La lucarne et le balcon

À propos de deux films de Nanni Moretti, *Le Caïman* (2006) et *Habemus Papam* (2011)

David Vasse

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/515>

DOI : 10.4000/doublejeu.515

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 59-71

ISBN : 978-2-84133-494-0

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

David Vasse, « La lucarne et le balcon », *Double jeu* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 24 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/515> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.515>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LA LUCARNE ET LE BALCON

À PROPOS DE DEUX FILMS DE NANNI MORETTI,
LE CAÏMAN (2006) ET *HABEMUS PAPAM* (2011)

Le 24 juin 2013, au tribunal de Milan, le verdict tombe dans l'affaire du « Rubygate » : Silvio Berlusconi est condamné pour abus de pouvoir et prostitution de mineure à sept ans de prison, assortis d'une interdiction à vie d'exercer des fonctions publiques. Un mois plus tard, le jeudi 1^{er} août, la Cour de cassation le condamne à quatre ans de réclusion pour fraudes fiscales dans l'affaire Mediaset. Enfin le coup de grâce survient le 27 novembre avec la destitution de son poste de sénateur. Cette fois-ci, la messe est dite pour celui qui depuis son accession au pouvoir politique en 1994 n'a cessé de s'illustrer dans l'art de tout provoquer ; le scandale, la justice, ses adversaires, ses concitoyens, avec pour armes favorites les mots qui blessent et les images qui aveuglent. S'ajoutant à une longue série, toutes ces condamnations pour abus de pouvoir sanctionnent à la lettre l'attitude d'un homme pour qui le pouvoir ne tenait justement qu'à être exercé que dans l'abus et les privilèges. Alors que l'Italie, à l'image de beaucoup de pays européens, traverse une crise économique et idéologique majeure, affectée elle aussi par une montée des populismes et une europhobie s'appuyant sur le rejet de l'austérité, cette décision de justice réjouit autant qu'elle navre. Certes, elle fait enfin mordre la poussière à un dirigeant pugnace dont on finissait par se demander par quel nouveau tour de passe-passe il se sortirait des mailles du filet judiciaire (même si sans surprise il a fait appel), mais cet affaiblissement officiel du Cavaliere concerne en réalité la classe politique italienne dans son ensemble. Une droite aux abois, une gauche pusillanime, à l'image d'un Mario Monti dont le peu de motivation politique a été sanctionné aux dernières élections, et c'est un boulevard ouvert aux extrêmes et aux démagogues brailleurs (voir la percée de l'ancien comique Beppe Grillo à la tête du mouvement « Cinq étoiles », qui a tout de même réussi à obtenir soixante sièges au Parlement). Cette situation

confirme qu'en Italie il faut décidément se faire entendre avant de se faire comprendre, substituer aux compétences politiques l'opportunisme d'un discours diabolisant, aux valeurs d'une vraie feuille de route pour le pays l'efficacité communicationnelle d'un programme de télévision.

Choc des mots : sur la scène politique, l'Italie s'est toujours faite la championne de l'insulte assénée à l'adversaire, une violence du langage symptomatique d'un pouvoir sourd aux problèmes profonds du pays, préférant se livrer à la culture de la gagne plutôt que de penser à l'action même de gouverner dans l'intérêt du peuple. Berlusconi en constitue l'exemple le plus tonitruant. « [Il] a porté l'insulte dans la sphère institutionnelle. Mais c'est aussi un message politique. L'objectif est de dire aux électeurs : "Je suis comme vous puisque je parle comme vous" »¹ explique le journaliste politique Jacopo Iacoboni. Ce populisme décomplexé traduit bien la paresse intellectuelle des partis lorsqu'ils continuent à s'abaisser au schématisme bêta qui oppose la gauche « communiste » à la droite « fasciste », ce grossier réflexe idéologique qui décourage toute réflexion un peu structurée et dont Berlusconi s'est fait très vite le chantre insatiable. Frapper fort par la parole, jouir de ses tournures cinglantes, en faire quasiment des slogans publicitaires, là se mesure le vrai pouvoir, celui qui consiste à gagner *maintenant* (autrement dit vaincre l'adversaire, l'idée même d'adversité sous toutes ses formes) plutôt qu'à vouloir gouverner *ensuite*. L'allumer (au sens de la séduction putassière) avant de l'exercer. L'allumer comme une télévision dont on ne souhaite pas qu'elle s'éteigne. Expliquant le déclin de Berlusconi, Marco Belpoliti, professeur de sociologie de la littérature à l'université de Bergame, fait ce constat imparable : « C'était un pouvoir médiatique, un pouvoir "télévisé" : il suffisait d'éteindre la télévision et il n'était plus là, on ne le voyait plus, il ne pouvait plus user de son ascendant sur les personnes »².

Choc des images : l'arrivée de Silvio Berlusconi au pouvoir politique il y a vingt ans s'est précisément appuyée sur une parfaite maîtrise des médias, en particulier de la télévision dont il fut alors entrepreneur. C'est donc grâce à sa gestion des images produites dans le champ audiovisuel que Berlusconi a efficacement assimilé la figure centrale du chef au capital de séduction que lui fournissait la domestication de ses images démultipliées.

Berlusconi, on l'a dit un peu partout, est le produit d'un basculement très dangereux de l'espace politique en espace télévisuel, l'homme qui

-
1. Jacopo Iacoboni cité par Eric Jozsef, « L'Italie, de "zombie" à Berlusconi », *Libération*, 26 mars 2013, p. 4.
 2. Marco Belpoliti, entretien avec Linda Bertelli, *Tête-à-tête*, n° 3, printemps 2012, *Images du pouvoir*, p. 104.

indique le passage d'un temps démocratique à un temps télécratique. Cela signifie en effet que l'espace virtuel de la télévision a définitivement remplacé l'espace traditionnel de la démocratie³.

Digne héritier d'une conception totalisante du pouvoir sur fond de dénonciation de la démocratie, le Cavaliere personnifie l'idée que ce pouvoir se prend et se vend sur toutes les scènes et sur toutes les chaînes, en vulgarisant à son profit une bonne part de la culture populaire italienne comme la *commedia dell'arte* ou la bouffonnerie. Il ne propose pas un programme, il exhibe sa légitimité de dirigeant à travers la surenchère ; plus de shows, plus de provocation, plus de sourires, plus de corrections esthétiques, ses trois chaînes de télévision privée, son club de football, etc. Berlusconi estime être « comme » ses concitoyens dès lors qu'il exploite à volonté sa technique de proximité par la diffusion médiatique, en étant partout, dans tous les foyers, sur tous les écrans, en jouant à fond la carte familialiste si ancrée dans la culture institutionnelle italienne. Par la séduction (au sens étymologique d'« amener à soi »), il désire conquérir le peuple dans un même esprit de propriétaire ou de réparateur du pays, comme il le prétend dans une scène d'*Aprile* de Nanni Moretti (1998).

Moretti justement, sans doute le seul cinéaste italien à tenter d'opposer à cet industriel de l'imagerie promotionnelle un véritable mode de défense constructif pour la pensée, tant dans l'espace public (il y a quelques années il y menait régulièrement des actions citoyennes) que dans ses films. Lutter contre l'autocratie et la vulgarité anticonstitutionnelle a toujours présidé à leur réalisation, non pas dans une logique de riposte platement militante et hargneuse, mais selon une morale d'artiste et de citoyen lucide, attaché à réintroduire, par le biais de la comédie, un rapport au monde parfaitement tangible, où il s'agit littéralement de donner corps à une forme de résistance qui passe par la réappropriation de ce que le régime berlusconien tend à anesthésier : une conscience, un regard, une manière toute physique de renouer contact avec le réel. Son œuvre témoigne depuis trente-cinq ans (1976, l'année de son premier film, *Je suis un autarcique*) d'un engagement tout à fait personnel, d'aucuns disent encore narcissique, dans les travers d'une société italienne qui marche sur la tête, surtout depuis qu'un bateleur aux dents trop blanches et trop longues s'est emparé de sa destinée. Cet engagement passe nécessairement par son propre corps de cinéaste, le meilleur vecteur critique qui soit pour parler d'expérience au cœur d'une réalité qui aurait trop tendance à la nier ou la rendre dispensable. Parler d'expérience, pour lui, signifie également la transmettre à la lettre, c'est-à-dire par le langage restitué, farouchement opposé au babil médiatique qui

3. Thierry Jousse, « Moretti ou Berlusconi », *Cahiers du cinéma*, n° 479-480, mai 1994, p. 62.

a pour but de s'adresser à tout le monde et à personne. Par l'entremise de son corps et de sa voix, tous deux en mouvement permanent (voir la place considérable du sport dans ses films), Moretti substitue à la communication horizontale de façonnage de l'opinion une parole qui établit des connexions d'altérité avec ce qui l'entoure, en faveur d'un peu de réciprocité, dans l'assentiment comme dans la contestation. Par conséquent, contrairement au cliché encore répandu d'un cinéaste obsédé par son nombril, le cinéma de Moretti branche le « moi, c'est moi » du ressassement introspectif au « moi, c'est lui » de l'identification partagée sous l'angle de la grande question qui hante tous ses films, celle de la responsabilité de l'individu vis-à-vis des autres et de son propre statut en société.

Après la période « intime » des années 1990, le cinéaste a ressenti le besoin d'interroger cette notion de responsabilité à l'endroit de sa plus haute exigence, à savoir le pouvoir et comment s'y confronter. Ses deux derniers films à ce jour, *Le Caïman* (2006) et *Habemus Papam* (2011), sont à lire comme des fables sur l'angoisse, voire la terreur, de l'homme trop ordinaire pour se figurer l'ampleur des enjeux de pouvoir, ou pire prêter figure à ses enjeux. Trop ordinaire, ou tout simplement incapable de se conformer à l'idée d'être adulte, avec toutes ses grandes décisions à prendre sans hésiter, la prise en charge prioritaire des choses sérieuses, le deuil définitif de l'enfance. Le personnage morettien fait sans cesse l'expérience de la compromission du désir dans la conscience du devoir. Velléitaire, il voit sa volonté d'agir toujours contrariée par la peur de ne pas convaincre les autres du bien-fondé de son action. Suis-je encore utile pour les autres ? Seul, puis-je malgré tout être entendu par plusieurs ? Ces questions qu'il se pose sans arrêt rejoignent à un niveau inférieur la définition du pouvoir par Platon : *le devoir de servir*, en l'occurrence le peuple. Alors évidemment, dès que la simple disposition à faire ce qu'on peut dans la vie devient l'obligation à faire ce qui est en son pouvoir pour améliorer la vie des autres, les choses s'aggravent et les conséquences peuvent être colossales.

FIGURE du pouvoir, POUVOIR DE LA FIGURE : *LE CAÏMAN*

Après *La Chambre du fils* (2001), drame poignant sur le deuil d'une famille en phase de recomposition, Moretti s'est remis en position d'attaque pour fustiger l'emprise de Berlusconi sur l'Italie à l'horizon des élections législatives d'avril 2006 et la menace que constituerait un nouveau mandat.

Le Caïman, de l'autre surnom attribué au président du Conseil par un journaliste italien, est entrepris dans l'urgence d'un rappel à la conscience civique face au danger reproductible du berlusconisme. Un tel projet évoque spontanément cette grande tradition du cinéma italien depuis la Libération qui consiste à réinvestir les notions d'engagement et d'utilité publique du cinéma au cœur de la cité. Mais Moretti est d'abord cinéaste, dont le regard moral n'est pas dissociable des questions de forme et de récit. Loin de lui de faire comme Michael Moore dans *Fahrenheit 9/11*, brûlot anti-Bush sorti quelques mois avant les élections présidentielles de 2004 dans le but affiché de faire tomber le candidat républicain et de compromettre sa campagne. Certes, l'espoir que *Le Caïman* puisse contribuer, même modestement, à la défaite de Berlusconi n'est pas anecdotique dans l'esprit de Moretti mais il est évident que, contrairement à la démarche de Moore, la sienne n'a rien de militant, à usage interne et uniquement concentrée sur le calendrier. Indépendamment du contexte politique, le film contient tous les éléments du cinéma de son auteur : crise de confiance individuelle, ambivalence des choix à faire au bon moment, difficulté tragicomique à se situer par rapport aux exigences d'autrui, prise de conscience d'une autorité désavouée un peu partout, etc.

Avec *Le Caïman*, Moretti ne se limite pas à brosser une satire du berlusconisme – ce qui serait un peu court et pour le moins convenu –, il analyse la spécificité de l'avènement de Berlusconi sur la scène politique à partir de l'idée de Pascal selon laquelle tout pouvoir est au fond une usurpation, à la légitimité toujours relative. Extravagant dans le cas du Cavaliere, ce phénomène d'usurpation se répand dans une logique d'ubiquité favorisée par les grands médias. Si la possession du pouvoir vaut titre, alors Berlusconi est le parfait contemporain de la machine audiovisuelle à fabriquer de la représentation par quoi le contrôle de l'image dominante suffit à rendre légitime un pouvoir fondé précisément sur la domination à tous les niveaux (occuper le terrain, triompher du zapping, ruiner la concurrence, laisser à personne d'autre le soin de servir le pays, se poser en sauveur des « bons » citoyens, etc.). Et l'intelligence du film est de traiter ce sujet en contrepoint de l'histoire d'un homme pour l'instant exclu du jeu social, précisément en panne d'image, et qui petit à petit va recouvrer une santé morale à l'occasion d'une remise en selle dans le champ de la création. Au danger carnassier que représente un chef de gouvernement ivre de toutes ses images interchangeables, Moretti oppose la modestie d'un individu qui peine à reconquérir la dignité d'une seule aux yeux de son entourage familial et professionnel. Moins un film à charge qu'une fiction politique sur tous les modes de résistance aux représentations et aux intérêts modélisés du pouvoir, *Le Caïman* remporta un énorme succès public en Italie, malgré une

absence totale d'aide financière de l'État et des chaînes publiques. Et comme un heureux hasard, le 8 avril 2006, quinze jours après sa sortie, Romano Prodi, le candidat de la gauche, remportait les législatives d'une courte tête face à Berlusconi.

Le héros du film est un producteur de séries Z, Bruno Bonomo (Silvio Orlando), abandonné par la réussite commerciale et ses auteurs sous contrat. Sur la touche, à l'image de son fils aîné laissé sur le banc par son entraîneur de foot, Bruno l'est également dans sa vie privée, avec un ménage qui bat de l'aile et la peine de devoir s'y résoudre. Bref, rien ne va plus pour lui. Ruiné, moqué, destitué, il n'est plus en mesure de produire des histoires populaires, sinon à les raconter à ses enfants le soir avant de se coucher. À cause d'une autorité défaillante, tant auprès de sa famille que des gens de cinéma, Bruno fait littéralement pâle figure. Un jour, une jeune réalisatrice débutante (Teresa, interprétée par Jasmine Trinca) lui remet un scénario qu'il accepte de lire. Mais il le fait en diagonale et découvre qu'au lieu du thriller politique bourré d'actions qu'il avait cru au départ, il s'agit en réalité d'un film sur le parcours frauduleux de Berlusconi, de ses activités d'homme d'affaires à ses exploits d'animal politique réalisés à coups de malversations, d'argent sale et de corruption. Tombant des nues, Bruno se demande alors à quoi bon produire un film sur un homme aussi médiatisé, qui n'a pas besoin du cinéma pour continuer à asseoir son règne en images. Malgré ses réticences, il finit par accepter le projet, y voyant peut-être l'opportunité d'exister de nouveau dans le métier, d'exister tout court en regagnant le centre du terrain, en retrouvant le sens du jeu et des responsabilités, la vigueur de l'engagement indispensable à une reconstruction de lui-même. Sans partager exactement la détermination citoyenne de la jeunesse, le producteur jugé *has been* par ses pairs saisit pour lui la chance de se rétablir, même en titubant, car à l'image de la petite pièce jaune que son fils passe tout le film à chercher pour construire son vaisseau, Bruno est un être qui subit tout du long l'expérience du manque (affectif, financier). Son accomplissement, consacré dans l'action, coïncidera avec la réalisation finale du film de Teresa (c'est lui qui soufflera à la jeune femme de crier le mot « Action ! » au premier jour de tournage). Après bien des déboires et de temps dépensé à convaincre les décideurs, le projet aboutit enfin et tout s'accorde en un épilogue qui superpose le film de Teresa au film de Moretti (le film du second s'achevant là où débute le tournage du premier), la figure de Berlusconi personnage à celle de Moretti acteur. Plus d'accrocs ni de contrariétés, l'alliage dialectique est complet mais il sidère et glace le sang.

Pourquoi ? Pour le comprendre, il faut revenir au choc de Bruno lorsqu'il réalise que ce qu'il avait pris pour un simple film d'action n'était autre qu'une évocation au vitriol de l'ascension de Berlusconi. Le réveil

est rude : il en percute le véhicule à l'arrêt devant lui ! Mais pour Moretti, l'impact d'un tel réveil est à la hauteur de l'apathie dans laquelle Berlusconi a plongé la conscience du peuple italien depuis vingt ans. Bruno enrage de n'avoir rien compris à la lecture transversale du scénario. Comment a-t-il pu être aussi aveugle ? Justement parce que les images de Berlusconi véhiculées dans l'espace public et domestique empêchent d'en distinguer d'autres, situées ailleurs que dans ses sphères d'intervention. Bruno n'a rien pu voir car il n'y a plus rien à *savoir* sur Berlusconi. Comme une majorité d'Italiens, il ne peut voir plus loin que le bout de la lucarne privée par laquelle le Cavaliere informe *de facto* de l'assurance haute définition de son pouvoir. Considéré comme une « figure importante de l'époque » par Marco Pulici (Michele Placido), l'acteur pressenti un moment pour l'incarner, Berlusconi dispense ses esclaves volontaires de se le figurer autrement qu'à travers ses canaux médiatiques. Trop le voir, c'est déjà trop en savoir, ce qui a pour conséquence d'invalider la nécessité de faire *en plus* un film sur lui. Quelques réfractaires au projet de la jeune réalisatrice argumentent d'ailleurs dans ce sens : on sait tout de lui, du moins à la surface et c'est suffisant, car c'est à la surface (celle, plane, de l'écran de télévision) que Berlusconi charme l'opinion en la formatant. En quoi d'autres images, fussent-elles de cinéma, pourraient-elles la modifier ? « Ce n'est pas un film, ce sont des choses qu'on sait » dit justement un financeur à propos du scénario de Teresa. Autrement dit, le cinéma ne peut rien contre la télévision pour laquelle l'image n'est pas autre chose que de l'information privée. En apparaissant sur tous les écrans, Berlusconi donne d'abord de ses nouvelles. Tout entières gérées à sa gloire, les images attestent de la ressemblance de son pouvoir à lui-même. C'est le propre de la télécratie que d'ainsi indexer en direct la vie des gens à un régime de propagande consenti dans lequel un marché des signes communs fournit l'illusion de comprendre une actualité. Un panoramique sur des façades d'immeubles un soir d'allocution télévisée suffit à démontrer qu'il est partout et qu'on s'y habitue. Ayant même voté pour lui, Bruno est de ceux qui ont perdu toute perception de la réalité de ce pouvoir. C'est pourquoi, tel un coup de fouet, le scénario de Teresa provoque chez lui un dessillement qui le fera réagir dans tous les domaines et le conduire à ne plus se laisser « endormir » par les événements.

L'autre raison pour laquelle, à la lecture du scénario, Bruno n'a pas fait le rapprochement avec Berlusconi tient au type de films qu'il produit ; des nanars, des films d'action grotesques mélangeant violence et comédie. En lisant « Le Caïman », il a instinctivement identifié le personnage à un héros de pacotille plongé dans un univers d'opérette, proche de ses séries Z. Manière de dire combien Berlusconi est crédible en silhouette guignolesque, toujours entraînée dans des situations invraisemblables,

avec ces sommes d'argent qui tombent du ciel, ces énormes ballons de foot qui rebondissent au milieu de *pom-pom girls* improbables. C'est ainsi que Bruno *imagine* le « Caïman » au gré de scènes mentales où apparaît la première figure de Berlusconi sous les traits de l'acteur Elio de Capitani. Trois autres suivront pour montrer à quel point la prééminence berlusconienne repose sur le recyclage sans fin de sa personne réduite à quelques traits esthétiques. Nous avons le « vrai » Berlusconi en quelques séquences d'archives télévisées, sorte de pot-pourri de ses tirades les plus hallucinantes, puis le Berlusconi « essayé » une première fois par Michele Placido, en clone de Delon italien d'une vulgarité ostentatoire, enfin le Berlusconi du film de Teresa interprété par Moretti lui-même. Autant de visages destinés à pointer les dérives d'une politique de communication adaptable en toutes circonstances. En démultipliant les figures, en montrant que n'importe qui – même lui ! – peut prêter ses traits à Berlusconi, Moretti interpelle sur les ravages d'une ingérence virtuelle et néanmoins influente dans l'esprit des *télélecteurs*. Animal conçu pour gagner à défaut de savoir (vouloir ?) gouverner, Berlusconi évalue son pouvoir à hauteur de sa prolifération optique. Dans « pouvoir », il y a « voir ». Berlusconi en a fait son credo. Pour revendiquer un pouvoir de masse, il lui faut être vu partout, dans toutes les situations et dans toutes les postures, ce que Marco Belpoliti nomme la « pornotopie » berlusconienne⁴. En cela, il fut l'un des premiers à avoir compris les apports de la révolution néolibérale en faisant en sorte que son pouvoir se conforme à celui des marchés, c'est-à-dire en appliquant un volontarisme creux au service d'une politique de slogans dont la complaisance dissimule mal la profonde impuissance à gouverner. Face au contrôle des instances supranationales, l'homme d'État n'a plus que ses discours performatifs et ses meilleurs profils pour faire illusion. Dans le cas de Berlusconi, puisque l'apparence physique prime sur l'idéologie, puisque le pouvoir médiatique s'affiche supérieur au pouvoir institutionnel, il lui est facile de convaincre par une personnification à outrance. Soigner esthétiquement son corps, donc son image (ses *liftings* et ses implants raillés dans le film), décuple sa capacité de nuisance. Dès lors qu'il se sait à l'image, il se dit être à l'image de tout le monde, par conséquent tout le monde est en mesure d'être à l'image de lui, quelles que soient les dissemblances physiques. On peut voir dans cette trompeuse réversibilité un sinistre avatar propre aux doctrines fascistes que Moretti signale à la fin en allant contre toute attente jusqu'à jouer le Cavaliere, lui qui un peu plus tôt avait expliqué qu'il ne souhaitait pas le faire par manque d'envie et de conviction.

4. Marco Belpoliti, entretien avec Linda Bertelli, p. 101.

C'est par lui que l'épilogue sidère et glace le sang. Surprise de taille que de le voir ainsi dans la peau de l'ennemi, froid et imperturbable sur la banquette arrière d'une voiture officielle puis à son procès pour corruption et détournement de fonds. Plus qu'à l'évidence d'un contre-emploi, on assiste au degré ultime d'une assimilation généralisée sur laquelle s'appuie le pouvoir vorace de Berlusconi. Moretti prolonge la manière dont celui-ci « pénètre » les foyers et les consciences en procédant à une interpénétration des deux films, le sien et celui de Teresa. Les référents sont tout à coup abolis, la transparence est totale, l'unité dramaturgique efface les marqueurs de réel, l'impact marketing du discours l'emporte sur la réalité du tournage. Foin de dissonance pourtant criante (Moretti en Berlusconi!), seuls comptent les paroles et les gestes, la profession et la séduction, le mépris des lois et le cynisme d'une victimisation autoproclamée, tout ce qui a permis à Berlusconi de dévoyer les bénéfices de la démocratie électorale en opération de substitution souveraine résumée en cette formule : « J'ai été élu donc j'ai tous les droits, y compris celui d'être le médiateur de ma propre légitimité dans l'abstraction du peuple ».

N'EN PLUS POUVOIR : *HABEMUS PAPAM*

Alors que *Le Caïman* monte en parallèle l'avidité du pouvoir et la précarité de l'autorité, le film suivant de Nanni Moretti, *Habemus Papam*, met en scène un phénomène parfaitement contemporain : l'épuisement de la notion de pouvoir politique à l'heure de la mondialisation à travers la figure suprême d'un homme épuisé de se savoir reconnu comme tel. C'est l'histoire d'un pape fraîchement élu qui se sent profondément incapable d'assumer l'ampleur de cette responsabilité et que rien ni personne ne parviendra à détourner de sa volonté de s'y soustraire. Outre la reprise, à un niveau suprême lui aussi, d'un thème permanent du cinéma de Moretti (la peur de la responsabilité, de son bien-fondé et de ses conséquences en cas de défaillance morale, la perte d'enfance dans la contenance adulte), le film résonne comme jamais avec l'époque dont il capte illico un certain parfum de défaite. Prophétisant exactement l'impensable (la démission fin février 2013 de Benoît XVI, du jamais vu dans l'histoire de la papauté depuis Célestin V en 1294), synchrone avec un événement politico-médiatique en forme de renonciation inattendue à un pouvoir pourtant assuré (DSK et l'affaire du Sofitel qui éclate pile au moment de la présentation du film à Cannes en mai 2011), *Habemus Papam* montre comment un homme au soir de sa vie préfère soudain l'anonymat civil à la contrainte d'un rôle écrasant que ses pairs lui infligent aux dépens de sa propre identité. De nouveau chez Moretti, vouloir le plus possible s'extraire des représentations relatives

aux charges qu'on est censé incarner devient vite accablant dès lors que l'insistance avec laquelle tout vous y ramène constitue l'unique loi de la réalité à servir. Or là demeure le problème : le personnage morettien en arrive toujours à se demander ce qu'il peut bien continuer à apporter aux autres, si ce pour quoi on l'identifie comme dépositaire d'une valeur ou d'une fonction correspond bien à son état d'esprit du moment. Le psychanalyste de *La Chambre du fils*, le joueur de water-polo amnésique de *Palombella rossa* (1989), le prêtre de *La messe est finie* (1986), finissent par s'interroger sur leur utilité opérante vis-à-vis des autres (des patients, des coéquipiers, des fidèles), cherchant ailleurs de vraies occasions de s'appartenir enfin.

Il y a évidemment beaucoup du Don Giulio de *La messe est finie* dans le personnage du pape joué par Michel Piccoli, en particulier sur ce constat de l'impossible obéissance de l'homme aux exigences de sa fonction. L'un et l'autre avouent leur impuissance, osent déclarer qu'ils n'y sont plus pour personne, la différence étant que Don Giulio a au moins passé tout le film à essayer de faire ce qu'il pouvait tandis que Melville (son patronyme de cardinal), en pleine dépression au début du film, n'a pas cherché à vérifier l'état de réception de sa parole qui aurait pu expliquer son retrait. C'est que l'âge n'est pas le même, les temps non plus. Melville est à l'image d'une Église aujourd'hui en difficulté, secouée par les scandales (l'affaire de l'IOR, l'Institut pour les œuvres de la religion, la banque vaticane, les affaires de pédophilie), affaiblie par une rigidité qui l'exclut de la moindre hypothèse d'innovation (même si la démission de Benoît XVI a pu paraître à certains comme un geste « moderne » et que François, son successeur, semble insuffler une énergie nouvelle). Pontife, il n'est pas pour autant souverain, et c'est à ce titre qu'il est contemporain du pouvoir sans puissance, du pouvoir non plus attesté par l'action mais par les spéculations de l'action transmises en réseaux et gérées par des conseillers en communication, les seuls garants de la crédibilité de ce qui relève alors du message (c'est, par exemple, le rôle du porte-parole interprété par Jerzy Stuhr). La faiblesse de Melville n'est pas seulement symbolique d'un système aux abois. Elle est surtout l'expression d'une terreur d'avoir été choisi sans consentement personnel. « Pourquoi pas moi ? » se disait pour rire Alain Cavalier dans la peau du président de la République, dans son film *Pater* (2011). « Pourquoi moi ? » semble se demander plus gravement Melville à l'annonce du choix du Seigneur. Il a raison. Il comprend que c'en est fini de sa liberté individuelle, pire de sa personnalité. Le « *Habemus Papam!* » lancé aux fidèles massés sur la place Saint-Pierre possède deux significations : « nous avons un nouveau pape » et plus insidieusement « on le tient, il n'est plus Melville, il doit désormais s'adonner corps et âme au rôle que Dieu lui assigne ». Comme un réflexe, l'audace de sa fuite équivaut à un refus de se voir définitivement confisquer ce qui lui reste à vivre alors qu'il n'a pas

réglé les « carences de soin » de sa propre existence (l'affection maternelle, sa vocation ratée d'acteur). Il lui est proprement insoutenable de devoir faire don de l'image et de la parole de Dieu aux fidèles du monde entier dans la mesure où il n'est pas encore parvenu à se réconcilier avec une part enfouie de lui-même. Incomplet, il ne peut se livrer entièrement aux autres, dans l'abstraction et l'abnégation. Certes, les conséquences d'un tel désistement sont disproportionnées, engendrant panique et consternation, mais elles n'auront pas raison de son honnêteté à prétendre que c'est lui qui doit être guidé et non l'inverse.

En ce sens, la figure du pape selon Moretti est aux antipodes de celle de Berlusconi. Dans *Le Caïman*, on voyait ce dernier dire devant les caméras de télévision que son arrivée au pouvoir répondait à une « attente » du peuple italien. Melville, lui, est incapable d'une telle prétention. Au contraire de Berlusconi, il ne peut s'adresser au peuple chrétien, et encore moins dans un discours aux accents aussi messianiques. C'est pourquoi au lieu de répondre activement à une attente, il ne cesse de *faire attendre*. Les fidèles attendent impatiemment la fumée blanche, signe de l'élection du nouveau pape, les cardinaux attendent que le saint-père aille mieux et daigne enfin apparaître au balcon, le psychanalyste attend de pouvoir rentrer chez lui. Faire attendre résulte du refus de répondre à l'image du saint-père, autrement dit d'endosser les appareils du pouvoir. Dès lors, ce que montre Moretti, c'est comment, à partir d'un tel blocage existentiel, tout un système de pouvoir tombe en panne. Annoncé dès le début par une coupure d'électricité (déjà une panne de lumière), le dysfonctionnement étatique du Vatican contamine tout le monde à l'intérieur des appartements. Plus rien ne marche, ni la foi, ni la psychanalyse, ni même le récit. Ce qui reste est le maintien, *via* la communication, de la croyance. Non plus religieuse mais encore une fois médiatique. En l'absence physique du pape dans ses appartements, le rôle du porte-parole sera de faire croire à l'opinion qu'il est tout de même là grâce à l'emploi d'un garde suisse, doublure d'occasion postée derrière les rideaux que celui-ci devra de temps à autre agiter pour rassurer les impatients. Compte alors moins la présence réelle du pape que *l'image* de sa présence, la plus simple à faire passer, sous les fenêtres et à la télévision. Moretti met ainsi en évidence la fabrication d'un mensonge en continu, indispensable à ce qu'un pouvoir, même en crise interne, se voit temporairement sauvé par l'efficacité d'une bonne information. L'important à ce stade est de raconter le faux pour diffuser le vrai et limiter les dégâts. C'est un trait d'époque, le moment où, dans une démocratie libérale, on substitue « l'art de la mise en scène à celui de gouverner »⁵.

5. Christian Salmon, « En politique, l'essentiel est d'avoir le culot d'affirmer », *Télérama*, n° 3317-3318, 7 août 2013, p. 17.

Mais si le mensonge, un temps, fonctionne, c'est en raison d'un défaut d'identification. Personne, excepté les cardinaux, ne sait à quoi ressemble le nouveau pape puisque celui-ci n'est pas apparu au balcon. Autrement dit, nous n'avons pas la preuve physique de l'existence du pape mais on y croit quand même. En réalité, *Habemus Papam* est le drame d'un homme qui ressent dans son âme et son corps la frayeur d'être reconnu pour ce qu'il a fondé : il n'est pas et ne souhaite pas être, c'est-à-dire une figure médiatisée, un visage exposé à la une des journaux, tout ce qui concourt à faire valoir le principe de compétition inhérent à la culture de la gagne chère à l'Italie berlusconienne. Comme le dit le psychanalyste (Nanni Moretti) au cardinal Gregori (Renato Scarpa) au début du film : « Je vous connais, j'ai vu votre photo dans la presse ». Et au porte-parole à côté de lui : « Il était le favori, non ? ». Apparaître dans les médias est une manière de s'assurer quelques chances de gagner, du moins dans l'opinion. Mais pour Melville, cette perspective est déjà un supplice. Il faut voir sa mine décomposée, presque terrifiée, aux applaudissements du conclave pour sa nomination, puis vers la fin du film lors de la reprise de cette scène de célébration au théâtre où cardinaux et spectateurs l'ovationnent en signe de reconnaissance (au sens de re-connaître), c'est-à-dire en l'identifiant enfin comme souverain pontife et non comme simple individu.

La grande intelligence dialectique du film repose sur l'alternance du dehors et du dedans, respectivement associé au sentiment de liberté reconquise par Melville dans les rues de Rome (retrouver le contact de la réalité) et au piétinement d'un pouvoir soudain à l'étroit qui ne subsiste plus que par intérim et mystification (entretenir la réalité en fiction). D'un côté, ça marche (littéralement, avec Melville seul dans la foule), de l'autre, ça ne marche plus. À l'extérieur, Melville semble réaliser son vœu de disparaître dans l'anonymat. À l'intérieur, on fait de sa disparition un nouveau programme *audio* (la musique qui résonne depuis son appartement occupé par sa doublure) *visuel* (le rideau agité et l'ombre qui passe et repasse derrière comme Norman Bates dans *Psychose*). Encore une fois, pour qu'un pouvoir soit crédible, il faut que sa représentation, donc son image, soit constamment en veille. Sur ce point, il est bon de rappeler les propos cités plus haut de Marco Belpoliti au sujet du pouvoir de Berlusconi : « C'était un pouvoir médiatique, un "pouvoir télévisé" : il suffisait d'éteindre la télévision et il n'était plus là, on ne le voyait plus, il ne pouvait plus user de son ascendant sur les personnes. Comme dans un jeu de magie, cela marche tant que l'illusion dure »⁶. Cette fenêtre aux rideaux rituellement agités figure en quelque sorte cette illusion. Mais celle-ci ne

6. Marco Belpoliti, entretien avec Linda Bertelli, p. 104.

peut pas durer. Arrive le moment où dénouement rime avec déblocage de la situation sans pour autant se confondre en victoire. Comme beaucoup de films de Moretti, *Habemus Papam* est traversé par la crainte ou la déception de ne pas pouvoir aller jusqu'au bout. Au bout de ses forces, au bout de sa vocation, au bout du tournoi de volley que le psychanalyste organise dans la cour du Vatican pour non seulement passer le temps mais plus profondément redonner le moral au pape déprimé et de l'énergie enfantine à un monde mortifère à force de réclusion. Même la scène finale, pourtant promise *a priori* à la réconciliation (le pape apparaît enfin au balcon, bonne nouvelle, tout va rentrer dans l'ordre), déclare devoir mettre prématurément un terme aux engagements attendus et espérés par des milliers de personnes. Melville ne sera jamais Sa Sainteté. Énorme et audacieuse décision de qui fuit le pouvoir le plus sacrificiel (abandonner son propre état civil au service de Dieu et de sa parole) pour continuer, pendant qu'il est encore temps, à profiter de l'humilité d'une vie cachée dehors sans courir le risque d'une nouvelle coupure de courant. S'éclipser tranquillement sans contrainte plutôt que de servir un pouvoir menacé de s'éteindre à tout moment par la volonté du plus grand nombre, voilà la lucidité que Nanni Moretti nous invite à comprendre à la fin de son film.

« Entre l'idée et la réalité, le mouvement et l'acte, l'ombre s'épaissit » disait le père de Don Giulio dans *La messe est finie*. On pourrait paraphraser en affirmant qu'entre le pouvoir en pleine lumière (cathodique) et le pouvoir de l'ombre (catholique), s'éclaircit l'alternative d'un monde où l'homme revendiquerait enfin son droit à l'imperceptible et à l'incertitude. Une utopie ? Peut-être mais pour Moretti elle demeure la marque de résistance la plus partageable, à condition qu'en elle ne se devinent ni passivité ni forfait déclaré.

David VASSE

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE