la séquence irrésistible où des adultes, en prise avec la tyrannie qu'exercent les enfants de l'île, imitent inlassablement, au téléphone, les cris d'animaux à l'intention des jeunes dictateurs : Moretti, amusé, se promène au milieu d'eux, chapeau de paille vissé sur la tête et cahier à la main, relatant dans son journal les événements grotesques auxquels il assiste. Par ce dernier détail, il opère un double enracinement contradictoire du statut de la scène : sa présence, visuellement confirmée, semble authentifier le vécu de la scène et donc le caractère documentaire de son enregistrement, tandis que dans un même temps l'écriture en temps réel de son journal tend, dans un mouvement inverse, à réduire cette séquence au statut d'élucubration fantaisiste et humoristique, une illustration imagée de ce qu'il est en train de coucher sur le papier.

Enfin, dans la dernière partie du chapitre, on assiste à un changement de statut de ces commentaires, qui de voix-off deviennent des voix-in, puisqu'à plusieurs reprises, la fusion jusque-là présomptive de Moretti/personnage avec le narrateur prend chair à l'image. Ainsi, dans le bateau qui relie Panarea à Alicudi, un gros plan cadre son visage, tandis qu'il semble dormir sur son sac : or, ses lèvres se mettent à bouger et il prononce à l'intention du spectateur les commentaires habituellement placés en off. Le procédé se répète lorsqu'à Alicudi, il écrit dans son journal assis sur un muret, énonçant tout haut ce que l'on a pris, par le biais d'un fondu sonore a-synchrone débuté sur le plan précédent (Moretti attablé avec son hôte) pour un commentaire off. Ces deux insertions sont très intéressantes dans la mesure où elles modifient totalement le système communicationnel du film, préparant en cela l'image fondamentale sur laquelle l'œuvre se conclut : alors que l'écriture d'un journal intime est liée à une introspection qui n'est destinée qu'à soi-même, ce dialogue qui semble se nouer entre le personnage du film et le spectateur introduit une perspective de communication entre l'auteur du récit de vie et un destinataire, modifiant de fait le statut de la narration et l'analyse de ce qui devient un discours à son intention.

Du « docu-fiction » au portrait filmé

En première instance, le troisième chapitre vient offrir une nouvelle proposition de lecture encore plus proche peut-être d'une écriture autobiographique classique. « Les médecins » modifie le contrat dans la mesure où le principe phare de l'autobiographie liée au

⁹ Carlo Chatrian, Eugenio Renzi (dir.), *Nanni Moretti. Entretiens*, Cahiers du cinéma/Festival de Locarno, 2008, p. 152.

développement d'un « récit introspectif [...] que quelqu'un fait de sa propre existence quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »¹⁰ est ici totalement assumé, et cela à travers deux procédés complémentaires : le recours par la voix de narration au passé, et l'introduction rapide d'un flash-back en tant que marqueur de ce « retour dans l'histoire vécue ». Ce double principe est donc résolument contraire à la notion même de journal intime, lequel suppose l'écriture, au jour le jour et donc sans recul, des impressions nées de son quotidien. Et pourtant, c'est encore et résolument ce journal que Moretti va de nouveau utiliser pour tisser un fil rouge avec les chapitres précédents, et offrir un cadre narratologique à l'évocation de sa maladie. La première séquence s'ouvre sur l'image de Nanni Moretti qui, dans un bar, prend son journal et en sort de nombreux feuillets qu'il regarde un à un. Ces images seraient en soi peu significatives si un commentaire off, introduit par le redondant « *caro diario* », ne venaient en spécifier le sens : il s'agit des nombreuses ordonnances qu'il a accumulées pendant une année, ainsi que des notes prises suite à ses rencontres avec des médecins. « Donc rien dans ce chapitre n'a été inventé » précise-t-il, ce qui, par ailleurs, tend à interroger le statut des images qui nous ont été présentées dans les deux précédents chapitres, où semble-t-il, « l'invention » était par contre pleinement revendiquée dans l'acte d'écriture. Quoi qu'il en soit, cette insistance sur sa sincérité est fondamentale et oriente clairement la lecture du chapitre dans une perspective plus documentaire. En effet, tout au long du film, ces « documents certifiés authentiques » vont être régulièrement réintroduits dans la construction filmique, brisant d'ailleurs souvent la continuité narrative proprement dite pour s'affirmer comme tels, dans un procédé récurrent : le médecin commence à écrire son ordonnance tout en lisant le contenu, puis sa voix est conservée hors champ tandis que l'image propose un gros plan de l'ordonnance en question, déjà entièrement rédigée (rupture narrative) en tant que preuve de l'authenticité de la scène qui vient d'être rejouée.

Cette inscription documentaire est de nouveau confirmée par la seconde séquence du chapitre, dont le grain particulier et la moindre qualité de la prise de son indiquent qu'elle a été tournée en 16mm. Il s'agit, comme il le précise lui-même dans le commentaire off qui accompagne ces images, de sa dernière séance de chimiothérapie, réalisée chez lui. La puissance de cette séquence tient principalement au saut franchi à ce moment-là en termes d'exposition de l'intimité : c'est la seule véritable scène « documentaire » de *Journal intime*, et elle rend compte d'un moment d'extrême vulnérabilité de l'auteur, à une époque où il était

¹⁰ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 2003 (1971), p. 10.

encore exposé à des incertitudes quant à l'issue de la maladie, mais aussi aux faiblesses physiques auxquelles il fallait faire face – Moretti explique d'ailleurs avoir dû arrêter le tournage en raison de nausées provoquées par le traitement¹¹. En quelque sorte, cette séquence filmée constitue le point de départ et l'aboutissement le plus concret de son projet : ce portrait qu'il dresse de lui-même se construit sur la matrice de cet enregistrement, témoignant de la sincérité de sa démarche autobiographique, tranchant radicalement avec l'humour et la légèreté qui, jusqu'alors, caractérisaient l'ensemble du film. Il s'agit finalement de la seule séquence qui relève véritablement de la démarche du journal intime, sous la forme ici d'un journal filmé, puisque tournée sans le garde-fou du recul autobiographique, sans savoir de quoi sera fait son lendemain et de quelle façon cet épisode va transformer sa vie.

Si, dans l'ensemble de ce qui va suivre, la mise en scène se fait globalement distanciée, analytique même, chacune de ces images sera transfigurée dans sa lecture par l'intimité qui émanait de cette séquence introductive, et dont l'effet est prolongé par l'omniprésence de la voix de commentaire qui, constamment, contextualise, dans une sorte de terrifiante neutralité, les épisodes de sa maladie. Cette voix-off, affirmant son rôle de « relais » pour reprendre l'expression de Barthes, reste extrêmement journalistique, refusant d'introduire de l'affect dans sa voix ou ses propos, se contentant de rendre compte des jeux de cause à effet dans son douloureux parcours.

Cette voix de narrateur alterne tout le long du chapitre avec des scènes dialoguées, les deux formules se télescopant à l'occasion, Moretti préférant parfois retracer, par un discours indirect, le contenu de certaines conversations plutôt que de les donner à entendre. De la même manière que dans le second chapitre mais avec des répercussions différentes, cette voix-off de commentaire se transforme en une voix-in, Moretti adressant donc directement au spectateur – mais sans jamais le regarder – ses commentaires explicatifs. La première fois qu'il joue de ce registre, c'est sur la vision de lui-même de dos, conduisant vers le cabinet d'un énième dermatologue. Tout laisse à penser que le commentaire que l'on entend est off, jusqu'à ce que le plan suivant nous montre Moretti assis face au fameux médecin, poursuivant le « commentaire ». Le spectateur, logiquement, en conclut qu'il s'agissait d'une anticipation de la bande son sur l'image, et que ce commentaire n'en était pas un puisqu'il s'agissait en réalité d'une conversation avec le médecin. Cette impression perdure jusqu'à ce qu'il termine sa phrase par un improbable : « Tu vas chez le médecin parce que tu te sens mal, et en fin de compte c'est pour t'entendre dire... », introduisant de la sorte la réplique du médecin. Avec ce

¹¹ Carlo Chatrion, Eugenio Renzi (dir.), *Nanni Moretti. Entretiens, op. cit.*, p. 149.

procédé, Moretti brouille volontairement les pistes, déconstruisant le modèle stable sur lequel il avait construit jusque-là sa narration dans ce chapitre – des scènes jouées agrémentées de commentaires explicatifs off. Ce jeu sur les situations d'énonciation interroge la nature des images qui nous sont données à voir, et inverse finalement la proposition, puisque les scènes jouées prennent la forme d'une illustration de ces commentaires – qu'ils soient off ou in –, mettant en avant la matrice littéraire (l'autobiographie, donc, plus que le journal) au profit de la fiction cinématographique.

La scène qui suit immédiatement ce premier clin d'œil reprend l'image de Moretti conduisant, de profil, et énonçant à voix haute les conclusions de ce dernier rendez-vous médical, tout en regardant la route, droit devant lui – ne s'adressant donc que de façon indirecte au spectateur auquel il refuse son regard. Cette configuration sera reprise de nombreuses fois jusqu'à la fin du chapitre (dans son bain, dans le centre de médecine chinoise, puis au cours du scanner). A chaque fois, le regard de Moretti est plongé dans le vide, refusant ce contact visuel avec la caméra, donc avec le spectateur.

Ce régime illustratif qu'il confère aux images se vérifie aussi à travers d'autres procédés, qui marquent volontairement l'artificialité de la bande image. C'est le cas par exemple des ellipses temporelles portées par la voix de commentaire (lorsqu'il est chez l'acupuncteur : « Le Dr Yang me laisse seul dans la pièce. Il me laisse seul pour un quart d'heure, vingt minutes, je m'endors même un peu. Puis il revient »), alors que l'absence de coupe témoigne de l'inutilité ressentie à transposer à l'image ce qu'a déjà expliqué le narrateur. Cette accentuation constante du caractère fabriqué, faux, reconstitué de la bande image, tend paradoxalement à accentuer la dimension véridique, sans masque, du commentaire. Moretti ne cherche d'ailleurs jamais à jouer l'émotion à travers son personnage, son interprétation restant finalement très impersonnelle – ce qui peut paraître paradoxal dans cette tentative de rendre compte de ce morceau de sa propre vie. Même lorsque ses paroles rendent compte de son état d'esprit, de son découragement (« Si ça dépend de moi, je suis sûr que je n'y arriverai pas... »), son visage reste impassible, comme pour rappeler au spectateur que ce n'est pas l'homme qu'il voit sur l'écran qui vit l'histoire qui nous est racontée, mais celui qu'il était un an plus tôt, et que toute tentative pour « rejouer » ces scènes, pour traduire, comme un acteur de sa propre vie, son désarroi, serait à la fois grotesque et vaine. Cela ne signifie pas cependant que Moretti refoule l'émotion, même s'il n'entend pas l'incarner, confiant à la musique de Nicola Piovani, utilisée de façon parcimonieuse mais avec beaucoup de sensibilité, le soin de prendre en charge cette dimension.

Cette reconstitution en images se conclut, logiquement, par un retour à la première scène du chapitre : Moretti écrivant sur son cahier et énonçant dans un même temps le contenu de ses écrits – les hachures dans la diction rendant compte du rythme ralenti de l'écriture. Les commentaires off ou in qui constituent le squelette de ce chapitre correspondent donc bien à ce texte écrit, *a posteriori* donc, pour rendre compte de cet épisode difficile. Il s'amuse de nouveau de l'artificialité de cette mise en scène lorsque, cessant d'écrire et refermant son cahier, il poursuit son discours, comme pour témoigner du peu d'importance qu'il accorde en réalité à ce simulacre littéraire, au profit de la matière filmique. C'est ainsi qu'il faut bien sûr comprendre le magnifique regard caméra qui conclut cet hymne à la vie, métaphoriquement résumé par son conseil sur les bienfaits d'un verre d'eau bu avant le petit déjeuner, et matérialisé par le sourire, enfin libéré, qu'il adresse à ce spectateur qu'il regarde pour la première fois dans les yeux. Ce regard caméra, en gros plan, éclatant de vie, offre une magnifique conclusion à ce chapitre, mais aussi au film dans son ensemble auquel il confère tout son sens : un appel à partager sa joie de se sentir vivant, à partager son regard sur le monde transfiguré par cette épreuve. À l'échelle du film dans son ensemble, cet autoportrait autour duquel il souhaite figer son image, confirme le registre énonciatif des deux premiers chapitres : ces derniers sont à comprendre non pas tant selon une grille interprétative liée au journal intime ou à l'autobiographie – deux genres traduisant l'évolution de leur auteur au rythme du temps qui passe –, mais comme un portrait de l'homme qu'il est devenu au sortir de cette épreuve, conscient de la fragilité de l'existence, et posant un regard plus apaisé sur le monde qui l'entoure. « On ne peut jamais revenir en arrière »¹² chante Fiorella Mannoia dans la chanson qui accompagne cette image et traverse le générique, comme pour affirmer cette impérieuse nécessité à regarder de l'avant, et contredisant par là même tout projet autobiographique.

Christel Taillibert est maître de conférences en histoire du cinéma à l'université de
Nice – Sophia Antipolis et membre du LIRCES (EA 3159)

¹² « Non si può tornare indietro mai ».