

**Les «enfants du cinéma» face à la télévision.**  
A propos de *Ladri di saponette* de Maurizio Nichetti.

En 1989, alors qu'une polémique s'était engagée de manière virulente chez les cinéastes italiens, au sujet des coupes publicitaires à l'intérieur des films, au moment de leur diffusion à la télévision, (que l'on songe aux prises de position de Fellini et de Nanni Moretti pour ne citer qu'eux) Walter Veltroni<sup>1</sup> fit circuler une pétition contre cette pratique. Maurizio Nichetti, fut l'un des rares cinéastes italiens à ne pas la signer<sup>2</sup>. Il expliqua son refus en recourant à trois arguments :

1 - Etant dans l'impossibilité, comme la plupart des cinéastes, de réussir le montage financier de ses films sans la coproduction de chaînes télévisées,<sup>3</sup> il ne voyait pas pourquoi au bout de deux ans d'exploitation en salle, un film ne pourrait pas passer à la télévision nonobstant les conditions de diffusion et de réception.

---

1. Homme politique qui fut ministre de la culture. En 89, il était chargé de la culture au sein de PDS.

2. Voir à ce propos, Nuccio Orto, *Maurizio Nichetti, un comico, un autore*, Metis, Chieti, 1990.

3. On sait que ce phénomène s'est amplifié depuis et que les chaînes privées ont un part importante dans la production. En France, certains films produits ou co-produits par des chaînes comme Arte ou Canal+ sont parfois diffusés sur le petit écran avant leur exploitation en salle.

2 - Il pensait que le cinéma diffusé à la télévision, avec ou sans publicité, n'est plus du cinéma, mais un produit télévisé. En l'absence de toute réflexion sur cette question, il ne pouvait adhérer à un mouvement de protestation qui se limitait à un refus de la publicité.

3 - En cette année 89, précisément, était sorti son cinquième long métrage<sup>4</sup>, *Ladri di saponette*, dans lequel il envisageait, sans en négliger la complexité, ce problème des coupures publicitaires de manière comique et non sous la forme d'un manifeste politique.

En étayant les raisons d'une prise de position et en élargissant les perspectives de la pétition aux conditions nouvelles de production auxquelles se trouve confronté le cinéma, et au statut même du film diffusé à la télévision, les arguments de Nichetti sont éclairants pour sa démarche dans *Ladri di saponette*. Ce film n'est pas une dénonciation mais une démonstration, sous la loupe grossissante et provocante de la forme comique, de ce que subit un film diffusé à la télévision. Et l'intérêt du film, aujourd'hui surtout, réside dans le fait que pour cette démonstration, Nichetti recourt à sa triple pratique de cinéaste, de téléaste,<sup>5</sup> de réalisateur de spots télévisés pour faire coexister et pour imbriquer l'écriture cinématographique, l'écriture télévisuelle et l'écriture de la publicité en convoquant quatre univers diégétiques : celui de la télévision, celui de la famille téléspectatrice, celui du film en noir et blanc, celui de la publicité. Le passage d'une écriture à l'autre se fait par contrastes ou par «glissements progressifs» qui modifient subtilement tant le foyer de l'énonciation et la visée de l'énonciation<sup>6</sup> que le point de vue<sup>7</sup> pour créer un dispositif narratif complexe mais aussi pour produire des images hybrides ou composées qui témoignent d'une recherche technique assez poussée compte tenu des moyens artisanaux que Nichetti dit avoir utilisés par rapport aux moyens sophistiqués dont disposent les studios américains.<sup>8</sup>

4. Les précédents films de Nichetti sont *Rataplán* (1979) *Ho fatto splash* (1980) *Domani si balla* (1982) *Il Bi e il Ba* (1984)

Les films suivants *Volere volare* (1991) *Stefano Quantestorie* (1993) *Palla di Neve* (1995) *L'una e l'altra* (1996)

5. Il est important de rappeler qu'en 1978, il réalise des sujets pour une émission très populaire sur Raiuno, *L'altra domenica*. En 1979, il écrit et interprète, *I Gasad*, interruptions comiques toujours pour *l'altra domenica*, émissions qui ont aussi révélé Roberto Benigni. Parmi ses autres productions on peut citer, *Quo vadiz*, pour Reteitalia, *Prima di Rataplán*, pour Raitre. En 86, *Pista*, pour Raiuno. *Le cauchemar d'un inventeur, un hommage à Georges Méliès*.

6. voir à ce propos, Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens-Klinskseck, 1991.

7. Jacques Aumont, *Le point de vue*, in *Enonciation et cinéma*, Communications n°38, 1983.

8. Voir interview in œuvre citée note 2.

Dans un film de ce genre, il est difficile de séparer la technique du contenu, c'est à dire l'image du scénario, ou l'image de la continuité dialoguée car parfois un mot entraîne un changement d'image et parfois la contamination des images entre elles modifie la ligne directrice du scénario. C'est pourquoi j'ai traité le film dans la continuité du déroulement des séquences, car paradoxalement les fragments qui composent ce film ne fonctionnent que les uns par rapport aux autres dans la logique du déroulement temporel. Il m'a semblé important aussi de travailler plan par plan pour les trois premières séquences qui mettent en place un système d'écriture.

La narration globale, c'est à dire la double histoire d'un cinéaste invité à présenter son film en direct à la télévision, et la soirée devant la télévision d'une famille bourgeoise moyenne (dans laquelle sont enchâssés le film et ses avatars) est introduite par deux indications en deux plans : «Una produzione Bambù» (qui est la maison de production cinématographique fondée par Nichetti) suivie par «Un film di Maurizio Nichetti». Deux plans sans bande son avec des lettres en blanc sur fond noir comme les cartons des films muets à cette différence que les lettres en blanc deviennent progressivement bleues comme pour signifier d'emblée la tonalité plurielle du film.

### 1- Les conditions d'émission et de réception du film.

#### SÉQUENCE I - 1'01" *Locaux de la télévision : couloir.*

Le film commence par un plan-séquence en caméra subjective. Sur fond noir, un bruit d'ascenseur précède l'ouverture de la porte et une secrétaire de production s'adresse à la caméra. On comprend qu'elle est venue à la rencontre du cinéaste à qui elle s'adresse sur un rythme accéléré qui ne laisse aucun espace de réponse. Elle se retourne assez vite et commence un travelling avant dans le couloir, où le cinéaste est identifié à la caméra et prend la position du narrateur. La caméra suit de près la secrétaire qui est obligée de se retourner constamment vers son interlocuteur sans jamais s'arrêter de parler: parmi les informations importantes de son discours accéléré, on peut retenir que le cinéaste est en retard et qu'elle a téléphoné à l'aéroport, car on ne sait pas ce qui peut se produire avec les avions aujourd'hui, qu'elle se prénomme Clara et qu'elle a souvent téléphoné au cinéaste (qui donc s'est fait prier pour venir présenter son film) et que le cycle dans lequel ce film doit être présenté a du succès puisqu'un film moins bon a eu, la semaine précédente, une audience de presque huit millions de téléspectateurs. (Ce qu'un film en salle n'obtient jamais). Ce travelling avant n'est pas sans rappeler les travellings en caméra subjective de Kubrick dans les couloirs de l'hôtel-labyrinthe de son film *The*

*Shining*.<sup>9</sup> On peut émettre l'hypothèse que Nichetti y a pensé et voir dans ce début de film une entrée du cinéaste-narrateur dans le labyrinthe de la télévision.

La caméra suit Clara jusqu'à un bureau où elle propose au narrateur de signer une fiche de présence pour sa rémunération et prononce pour la première fois le nom de Nichetti. La caméra abandonne Clara pour suivre la secrétaire qui va chercher la fiche, cadre une jeune fille tenant deux rouleaux sous le bras qui se dirige vers la porte, comme si le narrateur la trouvait à son goût. En suivant cette jeune fille qui va sortir, le narrateur rencontre dans l'embrasure de la porte son personnage, tandis que la voix de Clara, hors champ continue son flot de paroles explicatives. On assiste ici au dédoublement de Nichetti en cinéaste-narrateur et cinéaste-personnage.

Le cinéaste-personnage, après avoir signé sa fiche, part du mauvais côté. Voulait-il comme le narrateur suivre la jeune fille et fuir le labyrinthe ou s'est-il simplement égaré ? Quoi qu'il en soit, il est récupéré par Clara qui entre dans le champ. En son hors champ, on entend dans le lointain l'assistant de plateau qui annonce l'imminence du direct. Clara demande à Nichetti-personnage de courir. La caméra reprend son travelling avant : mais les deux personnages qui se sont lancés dans une course à la Buster Keaton distancient le cinéaste-narrateur et la caméra reste en arrière, comme si il prenait ses distances avec son personnage. Le plan séquence s'interrompt alors que les deux personnages prennent un virage au fond du couloir.

Montage cut entre la première et la deuxième séquence.

## **SÉQUENCE II - 1'53"** *Locaux de la télévision : le plateau.*

**Plan n° 1** - Le critique d'une émission genre ciné-club et son assistante sont cadrés en plan moyen : cadrage typique des émissions de ce genre à la télévision. Ce plan indique que l'énonciateur n'est plus le cinéaste-narrateur mais le «grand imagier»<sup>10</sup> qui adopte un processus d'écriture à la manière de l'écriture télévisuelle qui va alterner dans cette séquence avec l'écriture filmique.

9. Kubrick est un cinéaste qu'il connaît bien. Il dit « Non voglio fare il cinefilo ma, insomma, c'è uno dei primi film di Kubrick (...) *Rapina a mano armata*, che è tutto giocato su un meccanismo che io mi sono studiato bene prima di fare Stefano Quantestorie. » In Marco Pistoia, *Maurizio Nichetti*, Il Castoro, 1997.

10. Voir à ce propos Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Nathan Université, 2000, p.35.

Le critique dont on peut remarquer qu'il a son noeud papillon de travers, demande à son assistante s'il doit commencer par *L'Armée des Ombres* de Jean Pierre Melville ou par *The Mandchourian candidate* de Frankheimer. Pourquoi une référence à ces deux films ? Peut-être parce que le critique-personnage est interprété par le vrai critique Claudio G. Fava qui a créé à la Rai des émissions sur le cinéma et en particulier une émission sur Jean-Pierre Melville<sup>11</sup> Peut-être aussi parce que Melville est un cinéaste qui a été considéré avec Rossellini comme un maître du cinéma moderne par les Cahiers du Cinéma<sup>2</sup>. Peut-être aussi parce que Frankenheimer a été formé d'abord à la télévision et est apparu comme l'un des grands espoirs du cinéma américain. Peut-être encore parce que lorsque Nichetti tourne son film le cinéma américain et le cinéma français sont les cinémas prédominants. Mais peut-être également parce que les deux films cités ne sont plus projetés en salle mais sont idéaux pour des émissions de ciné-club à la télévision. Le critique en parle avec le plus grand respect et même avec une certaine jouissance à prononcer correctement les titres originaux tandis qu'il lève les yeux au ciel avec dédain lorsqu'on lui annonce qu'il va devoir parler de Nichetti. Derrière lui, il y a les immenses photos des personnages du film de Nichetti qui constituent le décor de l'émission, en direction desquelles la secrétaire fait un signe de tête. On se rendra compte que ces images ne sont pas des photogrammes mais des photos des personnages du film qui semblent avoir posé comme pour des photos de famille. Les personnages des photos regardent droit devant eux l'objectif du photographe et ce faisant, le spectateur. Ils semblent être des sentinelles du film qui disent avec force leur vérité des personnages face aux personnages du plateau de télévision qui paraissent factices et cette impression se vérifiera au fil de la présentation. Enfin, ces photos ne sont pas que des signes du film qui va être projeté, mais elles entrent également dans la composition de l'image en faisant coexister la couleur et le noir et blanc.

**Plan n° 2** - La caméra cadre en plan large l'entrée du plateau. La porte ouverte donnant sur le couloir crée une profondeur de champ et recadre la fin de la course de Clara et du cinéaste-personnage tellement pris par leur élan qu'ils dépassent l'entrée. Clara entre la première et traverse le champ pour disparaître.

11. Claudio Giorgio Fava est critique de cinéma dans différents journaux avant de créer à la Rai des émissions sur le cinéma qui ont eu beaucoup de succès. Il a écrit ou co-écrit des livres sur Ugo Tognazzi, Marcello Mastroianni ou Federico Fellini.

12. Godard lui fait jouer son propre rôle dans *A bout de souffle*, en signe d'admiration.

tre aussitôt, tandis que le cinéaste-personnage heurte un pot de peinture.

**Plan n° 3** - Gros plan sur la peinture qui se renverse.

**Plan n° 4** - Gros plan sur le pantalon du cinéaste-personnage taché de peinture.

**Plan n° 5** - Gros plan sur ses jambes écartées.

**Plan n° 6** - Gros plan sur ses pieds qui glissent. Panoramique vertical sur le personnage qui essaie de tenir debout en s'agrippant à un élément de décor auquel sa chemise et sa veste sont accrochées et qu'il déchire en essayant de se libérer. Puis il retombe car la peinture répandue au sol le fait glisser. La voix hors champ du réalisateur reprend au moment où la caméra amorce sa remontée.

Cette série de plans très brefs est inspirée par la technique du Slapstick<sup>13</sup> auquel l'écriture comique de Nichetti se réfère et replace le foyer de l'énonciation dans le champ du cinématographique.

**Plan n° 7** - Retour au télévisuel avec un plan moyen sur l'assistant qui appelle tous les techniciens sur le plateau puis arrêt toujours en plan moyen sur le critique qui est en train de se faire maquiller et arranger avec beaucoup de soin et d'attention par l'habilleuse et la coiffeuse-maquilleuse auxquelles il confie son embarras et son impossibilité à faire sur Nichetti un discours critique articulé : «Sono l'ultimo a sapere le cose. Su Melville è tutta una vita che studio, su Frankheimer ero preparatissimo. Su Nichetti che vuole che facciamo, improviseremo, no?»

**Plan n° 8** - Plan inspiré par le Slapstick. Le cinéaste-personnage de profil par rapport à la caméra en plan large et fixe, lutte toujours contre l'élément décor. Lorsqu'il est de dos, en train de glisser, on voit que sa veste et sa chemise sont lacérées et qu'un morceau de la chemise rouge est restée accrochée à l'élément-décor. On assiste ici, à une déconstruction du personnage dans un élément hostile comme dans les films burlesques. En voix hors-champ, le réalisateur donne des ordres sur le placement des caméras du plateau depuis le studio de régie. Il ne veut pas voir la une, par contre, il veut que la caméra 2 lui fasse un plan moyen, et que la trois se déplace sur la gauche. Cette rupture entre son et image est intéressante dans la mesure où elle crée un jeu entre construction (celle des plans de l'émission) qui sont mis en place de façon sommaire et déconstruction du personnage.

Finalement, le cinéaste-personnage réussit à se détacher de l'objet-décor et quitte le champ de la caméra à gauche de l'écran.

13. Comédie burlesque à gros effets fondée sur les gags visuels dont le représentant le plus célèbre est Max Sennett.

**Plan n° 9** - Raccord dans le mouvement. Le cinéaste-personnage entre dans le champ de la caméra par la droite et est arrêté par Clara, au premier plan, alors qu'en profondeur de champ, on distingue l'agitation du plateau et les caméras de télévision. Se superposant à la voix du réalisateur qui continue à donner des ordres, Clara dit sur un ton sans appel «Ma cosa ha fatto? Certo che lei è nella vita come nei suoi film» Il est vrai que depuis *Ratataplan*, jusqu'à *Ladri di saponette*, Nichetti joue le protagoniste de ses films. Il incarne la plupart du temps un personnage muet, inadapté, victime des éléments, qui est construit à travers des emprunts à des personnages de films burlesques : Keaton, Charlot, mais aussi Harpo, le musicien-muet des Marx Brothers.

L'assistant vient tirer le cinéaste-personnage sans ménagement. Raccord regard.

**Plan n° 10** - Contrechamp en gros plan sur Clara qui, sur le même rythme soutenu qu'au début du film, dit au cinéaste-personnage qu'elle va lui envoyer une couturière.

**Plan n° 11** - Plan moyen, comme s'il venait de la caméra de télévision n° 2 - L'assistant projette sans ménagement le cinéaste-personnage sur sa chaise, fait signe que tout est prêt puis sort du champ tandis que la coiffeuse y entre et commence à mettre de la laque de manière insensée pendant que la couturière passe derrière pour recoudre la veste. Léger travelling avant pendant que hors-champ, le réalisateur intime l'ordre de sortir du champ. La coiffeuse se rebelle : «E no! E dalle cinque che lo sto aspettando !» La protestation de la coiffeuse continue au plan suivant.

**Plan n° 12** - Gros plan sur le cinéaste-narrateur toujours impassible et la main de la coiffeuse qui vaporise les lunettes de laque pendant qu'elle dit en voix off : «Anch'io ho diritto di lavorare».

Depuis l'entrée du cinéaste-personnage que l'on ne traite pas avec les égards accordés au critique, le plateau de télévision se transforme en univers burlesque selon les règles du Slapstick.

**Plan n° 13** - Changement d'axe. Une caméra subjective épouse le point de vue de la couturière derrière le dos du cinéaste-personnage avec la coiffeuse qui continue à vaporiser de la laque en disant «Lasciateci fare il nostro lavoro.» Le réalisateur plus calme répond en voix off «Quando la signora ha finito colla lacca possiamo cominciare.» Nichetti fustige ici les revendications corporatistes qui dans ce cas confinent à l'absurde. Lorsque la coiffeuse sort du champ, la caméra opère un léger déplacement en suivant le mouvement de la couturière et crée une contre-plongée sur le visage de l'assistante du critique qui a ôté ses lunettes et fait les yeux doux au cinéaste-personnage comme si elle voulait être engagée dans un de ses films. Donc dans cet univers télévisuel, le cinéma exerce toujours une fascination. Le critique se penche sur Nichetti et dans son souci de rigueur, surtout habitué à prononcer le titres originaux des

films, il pose une question insensée : «Scusa Nichetti qui siamo gli ultimi ad essere informati. Qual'è l'esatto titolo italiano del film ?» Question qui réitère son désintérêt et sa méconnaissance du cinéma de Nichetti.

**Plan n° 14** - Plan moyen sur l'assistant qui se baisse afin de ne pas entrer dans le champ de la caméra pour souffler le titre du film qui est prononcé pour la première fois.

**Plan n° 15** - Gros plan sur le critique qui remercie, remet son noeud papillon en place et prend un visage de circonstance en attendant d'être à l'antenne. Hors-champ, le réalisateur crie «Silenzio».

**Plan n° 16** - Plongée sur le studio qui épouse le point de vue du réalisateur de télévision dans la salle de régie. On entend la voix de l'assistant de plateau qui crie «Silenzio» après le réalisateur.

La transition entre la séquence 2 et la séquence 3 se fait par contraste visuel et sonore. Plein cadre un zapping d'images mal définies au niveau technique provenant d'un téléviseur : 4 plans de 4 émissions différentes : concert rock, tennis, football, film avec Alberto Sordi et un enfant.

**SÉQUENCE III - 3'26''** *Même heure, dans l'appartement d'une famille italienne. En alternance le plateau de télévision.*

Si la première et la deuxième séquence établissait un jeu subtil de l'écriture à la manière du cinéma ou de la télévision, l'intérêt d'un découpage de la troisième séquence qui est une séquence alternée réside dans la mise en place des différentes visées de l'énonciation.

**Plan n° 1** - Plan moyen sur une petite fille qui zappe. On comprend que les images de transition provenaient de son poste de télévision.

**Plan n° 2** - Contrechamp sur le poste de télévision qui crée bien entendu un plan «petit écran dans grand écran». Mais le plus intéressant, c'est sa place à côté du bocal sur une étagère dans lequel tourne un poisson rouge qui crée un rapport analogique et donne l'échelle de l'écran. En amorce à côté du bocal, une photo de mariage.

Les images zappées sont des images publicitaires ou de télé-achat, ou des images de film mais ce qui est frappant c'est que toutes les images semblent être en noir et blanc comme si la télévision était mal réglée. On comprend pourquoi les images du zapping plein cadre étaient mal définies.

**Plan n° 3** - Retour sur la petite fille puis travelling-arrière qui élargit le champ et aboutit sur un plan d'ensemble. La mère est en train de débarrasser la table, le père se lève, les mains dans les poches. La mère enceinte demande à la petite fille d'aller se coucher et d'arrêter avec la télécommande car dans quel-



ques minutes le feuilleton américain Capitol va commencer. Sans succès. La mère ne semble pas voir beaucoup d'autorité sur ses enfants. Ce que l'on voit du décor de l'appartement moderne et confortable, dont les murs sont ornés de bibliothèques, permet de déduire de prime abord qu'il s'agit d'une famille de la moyenne bourgeoisie, instruite, sans problèmes économiques majeurs et conventionnelle.

**Plan n° 4** - Plan moyen sur le père qui s'installe devant la télévision avec un journal avec en hors champ la voix de la mère qui demande si on va l'autoriser à voir Capitol.

**Plan n° 5** - La mère en amorce se plaint à l'enfant qu'elle attend, qu'on ne lui laisse pas voir la série. Entrée dans le champ d'un jeune garçon portant un baluchon. La caméra le suit un instant puis il disparaît derrière le canapé et la caméra le recadre entrant dans le champ et renversant ses legos par terre aux pieds de son père, non loin de la télévision.

**Plan n° 6** - Gros plan sur le père qui laisse faire sans rien dire, mais n'en pense pas moins. On se rend compte que la parole est du côté de la femme et que les silences expressifs du côté de l'homme qui ne dit rien peut-être pour avoir la paix.

**Plan n° 7** - Gros plan sur les legos que le garçon commence à trier. Pendant ces trois derniers plans on entend en hors champ le son cacophonique du zapping de la petite Anna.

**Plan n° 8** - Plan moyen sur la télévision avec les images du zapping cadré selon le point de vue de Anna.

**Plan n° 9** - Contrechamp sur Anna qui continue son zapping et entrée dans le champ de la mère qui confisque la télécommande à la petite fille qui en rit. En confisquant la télécommande la mère est tombée par hasard sur l'émission de cinéma qui se préparait dans les séquences précédentes.

**Plan n° 10** - Plan sur la télévision du point de vue de la mère. Cadrage du critique avec derrière lui la photo très présente de Nichetti-acteur qui regarde le public par dessus son épaule.

**Plan n° 11** - Contrechamp sur la mère qui essayant de persuader sa fille d'aller se coucher dit « Vedi che a quest'ora non ci sono i cartoni animati. Vai a letto. » sans résultat.

**Plan n° 12** - Plan sur l'image télé cadrée en plan moyen. Le point de vue est celui de la mère. Le critique annonce « Il film di questa sera è *Ladri di Sapone*... »

**Plan n° 13** - Elargissement du champ avec en profondeur la télévision. Entre dans le champ le garçon avec des casiers pour trier ses legos. Le père près du poste poursuit la lecture de son journal. Le critique continue : « di Maurizio Nichetti ». Sur l'écran de la télé, il y a un léger panoramique qui passe de la double image du critique, avec derrière lui la photo de Nichetti-acteur de

la fiction en noir et blanc à un plan moyen du cinéaste-personnage, lui aussi en double avec une autre photo de l'acteur. Le jeu sur les identités multiples de l'artiste commence d'emblée. Le critique dit : «Il titolo potrebbe trarre in inganno. Il film potrebbe fare pensare a una parodia non so quanto accettabile...»

**Plan n° 14** - Changement de point de vue. Gros plan sur le critique et la photo de Nichetti-acteur. L'écran de télévision occupe maintenant les trois quarts de l'écran. Le critique poursuit « di un monumento essenziale del neo-realismo italiano.» Le point de vue peut être celui du petit garçon qui a levé la tête vers l'écran et qui écoute sans en avoir l'air.

**Plan n° 15** - Plongée sur le garçon qui commence à trier ses légos. Comme s'il était vu par le critique qui dit hors champ «In realtà si tratta di qualcosa di più importante». Le garçon tourne la tête vers la télévision et son mouvement entraîne un changement de plan.

**Plan n° 16** - On passe de l'appartement à l'écran vidéo témoin du studio sur fond noir dans lequel le critique dit «Il titolo non deve trarre in inganno»

**Plan n° 17** - Panoramique latéral partant de l'écran vidéo vers le studio de télévision où l'on retrouve le critique plein cadre qui dit «Ladri di saponette non è una parodia ma un atto d'amore verso il cinema italiano in particolare verso il cinema neo-realistico.»

**Plan n° 18** - Plein cadre. Changement d'axe de la caméra sur le plateau. De profil le cinéaste personnage avec, derrière lui, la couturière. Le point de vue est celui de l'assistant qui inscrit au niveau de l'image, la photo de Nichetti-acteur, le critique et le cinéaste personnage avec la couturière dans la même diagonale. Le critique dit «Quello che è accaduto qui è che Nichetti è fatalmente sfocciato nel drammatico come capita ai comici.»

**Plan n° 19** - Plein cadre, plan moyen sur le critique : «Non ci deve stupire che il cinema di Nichetti sia attualmente pieno di echi, di citazioni...»

**Plan n° 20** - La phrase du critique se poursuit «di rimandi, di rinvii...» sur un gros plan du cinéaste-personnage qui ne bouge que les yeux.

**Plan n° 21** - Plan moyen du critique qui poursuit « ad un passato glorioso e consapevolmente contemporaneo.»

On peut remarquer que le destinataire de l'analyse du critique dans les cinq derniers plans plein cadre n'est pas la famille, mais le spectateur de cinéma

**Plan n° 22** - Retour dans l'appartement de la famille téléspectatrice.

Gros plan sur les mains du garçon qui trie ses légos. En voix hors champ le critique dit «la scena chiave del film.» Il est intéressant que cette phrase soit prononcée dans ce plan car le film est ainsi assimilé à un jeu de construction.

**Plan n° 23** - Plan de la télévision occupant les trois quarts de l'écran. Le critique en gros plan raconte l'histoire mélodramatique du film *Ladri di Saponette*, avant sa contamination. «Antonio Piermattei colpito da un incidente stradale rimane paralitico...»

**Plan n° 24** - Contrechamp et gros plan sur la petite Anna qui est émue.

**Plan n° 25** - Télévision cadrée selon le point de vue de la mère : le critique poursuit : « La moglie trascinata da questa tragedia è costretta alla prostituzione e tutto questo sfocia... »

**Plan n° 26** - Travelling arrière, de la télévision vers le garçon qui continue à organiser ses légos et dans ce cas peut devenir le destinataire de phrase du critique qu'il entend sans en avoir l'air. «Nell'arrivo dei bambini all'orfanotrofio»

**Plan n° 27** - Plan moyen sur la mère qui est en train de manger une pomme et qui dit «Visto che dobbiamo vederci questo film posso abbassare l'audio si o no?» puis s'adressant à son mari : «Non so che gusto ci trovi, Massimo, se ti raccontano prima tutta la trama». La mère qui n'a pas choisi de regarder le film veut néanmoins le découvrir par elle-même.

**Plan n° 28** - Plan moyen sur le mari qui tourne la tête vers elle en levant les yeux au ciel et en souriant, sans même se donner la peine de lui répondre. On peut remarquer que l'un des titres du journal qu'il est en train de lire est «Tranquilla serata di paura» qui peut être un signe ironique à la fois sur la soirée familiale mais aussi sur les événements qui vont modifier l'histoire du film

**Plan n° 29** - Contrechamp en plan moyen sur la mère qui interprète le regard de son mari. «Si lo so che cosa vuoi dire. Io un film a la televisione posso vederlo quattro o cinque volte, certo perchè me lo dimentico, ma se uno mi racconta la trama un momento prima... io abbasso...» Ici la situation est ironique car c'est le personnage bavard qui coupe la parole au critique bavard. On peut remarquer aussi que dans cette famille ce sont la mère et la fille qui ont accès à la télécommande ou du moins qui l'utilisent.

**Plan n° 30** - Plan sur la télévision avec à l'image le critique muet donc développement du rapport analogique avec le bocal du poisson rouge.

**Plan n° 31** - Plan moyen sur la petite fille qui imite le critique

**Plan n° 32** - Retour au studio. Plongée qui traduit le point de vue du réalisateur de télévision sur le plateau. Le critique continue son discours en disant : «la vera domanda che scaturisce...»

**Plan n° 33** - Plan moyen sur le critique «da questo film»

**Plan n° 34** - Plan subjectif : point de vue de l'assistant de plateau. Plan qui montre que la couturière est toujours dans le dos du cinéaste-personnage, lui-même toujours figé. Le critique poursuit «è perchè Nichetti ha riscoperto il drammatico.» Cette question de la redécouverte du dramatique que pose le critique à deux reprises est en effet fondamentale et suscitera plusieurs éléments de réponse dans le déroulement du film.

**Plan n° 35** - Gros plan sur le cinéaste-personnage impassible avec la voix du critique «Nichetti»

**Plan n° 36** - Plan moyen sur le critique penché vers le personnage hors cadre, puis face caméra ( et l'on peut remarquer que son noeud papillon est de travers à nouveau) Il continue « ci risponderà come il vero autore che sa che solo attraverso le immagini, il creatore di cinema puo' spiegare il passato e reinterpretare il presente.» Sur le mot «presente» commence la musique du film *Ladri di saponette*.

**Plan n° 37** - Plan moyen sur l'assistant qui annonce que le film est diffusé.

**Plan n° 38** - Plan moyen sur le critique soulagé d'avoir terminé la présentation et rend ses notes à l'assistante.

**Plan n° 39** - Panoramique latéral sur le critique qui se lève, s'arrête derrière le cinéaste-personnage et lui dit « Complimenti Nichetti è andato benissimo» et qui sort du champ précédé par la secrétaire.

**Plan n° 40** - Plan moyen puis léger travelling avant sur le cinéaste- personnage qui penche la tête et fait un bruit mécanique comme s'il était devenu un robot. On peut donc en déduire que le cinéaste-narrateur a envoyé son robot sur le plateau de télévision à sa place. Gag déjà expérimenté par Nichetti dans son premier film *Ratataplan*, où le protagoniste timide construisait un robot en tout point identique à lui et l'envoyait courtiser la jeune fille qui lui plaisait et qu'il n'osait aborder. La musique du film continue.

**Plan n° 41** - Plan de transition avec la séquence suivante. Le spectacle sur le plateau est terminé, il se passe ailleurs désormais, Clara se retourne vers les deux écrans video témoins qui diffusent le film, avec travelling avant sur les écrans. L'image est maintenant composée de trois écrans. Effet de dédoublement du film avant un fondu enchaîné, (le premier depuis le début) et projection plein cadre du film en noir et blanc.

Cette séquence est l'une des plus découpées du film et son découpage met en place de façon appuyée les indices qui auront une incidence sur l'évolution du film diffusé et qui prendront sens dans le déroulement de la soirée. Elle met également en évidence «l'attention flottante» du spectateur de télévision, mais aussi son pouvoir, à tout instant, de modifier les images et les messages. D'autre part, en inscrivant la présentation du film par le critique-personnage dans un découpage serré, la séquence souligne le message critique et les visées de son énonciation. Le mélodrame est pour le spectateur de télévision, le discours critique élaboré pour le spectateur de cinéma qui est invité à un véritable jeu de piste. L'habileté de Nichetti qui, en réalité, donne les clés de l'interprétation de son film dans sa globalité en indiquant clairement la dimension post-moderne de son écriture et sa position face au néo-réalisme, est d'inscrire son discours dans une mise en scène clownesque. Le rapport entre le critique et le cinéaste-personnage devient un numéro de clown inspiré d'une longue tradition entre le clown bavard, péremptoire et autori-

taire ( on perçoit alors l'intérêt du noeud papillon récalcitrant du critique) et «l'Auguste» la plupart du temps muet.<sup>14</sup> Si l'on se souvient qu'au début de la séquence précédente, le critique personnage ne connaissait même pas le titre du film, on peut émettre l'hypothèse que la scène est un numéro de transmission de pensée ou de ventriloque (ici le robot faisant parler le personnage) car le critique-personnage finit par dire ce que le cinéaste veut qu'il dise et qu'aucune fiche, aussi bien préparée soit-elle par son assistante, ne peut contenir. De plus, il est trop obsessionnel pour proposer son propre discours sur un film qui n'entre pas dans ses catégories de pensée. C'est ainsi que l'on peut interpréter la phrase qui accompagne la conclusion en forme de gag : «Complimenti Nichetti è andato benissimo». Mais il est indéniable qu'à travers ce critique-personnage qui deviendra au fil des séquences de plus en plus mécanisé, devant un artiste robotisé, Nichetti met en évidence de manière paradoxale la négation de la parole de l'artiste par la télévision<sup>15</sup>.

## II- Le film en noir et blanc. Premier segment.

**SÉQUENCE IV** - première partie du film *Ladri di saponette*, diffusée avant interruption par la publicité : 10'26"

Lorsque le film en noir et blanc commence, le spectateur de cinéma a déjà à sa disposition une grille de lecture proposée dans la séquence précédente. Le film, d'après le discours critique rend hommage au cinéma néo-réaliste italien et en particulier au film de Vittorio de Sica *Ladri di biciclette* d'où l'une des explications du titre *Ladri di saponette*. Nichetti a souvent parlé de son admiration pour De Sica et son scénariste Cesare Zavattini parce qu'ils confèrent à leur cinéma une dimension ironique mais également fantastique ou magique comme dans *Miracolo a Milano*. Il a dit en effet: «...amo molto De Sica, perchè lo trovo ironico a partire proprio da *Ladri di biciclette*. E poi De Sica ha girato uno dei pochissimi film di «fantascienza»

14. Nichetti a suivi les cours de mime à l'école du Piccolo Teatro de Milan. Il dit s'être spécialisé dans les rôles muets qui font rire sans rien faire. D'autre part, il s'est intéressé à l'art du clown et a fondé une troupe-école en 1974 «QuellidiGrock» du nom d'un clown célèbre. Voir note 2.

15. Il est possible aussi que Nichetti s'inspire de la parodie d'un critique de cinéma qui parle longuement d'un film sans l'avoir vu que fit Roberto Benigni dans l'émission *l'Altra Domenica* et qui le rendit célèbre.

italiano, *Miracolo a Milano*, che Spielberg quando ha fatto *E.T.* ha ricordato come referente. La «Amblin», la sua società di produzione, porta il marchio di *Miracolo a Milano*, la bicicletta sulla luna. In *Ladri di saponette* mi piaceva soprattutto l'idea di ricostruire qualcosa che amavo.»<sup>16</sup> Dans la proposition d'écriture qui est celle de Nichetti dans son film, reconstruire veut dire élaborer une combinatoire d'éléments existants pour composer quelque chose de nouveau, souligner certains signes des films parfois à gros traits, en critiquer d'autres ou en «hystériser»<sup>17</sup> d'autres encore. D'où les «echi, rimandi, rinvii,» dont parlait le critique-personnage qui font appel à la mémoire du spectateur de cinéma ou à sa cinéphilie.<sup>18</sup> Nichetti est également conscient du discours théorique qui a été fait sur la modernité du cinéma néo-réaliste<sup>19</sup> et sur ses caractéristiques au niveau de l'écriture (importance du plan-séquence, des panoramiques) du contenu social (chômage, découverte du monde du travail) des personnages (rôles nouveaux accordés aux femmes, aux prêtres, importance de la présence des enfants)<sup>20</sup> et il en joue dans sa «reconstruction» en insérant ces éléments dans une écriture fortement tributaire, ici aussi, de l'écriture burlesque et de la théâtralité. Une telle reconstruction n'a d'intérêt d'ailleurs que dans une proposition fragmentaire, ce qu'a très bien compris Nichetti.

Le film *Ladri di saponette* commence par un générique de l'7" sur image mouvante. En fait ce générique est un véritable plan séquence qui reprend la situation initiale du film de De Sica, sur une musique à fort accent dramatique écrite par Manuel De Sica, le fils du cinéaste. D'emblée, il y a une démultiplication des bicyclettes et les informations vont défiler pendant l'arrivée d'ouvriers devant le bureau de recrutement. Cependant, le décor change : ici, la route bordant l'usine évoque plutôt un paysage du nord que le quartier romain où se déroule le film de référence et la qualité de l'image, avec pas-

16. In œuvres citées note 2 et 9.

17. Dans *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, éditions de la différence, 1996, Gilles Deleuze écrit : «Qu'est-ce que fait Bacon par rapport à Velasquez pris comme maître ? D'une certaine manière, Bacon a hystérisé tous les éléments de Velasquez.»

18. Il est indéniable que l'un des plaisirs que procure ce film est de décrypter les citations. La frustration est de ne pas tout reconnaître et le danger de vouloir en voir trop.

19. Voir en particulier, Gilles Deleuze, *au-delà de l'image-mouvement*, in *l'Image-Temps*, Paris, éditions de minuit, 1999.

20. Voir R. Borde et A. Bouissy le *Néo-Réalisme italien*, cinémathèque suisse, Lausanne, 1960, et *Le Néo-Réalisme italien ; numéro spécial, Etudes cinématographiques* n° 32/35, 1964.

sage de la voiture, éléments d'architecture, est plus proche de l'écriture d'Antonioni dans le *Cri* que de celle de De Sica.<sup>21</sup> Ce générique est un générique complet avec les acteurs (du film *Ladri di saponette*) dont le titre apparaît comme première information plein cadre, les techniciens, image, son, (avec une précision : son en prise directe)<sup>22</sup> production et réalisation. On peut remarquer que le nom de Nichetti apparaît quatre fois au générique : comme auteur du sujet, comme co-scénariste, comme acteur et comme réalisateur.

**Sous-séquence 1** - Extérieur jour. Des ouvriers sont rassemblés devant le bureau de recrutement et un employé sort pour lire une liste de noms, Antonio Piermattei (interprété par Nichetti) qui se tient à l'écart est appelé mais pour s'entendre dire qu'il est le premier sur la liste des non recrutés. Le film commence donc sur une dimension ironique. Piermattei qui a entendu deux chômeurs dire que l'on recherchait des ouvriers dans un chantier, les suit avec un pas à la Charlie Chaplin. Une chanson, chantée par des voix de femmes, se substitue à la musique aux accents dramatiques et annonce le passage à la sous-séquence deux.

**Sous-séquence 2** - Intérieur. Lieu de répétition d'un «avanspettacolo». Des jeunes femmes dirigées par un metteur en scène un peu hystérique répètent avec des musiciens une chanson d'avant-guerre: *Maramao perchè sei morto* qui était un morceau de bravoure de trois soeurs hollandaises «Il trio Lescano» interprètes du swing à l'italienne et devenues célèbres en 1937.<sup>23</sup> Les scènes de répétition qui évoquent une forme de spectacle souvent cités dans les films de Fellini, sont alternées avec des plans d'un bébé livré à lui-même qui est perpétuellement en état de danger mais à qui il n'arrive rien même quand le metteur en scène en colère lance un tabouret sur lui.<sup>24</sup>

21. Antonioni est architecte de formation, Nichetti avant de se tourner vers le théâtre et le cinéma a suivi une formation d'architecte.

22. Nichetti donne cette précision ici pour créer un effet de réel car les films italiens de cette époque sont souvent post-synchronisés.

23. Sur l'histoire de ce trio et de la chanson Maramao, voir Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, prefazione di Tullio De Mauro, Bari, Laterza, 1985 P.95 et suivantes. Fellini «recrée» le Trio Lescano, dans Fellini Roma.

24. On peut émettre l'hypothèse que ces gags «méchants» sont inspirés du comédien et scénariste burlesque WC Fields qui disait : «Un homme qui n'aime pas les enfants et les animaux ne peut être mauvais.»

Raccord musical entre les deux sous-séquences.

**Sous-séquence 3** - Extérieur. Retour de la musique mélodramatique. Antonio, à pied, est à la recherche d'un travail. Après une première réplique, la scène devient muette, Antonio s'adressant par signes à ses interlocuteurs, qui lui répondent par des hochements de tête. La rue semble un décor jusqu'au moment où Antonio va chercher son petit garçon à la pompe à essence. L'enfant est assis sur le trottoir en train de frotter quelque chose. Mais contrairement à ce qui se passe dans le film de De Sica tout semble volontairement faux. Les rues sont désertes comme si le tournage avait eu lieu en studio ou comme si le réalisateur avait gommé la réalité pour ne conserver que les personnages. Mais paradoxalement, c'est ce gommage du réel qui crée «un effet de réalité» en signalant la distance temporelle qui existe entre un film qui ne veut pas être une reconstitution mais une reconstruction et le film référent. Ce décalage temporel apparaît également dans les seules répliques qu'échangent le père et son fils.

L'enfant demande «Dov'è la bicicletta ?» Antonio répond, «Ce l'ha la mamma, noi oggi andiamo a piedi». Allusion ironique à l'égalité entre hommes et femmes : Dans *Ladri di saponette* d'ailleurs, la bicyclette est une bicyclette de femme.

Antonio et Bruno marchent dans la rue quasiment déserte. Une chanson hors-champ se substitue à la musique et comme précédemment crée une liaison avec la sous-séquence suivante.

**Sous-séquence 4** - Autre moment de la répétition, avec une autre chanson de la même époque : La famiglia Canterina. Plans alternés encore avec des plans du bébé qui reçoit une pile de caisses sur la tête etc., et qui fait des choses de plus en plus périlleuses. Trois spectateurs arrivent. L'un d'eux s'assoit sur un panier. Maria se détache du groupe pour récupérer son panier, de rage elle arrache le noeud-accessoire qu'elle avait dans les cheveux, reprend son panier et s'en va. L'homme joue avec l'accessoire. Ce fait peut sembler être détail de mise en scène purement anecdotique mais il prendra sens à la séquence suivante. Maria quitte les lieux en oubliant le bébé qui est sous une caisse puis elle revient le chercher.

**Sous-séquence 5** - Extérieur nuit. Puis intérieur : appartement d'Antonio et Maria.

Retour sur Antonio et Bruno qui marchent dans la rue, ils sont dépassés par Maria à bicyclette qui porte le bébé comme s'il s'agissait d'un paquet. (en fait elle porte un faux bébé) Elle ne les voit pas. Puis les personnages montent dans l'appartement où se produit une violente scène de ménage : Antonio



reproche à Maria d'avoir envie de chanter et Maria reproche à Antonio de ne pas avoir de travail pendant que dans l'indifférence générale le petit Paolo, livré à lui même touche une série de couteaux, met le tuyau de la bonbonne de gaz dans sa bouche, toujours sans provoquer de catastrophe comme si il était un personnage de dessin animé.

L'intérêt de cette sous-séquence réside, une fois encore, dans l'écriture et plus particulièrement ici dans le travail qu'opère le cinéaste par rapport au film référentiel et au cinéma néo-réaliste.

Il a recours 1 - à la citation explicite : Le plan de l'enfant nettoyant la pédale de la bicyclette est en tout point semblable au plan de De Sica, ainsi que le costume de l'enfant. Le décor du film de Nichetti comporte des citations de l'appartement d'Antonio et Maria de De Sica. On remarquera au passage que Nichetti a conservé les prénoms des personnages du film de De Sica.

2 - Détournement et transformation d'objet. Dans le film de De Sica au moment où commence la recherche désespérée de la bicyclette volée au «marché des bicyclettes» Bruno qui essaie des «campanelli» est abordé par un pédophile qui veut lui en offrir. Chez Nichetti, Bruno après son travail chez le pompiste rentre chez lui et travaille encore en montant des séries de «campanelli» qui sont davantage des sonnettes de portes que des sonnettes de bicyclettes. Mais le détournement de l'objet donne lieu ici à un gag sonore digne de ceux des Marx Brothers.

3 - Démythification de l'objet par le gag. Antonio et Maria se disputent. Maria tape violemment la porte et la bicyclette tombe. La «chute» de la bicyclette sera répétée plus loin.

4 - Références implicites : Lorsqu'elle rentre à la maison, Maria va se recoiffer devant un miroir. Ce plan très bref peut évoquer un plan du film de Visconti, *Bellissima*, où Anna Magnani se recoiffe devant un miroir en se souvenant de ses aspirations à «fare l'artista» qu'elle a désormais déplacées sur sa fille. Il me semble que la présence de ce plan dans le film de Nichetti est une allusion à l'actrice qui est devenue emblématique du cinéma néo-réaliste. A travers le personnage de Maria, sa fougue, son caractère trempé, sa liberté et sa violence, et dans la manière dont il dirige l'actrice qui l'incarne, Nichetti s'inspire davantage de l'actrice de *Rome ville ouverte* que de la douce quoique déterminée Maria du film de De Sica. Maria (du film de Nichetti) est, elle aussi, une femme du sud. On l'apprend par une réplique qu'elle prononce en pleine scène de ménage: «Sei un bel ballabiot come dite voi al nord.»

D'ailleurs, le film de Rossellini, *Rome ville ouverte*, peut être évoqué ici :  
1 - par la présence de Don Italo qui semble inspiré par le personnage de Don Piero  
2- Par un clin d'œil à une scène mineure du film de Rossellini. Celle où le personnage de Pina se rend chez Don Piero pour se confesser et se retrouve avec le sacristain qui est en train de faire cuire des choux parce qu'il n'y a

rien d'autre : cette référence qui peut sembler un peu forcée dans un premier temps, me semble pourtant significative du cheminement créatif de Nichetti. Ses personnages qui sont «des enfants du cinéma» puisqu'ils sont issus de personnages de films, font leur marché dans les films. C'est leur réalité.

5 - Le regard critique sur le référent-Comme le personnage de *Ladri di bicicletta*, Bruno qui a six ans travaille à la pompe à essence, monte des sonnettes après son travail et est, de surcroît dans cette séquence, obligé de faire cuire les choux pour le repas. C'est lui qui fait vivre sa famille. Mais les scènes qui le concernent ne sont pas traitées de façon dramatique ou émouvante comme elles l'étaient dans des films censés montrer la réalité. Les scènes avec Bruno sont un exemple de regard critique que porte sur une œuvre, ou sur une époque, le cinéaste qui reconstruit. Ici Nichetti souligne l'exploitation de l'enfant par les adultes et démontre surtout que la situation économique précaire le prive de son enfance, comme elle prive la mère de ses sentiments maternels. (On verra en effet que les choses évolueront différemment par la suite). La dernière scène de cette sous-séquence prend une dimension ironico-critique lorsque Bruno vient servir les choux : Antonio veut continuer à jouer son rôle de père en tapant l'enfant sur les mains parce qu'il sert le chou avec les doigts sans se les être lavés. La mère dit «E non te la mangiare tutta la saponetta». Est-ce un indice pour comprendre le titre du film? Sur le mot «saponetta» un son extra-diégétique vient se superposer à la musique dramatique et crée une liaison avec la séquence suivante.

### **SÉQUENCE V - première interruption publicitaire. 2'37.**

**Sous-séquence 1** - Film publicitaire à connotation érotique pour un bain moussant. Le rapport avec la savonnette engendre par une liaison ironique un autre effet de mise en perspective temporelle. Mais le passage au film publicitaire se fait sans transition au niveau de l'image et crée un effet de collage visuel.

Une femme qui ressemble par son «look» à la secrétaire du critique, court en se déshabillant et en semant ses sous-vêtements, dans le couloir d'un appartement hyper-moderne, décoré avec une œuvre d'art évoquant une «Nana» de Niky de Saint-Phalle.<sup>25</sup> Elle se précipite dans un bain moussant et caresse son corps avec un produit dont le nom est «Enigma.» Le message publicitaire est transmis par une chanson facile à retenir : ce qui est le principe même de la «musique publicitaire».

---

25. Sculptrice française qui est devenue célèbre en créant des statues représentant des corps de femmes surdimensionnés.

**Sous-séquence 2** - Appartement des téléspectateurs : publicité cadrée par l'écran de télévision. Le père très sensible à cette publicité a presque le nez collé sur l'écran pour régler l'image comme s'il voulait le traverser. Francesco a avancé sa construction qui commence à devenir assez complexe et qui témoigne d'un vrai talent. Dès que la mère entre dans le champ, le père s'éloigne de la télévision. La mère a réussi à mettre sa fille au lit ce qui veut dire qu'elle a manqué une partie du film d'autant plus qu'elle s'est changée. Mais ce changement prouve qu'elle en a vu quand même et que cette partie l'a influencée : elle a mis un noeud dans ses cheveux comme Maria durant la répétition de la famiglia Canterina, et elle a troqué sa robe sombre du début contre un vêtement plus gai sur lequel il y a une portée musicale au-dessus de laquelle est écrit le mot «swing» : comme le type de musique que chantait Maria et ses compagnes. C'est le premier signe d'interférence entre les deux univers et il établit un rapport entre Maria et Carlina (c'est le prénom de la mère).

Carlina après avoir lutté avec sa fille, lutte avec son fils pour qu'il aille se coucher. Elle ne comprend pas son talent car elle lui dit, en effet, «Sempre con quelle costruzioni ! Ma è una mania la tua !» Francesco ne lui répond même pas. Elle n'insiste pas car son attention est détournée par une publicité et elle, qui peut revoir cinq ou six fois les films à la télévision parce qu'elle les oublie, se souvient très bien de la publicité pour «lo Splash» qui lui évoque des moments de sa vie remontant à huit ans. Et pour cause : cette publicité est une citation de la publicité qui était tournée dans le film *Ho fatto splash*, réalisé, en effet, par Nichetti huit ans avant *Ladri di Saponette* et qui se terminait par son mariage avec Massimo. Cette situation produit un effet de mise en abyme : ce sont des personnages issus d'un film qui regardent un film lui-même recréé à partir d'un film : le problème c'est qu'ils le voient à travers un support qui réduit l'image et leur rapport à l'image et par conséquent les réduit eux-mêmes. Voilà peut-être un élément de réponse à la question que posait le critique dans la deuxième séquence : «perchè Nichetti ha riscoperto il drammatico?» Parce qu'il a imaginé que ses personnages, huit ans après leurs aspirations à une autre vie, sont devenus une famille type de la bourgeoisie moyenne passant ses soirées à regarder la télévision et à rêver devant des publicités.

---

26. S'agit-il d'une allusion à un film russe «La Dame au petit chien» de Josif Hejfic (1959) qui eut beaucoup de succès en Italie et en France et qui raconte une histoire d'amour impossible?

Carlina, assise devant la télévision, est angoissée parce qu'elle ne sent plus bouger l'enfant qu'elle attend. Elle espérait qu'il réagirait devant la télévision : Mais sans succès. Elle s'en ouvre à Massimo qui ne répond pas. Nichetti joue bien sûr avec l'incommunicabilité entre les personnages mais surtout à travers le silence «expressif» de Massimo, il prépare un effet pour la fin du film. Le dernier plan de cette sous-séquence la montre allongée en train de tâter son ventre pour essayer de provoquer une réaction pendant que la télévision diffuse une publicité pour un goûter d'enfant «Big Big». L'enfant à naître est-il entré en résistance ? comme le petit garçon de *Ho fatto splash* qui déclarait ne pas aimer la télévision et s'endormait devant elle pour ne se réveiller que vingt ans plus tard ? Mais il est possible également que cette angoisse de Carlina influe sur sa perception du film qu'elle est en train de voir et que les plans du bébé dans le film en noir et blanc affrontant tous les dangers possibles que redoutent les parents, soient «recréés» non seulement par le narrateur mais aussi par les angoisses de la spectatrice. Cette prise en compte du regard-créateur du spectateur qui va s'amplifier dans la deuxième partie, est l'un des procédés d'écriture les plus intéressants de ce film.

**Sous-séquence 3** - Studio de télévision: La chanson de la publicité sert de lien entre les deux sous-séquences. 1-Sur les deux écrans vidéos témoins du studio, on voit des visages d'enfants souriants qui sont les acteurs du spot publicitaire puis en amorce les visages d'une employée du studio et de la couturière qui regardent visiblement avec plaisir cette publicité. La coiffeuse arrive avec le pantalon du cinéaste-personnage et les trois femmes se moquent de lui, car ce pantalon est taillé dans un tissu bon marché. Dans cet univers peu importe la qualité de l'œuvre.

2 - Plan sur le studio à partir du point de vue du réalisateur. On met en place une autre émission de plateau avec le critique-personnage qui va pouvoir enfin parler de *l'Armée des Ombres* de Jean-Pierre Melville.

3 - Le cinéaste-personnage se retrouve entre deux portes dans une position humiliante parce qu'il est en caleçon. Il a retrouvé la parole pour demander à contrôler la publicité. Mais, à nouveau comme dans les films burlesques, il est malmené et plaqué au mur par les battants des portes actionnés par les femmes de ménage ou dès qu'il se relève et croit être à nouveau caché, la jeune fille du début revient non plus avec des rouleaux sous le bras mais avec un petit chien.<sup>26</sup> Elle le regarde avec un agacement amusé et en passant, lui lance la

---

26. S'agit-il d'une allusion à un film russe «*La Dame au petit chien*» de Josif Hejfic (1959) qui eut beaucoup de succès en Italie et en France et qui raconte une histoire d'amour impossible?

porte à la figure. Le cinéaste-personnage enfermé dans le labyrinthe a définitivement perdu l'occasion de trouver une Ariane pour l'aider à en sortir. Là encore avec cet exemple, on retrouve une constante de l'écriture de Nichetti qui amorce un début de récit ou un début de gag et le conclut quand le spectateur ne s'y attend plus.

Néanmoins, en obéissant toujours à la technique du burlesque, le cinéaste-personnage va se reconstruire en revêtant les habits que lui apporte la costumière. Avec cet habit d'Auguste, il devient un autre personnage: le cinéaste-acteur qui se substitue au cinéaste-personnage transformé en robot pour protester et pour plus tard entrer dans son film afin de le sauver. Si l'on pouvait voir une ressemblance au niveau du costume, entre le cinéaste-personnage et Antonio-Nichetti, même si l'un était en couleur et l'autre en noir et blanc, le maillot à rayures que revêt le cinéaste-acteur crée un lien particulier avec les deux personnages de jeunes garçons : Bruno avec son maillot rayé sous sa combinaison de pompiste et Francesco qui porte lui aussi un polo rayé. D'ailleurs Francesco avec son goût pour les constructions pourrait être un futur architecte ce que Nichetti avait d'abord envisagé d'être.

Clara conduit le cinéaste-acteur dans le studio où les mêmes personnages regardent toujours avec délice les publicités retransmises sur les écrans-vidéo témoins et cette fois, c'est la musique du film qui envahit l'image publicitaire pour une lessive qui sera contaminée plus tard par le film. Toujours sur l'écran-vidéo : une image du film avec une bande qui défile au bas de l'écran avec le titre du film et l'indication «*primo tempo*» : allusion au fait que les films italiens étaient diffusés en deux parties avec un «*entracte*» au milieu. Le public était donc déjà habitué aux coupures. Cette image sert de transition avec la séquence suivante.

### **Séquence VI - Le film en noir et blanc : 2<sup>e</sup> segment. 8'18''**

**Sous-séquence 1** - Intérieur de l'église et sacristie. Plan moyen sur Don Italo avec Bruno qui agite l'encensoir. Il chante un cantique en scrutant la foule, et pose des questions à Bruno sur ses parents Quand la foule reprend le couplet. Pendant que Antonio prie en pleurant d'une façon théâtrale et que Maria et ses deux compagnes chantent «*Ba-ba-baciami piccina,*» de l'autre grand représentant du swing à l'italienne, le milanais Alberto Rabagliati<sup>27</sup>. Le comique ici naît du mélange des genres.

27. Sur Alberto Rabagliati, voir, *Storia della canzone italiana*, citée note 23.

A la fin de l'office, Don Italo demande à Bruno si ses parents s'entendent bien. L'enfant qui n'a pas compris une scène entre eux à laquelle il a assisté dit que sa mère veut que son père fasse du marché noir. Le curé s'exclame «Ma se la guerra è finita». L'exclamation de Don Italo même si elle exprimée dans un contexte de quiproquo crée par Bruno est signifiante, elle aussi, du changement d'attitude du personnage du prêtre dans *Ladri di Sapone*. Si Don Italo est inspiré par Don Pietro, son attitude ne peut être la même parce que la résistance n'a plus lieu d'être. Ce personnage devient donc moralisateur et représente le pouvoir de l'église dans la société italienne de l'après-guerre puisqu'il peut «raccomandare» quelqu'un pour obtenir du travail. C'est ce qu'il va faire pour Antonio. Néanmoins, lui aussi exploite l'enfant en lui faisant laver le plancher de la sacristie, pendant qu'Antonio joue à faire de l'équilibre sur une borne. Don Italo s'adresse à lui comme à un enfant qu'il faut gronder. Suit une scène de quiproquo inspiré par la tradition de la comédie à l'italienne.

**Sous-séquence 2** - Extérieur. Evocation de la scène clé du film de De Sica : le vol de la bicyclette se passe en second plan, elle est annoncée par un roulement de tambour puis un crescendo dramatique comme on annonce au cirque un numéro célèbre et périlleux. C'est Bruno qui en est le témoin alors qu'il est en train de porter au premier plan un seau qui semble assez lourd. Ce déplacement de la perspective est toujours un effet du regard critique sur la condition de l'enfant.

**Sous-séquence 3** - Reliée à la précédente par un fondu enchaîné. On passe du gros plan sur Bruno, un plan moyen de Bruno en train de peindre une barre pour transformer le vélo de femme en vélo d'homme : car Antonio redevient chef de famille puisqu'il a du travail dans une verrerie. Cette verrerie a pour nom Lux. Il s'agit bien sûr d'un clin d'oeil à la célèbre maison de production cinématographique créée en 1934 et qui produisit un grand nombre de films dans l'après-guerre dont *Riso amaro*. L'évocation de la Lux entraîne un plan sur le bébé qui porte un fil électrique à sa bouche pendant que Maria et Antonio s'embrassent si fougueusement qu'ils tombent du lit. Avec le travail, l'amour est revenu. Antonio rêve d'emporter à son travail du pain et une omelette comme le personnage homologue du film de De Sica. Le rêve de Maria est aussi un rêve de cinéma : un lustre qu'elle a vu «al cinematografo.» Et il se pourrait bien qu'elle l'ait vu dans le film de De Sica *Miracolo a Milano* dans lequel le jeune homme qui réalise les souhaits des pauvres, donne à un personnage un lustre qui correspond à la description de Maria. Maria raconte que pendant la guerre, elle rêvait d'une belle maison et de ce lampadaire vu au cinéma pour la première fois, elle allait parler d'elle lorsque le jingle d'une

publicité vient l'interrompre. Les personnages du film tournent la tête vers la caméra comme s'ils étaient surpris d'être interrompus.

### **SÉQUENCE VII - Interruption n° 2. 2'04".**

**Sous-séquence 1** - Publicité pour un apéritif. Gros plan sur deux glaçons qui s'entrechoquent avec un grand bruit. Puis plan sur l'apéritif qui coule dans le verre et plan large sur Ernesto Calindri, célèbre acteur de théâtre et de télévision, qui déguste son apéritif en lisant un journal attablé au milieu de la circulation : le message dit : «Aperitivo a base di carciofo, contro il logorio della vita moderna.» Ici la publicité répond par son message au rêve de Maria.

**Sous-séquence 2** - Studio de télévision. Le cinéaste-acteur, proteste contre cette interruption publicitaire qui lui a coupé une réplique auprès de Clara qui le nie. Pendant que le critique continue à lire son discours sur Jean Pierre Melville. Le cinéaste-acteur, confronté à une situation absurde, se met à crier et dit «E ora di affrontare in maniera piu' seria il problema dell'interruzione pubblicitaria durante i film. Bisogna avere un po' di rispetto per il lavoro altrui.» On peut remarquer qu'il ne parle pas de supprimer les publicités mais au fond d'en régler les codes de diffusion. La critique ne s'adresse pas à l'outil mais à l'utilisation qu'on en fait. Et il en donne un exemple lorsque Clara l'entraîne hors du plateau et qu'en passant devant les deux écrans vidéo, il crie Big Big comme s'il l'annonçait et la caméra cadre les deux écrans témoins avec images d'arbres stylisés et très colorés qui sont une évocation de *Ratataplan*, le premier film de Nichetti.

**Sous-séquence 3** - Appartement. Carlina est debout à côté de la télévision qui émet la publicité pour Big Big, au téléphone avec sa mère qui est elle-même en train de regarder cette publicité et de l'apprécier d'après ce que lui dit Carlina. Cette conversation prouve que tout le monde est en train de regarder la même chose en même temps. La conversation avec la mère ne fait qu'accroître l'angoisse de Carlina au sujet du bébé qui ne réagit plus. Les plans de Carlina sont entrecoupés de plans de Francesco qui mange un Big Big entre la télévision et sa construction de plus en plus élaborée, et des gros plans sur la photo de mariage sur laquelle il y a la mère. Photo qui elle aussi comme les photos du studio est le rappel d'une réalité cinématographique. Pendant que Carlina parle à sa mère, le film a repris. Francesco mange toujours des Big Big et Carlina essaie d'exercer sans succès son autorité. Si les choses ont changé depuis *Ho fatto Splash* donc depuis son passé de personnage, son incapacité à avoir de l'autorité reste la même. Le film commençait en effet par une séquence dans laquelle Carlina, institutrice, était chahutée par une classe d'en-

fants déchaînés. Francesco, lui n'est pas turbulent, il donne l'impression de s'être réfugié dans un autre monde qu'il exprime dans ses constructions et semble ne plus rien entendre du discours de sa mère. Son silence, contrairement à celui de son père, est «inexpressif». Celui-ci est hors champ d'ailleurs pendant toute cette séquence et Carlina lui reproche de ne jamais intervenir. De Carlina qui a repris sa place dans son canapé, on passe à un gros plan sur la télévision et donc sur le film en noir et blanc. Maria, Antonio et Bruno sont à table. Bruno semble fatigué, il a cessé de manger et tout à coup, il lève la tête et regarde en direction de Francesco. Son visage a changé, il est devenu presque effrayant. C'est comme si l'espace d'un instant Bruno vampirisait le Big Big. Mais la scène peut aussi bien être une projection de Francesco. Tout fonctionne comme si les enfants avaient créé une brèche dans l'écran pour que le passage d'un univers à l'autre puisse se faire. Raccord dans le mouvement avec la séquence suivante.

### **SÉQUENCE VIII - Film en noir et blanc. 3<sup>e</sup> Segment. 9' 28''**

**Sous-séquence 1** - Un mouvement de tête de Bruno redevenu lui-même accompagne le retour au plein cadre et par conséquent au film. L'enfant demande « Mamma mi compri un Big Big ? » Puis devant l'incompréhension de ses parents, il reprend le slogan publicitaire et chante la chanson. Antonio pense que c'est Maria qui lui a appris cette chanson et établit ainsi une relation entre cette musique qui est diffusée à la télévision dans le but de faire consommer et le swing qui était diffusé à la radio dans un but de pur divertissement mais aussi pour faire oublier la réalité. On comprend alors que Maria qui s'échappait de sa réalité pour aller chanter sera heureuse, quand tous les codes seront brouillés, de passer de l'autre côté du miroir dans l'univers hyperréaliste de la publicité.

Antonio qui a peur que son fils devienne artiste s'en prend à Maria mais il fait un lapsus qui engendre une nouvelle crise à propos du travail de l'enfant. La scène se termine par la répétition du gag de la bicyclette qui tombe. Cette fois c'est la bicyclette d'homme qui «se déconstruit.» Mais c'est aussi l'annonce de la future déconstruction du film.

Bruno continue dans son lit à chanter la chanson de Big Big.

**Sous-séquence 2** - Extérieur- Plan ironique sur un chat noir qui traverse la cour et Antonio qui enfourche sa bicyclette pour aller à son travail sur une musique qui est ponctuée d'accords malicieux comme la musique de la Panthère Rose. Pour aller à l'usine, Antonio passe un pont au-dessus du fleuve. C'est le pont qui le conduit de la réalité au rêve et surtout au rêve de lumière de Maria. C'est aussi le pont qui relie les deux parties du film. Contrairement à ce qui arrivera aux femmes, Antonio ne traverse pas le miroir, symbolisé par le fleuve. Au moment de son arrivée à la Lux, (on remarquera le panora-



mique vertical sur le bâtiment, plan encore une fois très inspiré du *Cri* d'Antonioni), et de celle des autres ouvriers à bicyclette, commence une chanson de Rabagliati «Ma dove vai bellezza in bicicletta» qui crée un lien avec la sous séquence suivante.

**Sous-séquence 3** - Intérieur - cave. Don Italo descend les escaliers de la cave et tombe sur l'une des chanteuses qui est en train de flirter avec l'un des spectateurs. Sous le regard de Don Italo, elle baisse sa robe et la relève dès qu'il est passé. Don Italo en fait toujours dans le quiproquo suscité par Bruno vient chercher Maria croyant la sauver d'un lieu de marché noir et de perdition. D'autant plus que le metteur en scène lui demande de découvrir ses jambes. Ce qui pousse Don Italo à faire la morale à Maria comme il l'avait faite à Antonio surtout que Paolo qui a disparu est retrouvé dans la grosse caisse. Maria remonte sur scène mais excédée par le sifflet de l'un des spectateurs (qui semblent sortis d'un film de Fellini) descend de scène et gifle par erreur son voisin. Et elle sort. Cette sortie, conclut non pas la scène, mais l'un des aspects du film sur l'avanspettacolo : une porte se referme et s'ouvrira dans la deuxième partie du film sur quelque chose de tout à fait artificiel : le spectacle de la publicité où Maria ne sera plus jamais naturelle et pleine de tempérament mais devra correspondre à des critères d'expressions, d'attitudes, imposées. Don Italo content de sa victoire, félicite un peu hypocritement les autres: il n'a rien contre le spectacle, il poursuit son obsession. Il sauver Antonio et Maria qu'il croit sur la mauvaise pente. Il sort lui aussi. Montage cut entre sa sortie et le plan sur le four de l'usine.

**Sous-séquence 4** - usine - Cette séquence est bâtie autour d'une alternance ironique entre des plans à la Rossellini inspirés par le documentaire, et des plans à la De Sica de *Miracle à Milan*. Il y a donc un jeu entre le réel et le rêve avec une démultiplication de lustres qui renvoie à l'usine à rêve qu'est le cinéma jusqu'au plan subjectif où Antonio voit tourner les lustres avec la voix de Maria en off. Puis un coup de sifflet renvoie Antonio à la réalité. Il va attendre que tout le monde soit parti pour s'emparer de l'un des lustres. Il le met sur sa bicyclette et reprend le pont pour atteindre l'autre rive accompagné par le tintement des larmes de cristal du lustre qui est une citation explicite de *Miracle à Milan*. La musique est très intéressante dans cette séquence car elle mêle les accords qui accompagnaient Antonio au début, aux sons de l'usine et des voix qui s'entrecroisent avec le tintement du cristal des lustres et le thème musical de Maria.

**Sous-séquence 5** - Appartement. Lorsqu'Antonio arrive au bout du pont, on passe avec un montage cut sur Maria qui chante une berceuse à Paolo : elle est redevenue maternelle. Puis une série de fondus enchaînés accompagne les différentes actions qu'elle va faire. Laver le plancher. Se regarder dans le miroir,

mais le miroir du cinéma est brisé : elle va se mettre à sourire de plus en plus artificiellement et à jouer de manière forcée comme dans un film publicitaire sur le bonheur domestique ; le bien-être l'a transformée et la contamination avec le film publicitaire a déjà commencé. En partie seulement. Elle se change. Elle construit un autre personnage avec le fameux petit noeud qui la relie à Carlina. Cette importance accordée au costume comme signe est chez Nichetti indéniablement liée à son expérience théâtrale. D'ailleurs, un autre signe de l'accessoire de théâtre est représenté par le lustre poétique qu'elle découpe dans du papier pour orner l'ampoule. Elle est en train de danser joyeusement avec Paolo quand une musique extra-diégétique lui fait tourner la tête vers la gauche, comme si elle allait être poussée hors de l'écran.

### **SÉQUENCE IX - Interruption publicitaire n° 3.**

**Sous-séquence n° 1** - Film publicitaire à connotation fantasmagique : gros plan sur le visage d'une très jeune femme, puis fondu enchaîné, elle conduit une voiture au bord d'un fleuve en tournant la tête comme si elle cherchait quelque chose. La voiture de sport s'arrête dans une propriété, la fille ouvre la porte ; plan moyen sur ses jambes. Elle descend de la voiture, elle est grande, de style mannequin, en maillot de bain, elle se dirige vers la piscine. C'est un film publicitaire inspiré au niveau de la réalisation, par les séries américaines, elles-mêmes sous-produits du cinéma hollywoodien. Le tout accompagné par une chanson qui dit quelque chose comme «Darling I need you, I want you, all my dreams come trues» interprétée par un crooner. La fille plonge dans la piscine : son plongeon est repris au ralenti selon des points de vue différents et le message «tuffati anche tu nella freschezza» est interrompu par une panne d'électricité.

La panne d'électricité est un gag à plusieurs niveaux : 1 - niveau primaire: la fille est une telle bombe qu'en tombant dans l'eau elle provoque un court circuit. 2 - niveau secondaire : l'excès d'informations provoque une surcharge de courant.

3 - niveau poétique - Dans le film en noir et blanc, il y avait également quelques indices. le bébé qui met le fil électrique dans sa bouche, la multiplicité des lustres. Le rêve de cinéma a fait disjoncter la télévision, mais avec elle, la narration, les images du film et même le critique qui passe de Melville à Lubitsch.

**Sous-séquence n° 2** - Plan séquence. La panne d'électricité qui touche tout le quartier a éliminé la séparation entre le studio et l'appartement. Chaque personnage exprime ses préoccupations personnelles. Les visages jaillissent du noir ainsi que les photos du film puis disparaissent dans l'ombre, comme dans la *Dolce Vita* de Federico Fellini au moment de la visite dans le château aban-

donné à la lueur des torches. On entend la voix de Carlina qui est au téléphone avec sa mère qui elle n'est pas dans le noir. Cette panne ne concerne que le film qui rassemble le studio, le film *Ladri di saponette* et la famille de Carlina ses spectateurs-témoins.

**Sous-séquence 3** - La lumière se rallume dans l'appartement. Carlina est debout près de la télévision toujours au téléphone avec sa mère qu'elle a appelée parce qu'elle a eu peur. Francesco a continué sa construction qui devient impressionnante. Le film a repris sur l'écran de la télévision. Carlina dit que si Antonio a volé le lustre c'est parce que lui aussi, il avait peur du noir. Puis il y a des commentaires sur la nourriture que la mère a offert, tout cela pendant que le film continue. Carlina annonce que la mère va envoyer à nouveau les «tortelli di zucca» et Massimo fait un geste de dépit. Tout cela ne serait qu'anecdotique si cette scène était isolée des images précédentes: car Massimo dont on a vu les réactions pendant la première publicité, n'a pas dû rester insensible à l'arrivée sur l'écran de cette beauté nordique (d'ailleurs la force du film est de ne pas l'avoir montré.) Après la panne d'électricité, il se retrouve brutalement ramené à la réalité domestique.

#### **SEQUENCE X - Film en noir et blanc, 4<sup>e</sup> segment.**

**Sous-séquence n° 1** - Extérieur - La liaison entre les deux séquences, se fait par un élargissement plein cadre de l'image télévision. Antonio avec son lustre pédale au bord du fleuve. Tout à coup il entend une voix qui crie «Help». La fille de la pub est en train de se noyer. Antonio appelle lui même au secours, puis décide de la sauver. Tout cela avec le son extra-diégétique de la pub. Cette scène, comme le vol de la bicyclette dans le film de De Sica est la scène d'anthologie du film de Nichetti. Car non seulement elle traite de la contamination du film en noir et blanc par la télé, mais elle fait entrer par un procédé cinématographique un personnage en couleur dans un film en noir et blanc. Puis le personnage en noir et blanc, en essayant le personnage en couleur, le transforme en personnage en noir et blanc.<sup>28</sup>

---

28. Nichetti a dit à propos de cette scène : «Per esempio, in *Ladri di saponette*, la scena della modella a colori che entra nel bianco e nero è realizzata interamente con mezzi cinematografici, con una truca, con mascherini et contromascherini. Non vi sono effetti elettronici, come invece è stato scritto. Noi siamo abituati a vedere in televisione effetti del genere, ma sfido chiunque a citare un un film dove un personaggio a colori sia inserito in un contesto in bianco e nero o viceversa.» In Nuccio Orto , oeuvre citée.

**Sous-séquence n° 2** - Montage cut à fonction ironique sur un saladier de pâtes en plongée. Maria le met devant Paolo en lui demandant de faire «la guardia alla pastasciutta». Bruno entre et Maria l'attrape comme s'il s'agissait d'un chat. Elle l'entraîne dans la salle de bain pour le laver et le changer. Il ressort transformé en un autre personnage. Antonio arrive suivi par la jeune femme de la pub. Maria dit «pure straniera se le presa.» Maria se désespère tandis que la jeune femme se sent tout de suite à l'aise dans l'univers du noir et blanc dont elle est sensible à la poésie en admirant le lustre en papier de Maria : c'est un peu une Alice au pays des merveilles. Bruno le comprend, puisqu'il va se changer pour redevenir l'enfant-personnage type du film néo-réaliste et c'est ainsi qu'il revient pour la prendre par la main et lui dire qu'il se prénomme Bruno. Elle se présente à lui et elle devient ainsi un personnage à part entière du film en noir et blanc. Une sorte de bonne fée qui lui permet de vivre une vie d'enfant.

Il y a dans cette séquence un clin d'oeil à l'histoire de Rossellini, Ingrid Bergman et Anna Magnani qui fait aussi partie de l'histoire du néo-réalisme. On sait que Bergman écrivit à Rossellini après avoir vu «Rome ville ouverte» pour lui dire combien, alors qu'elle était une vedette de Hollywood, elle était sensible à ses films. Les termes de sa lettre sont repris à peu près mot pour mot presque à la fin du film dans la réplique du mannequin lorsque elle apprend que le personnage qui s'est présenté dans l'appartement où elle s'est installée avec les enfants n'est autre que le metteur en scène du film.<sup>29</sup>

**Sous-séquence n° 3** - Pour essayer de consoler Maria, Antonio lui parle du lustre. Mais le lustre a disparu. Antonio entraîne Maria au bord du fleuve et elle va, elle aussi, passer de l'autre côté du miroir mais en faisant le chemin inverse : du film en noir et blanc au film en couleur en passant dans une publicité pour lessive présentée par un personnage qui ressemble à Superman. Il y a là une symétrie ironique qui joue encore comme pour la bicyclette sur l'égalité des hommes et des femmes. Mais l'univers dans lequel entre Maria n'a pas de richesse poétique : le superman de cette pub, volontairement très pauvre au niveau de la composition de l'image, n'a que des gestes mécaniques. À partir de cette séquence, la rupture narrative entre le film et la publicité est abolie.

29. Dans l'histoire vraie, qui provoqua en Italie et aux Etats-Unis une véritable affaire d'état Rossellini quitta Anna Magnani pour Ingrid Bergman qu'il fit tourner dans ses films pour la quitter par la suite, c'est peut-être pour cela que le critique va parler du film de Lubitch, *Le ciel peut attendre* «La storia di un impenitente libertino».

**SEQUENCE XI - Interruption 4. 1'38''.**

Le plateau de télévision. Nichetti cinéaste-acteur, se révolte car il ne reconnaît plus son film. Il veut en faire arrêter la diffusion. Clara ne comprend pas, elle dit «ci deve essere un equivoco» réplique involontairement importante qui confère au film une dimension de «Comédie des erreurs». Pourtant elle ne veut pas reconnaître que l'histoire a été bouleversée. Cette scène met en évidence la rupture entre deux mondes : celui de l'efficacité immédiate de la télévision au détriment du respect de l'œuvre et le monde des artistes. Nichetti- personnage, cherche une complicité auprès du critique mais celui-ci n'est qu'une mécanique à présenter des films et il se met à parler de Lubitch. «La storia di un impenitente libertino...», évoqué ici, en relation avec les désirs inconscients des personnages masculins. La voix hors champ du réalisateur réveille le critique qui dit «il film con la fine tragica !» Le cinéaste-acteur peut répondre alors que c'est son film qui subit un sort tragique et il va vouloir le sauver. Mais le film est diffusé à partir de Rome : il va s'y précipiter. La séquence se termine par deux gags qui veulent affirmer face au discours sur le tragique, l'importance de la forme comique. 1- la sortie du critique qui marque la fin de la partie du film en studio : Le critique agacé par les réclamations de Nichetti se lève et dit au réalisateur qu'il veut rentrer chez lui. La coiffeuse se précipite vers lui pour lui enlever son micro comme une groupie car ce n'est pas son travail, mais elle ne proteste pas comme au début, le critique est pour elle une star. Le critique dit : «Questo è diventato un mestiere impossibile, ogni volta ci rimetto una camicia.» Il se prend donc pour le cinéaste-personnage de la séquence II.

2 - Sortie du cinéaste-acteur qui détourne un taxi et en éjecte les touristes japonais et leurs bagages. Gag digne des Marx Brothers.

Cette fin de séquence donne le ton du film à venir. En prenant les choses en main, le cinéaste-acteur élimine le studio de télévision et le critique.

**SEQUENCE XII - Film en noir et blanc 5<sup>e</sup> segment. 8'09''**

**Sous-séquence 1** - Extérieur. Au bord du fleuve. Avec la disparition de Maria, le film est devenu un film policier. On peut y voir un lien avec l'enquête au bord du fleuve après l'accident dans *Ossessione* de Visconti, mais surtout avec les séries policières de la fin des années cinquante. Antonio est donc accusé d'avoir assassiné Maria. Don Italo est toujours sous l'emprise du quiproquo sur la question du marché noir. Certains indices pouvaient annoncer cette évolution dans la première partie. Le titre du journal et dans la publicité le nom du produit, Enigma.

**Sous-séquence 2** - Arrivée du cinéaste-acteur dans son film. Le film s'inspire ici explicitement de *Sherlock Junior* de Buster Keaton et le nouveau récit va se

développer à travers une succession de gags. 1-Le cinéaste -acteur veut retrouver Antonio et part à l'usine sur la bicyclette d'un coureur cycliste qui ressemble à Fausto Coppi et qui lui raconte la trame contaminée de son film sous forme de faits divers. Arrivé devant l'usine le cycliste s'écroule et Nichetti lui promet d'en faire un personnage de son prochain film.

2-Gag sur le rapport auteur- personnages. A l'entrée de l'usine il prend la fiche de Piermattei pour pointer et le contremaître lui dit «Ma tu non sei Piermattei» il répond «certo che non sono Piermattei» réponse qui provoque une révolte ironiquement pirandellienne des personnages qui le jettent hors de l'usine.

3-Il repasse le pont sur le triporteur d'un vieux personnage qui se met lui aussi à raconter l'histoire du film comme un fait divers.

4- Arrivée dans l'église de Don Italo après un fondu enchaîné, il lui demande l'adresse d' Antonio en disant que dans le prochain film il fera un gros plan sur l'adresse des gens pour ne dépendre de personne.

5-Don Italo lui fait laver le plancher comme il le faisait faire à Bruno et lui demande en plus de laver les vitres. Le cinéaste-personnage évoque ironiquement la publicité et il devient ici un voleur de savonnettes car la publicité qu'il appelle à regret à son secours est pour un détergent accompagné du message «Igiene si,fatica no!». Maria en effet apparaît dans un film publicitaire qui cette fois est construit comme une comédie musicale à partir de Carmen. Avec des gros plans sur les sourires artificiels etc... et plan fixe à la fin de la pub qui se transforme en photo.

### **SÉQUENCE XIII - Film en noir et blanc 6<sup>e</sup> segment, 8'23"**

**Sous-séquence n° 1 - Appartement :** plan d'ensemble des deux enfants sur le lit. Bruno s'est changé. Il a mis une veste par-dessus son maillot rayé comme le cinéaste-narrateur. Il lit un journal.

Arrivé du cinéaste-narrateur, Bruno lui demande : «Ma tu chi sei?»

Le jeu sur l'identité se poursuit. Antonio lui répond «Vi conosco come i miei figli». Mais les choses sont plus complexes et Bruno vient lui rappeler, une fois encore de façon pirandellienne, que les personnages de fiction ont leur autonomie : il a en effet vendu la bicyclette. Le cinéaste veut lui remettre dans la tête la narration quand la jeune fille apparaît avec un gâteau pour fêter son anniversaire.

Le cinéaste les somme de ne pas prendre leur autonomie car c'est lui le réalisateur. Comme la secrétaire du critique au début du film, la jeune fille est sensible à cette révélation mais elle l'exprime de façon plus évidente. La narration va encore être déviée car Bruno refuse d'aller à l'orphelinat et entraînera Don Italo dans un autre quiproquo.

**Sous-séquence n° 2** - Antonio est au commissariat de police.

Développement d'un gag qui joue sur la distance temporelle : le billet de 10 000 liras est pris pour faux et Antonio est emprisonné.

**Sous-séquence n° 3** - Le cinéaste-acteur se retrouve devant Antonio. Il s'agit ici d'un jeu sur le double qui est la conclusion de sa rencontre avec les personnages et qui aboutit à une question fondamentale : «Hai fiducia nel film ?» A laquelle Antonio répond « Chi ha il tempo di andare al cinema ?»

**Sous-séquence n° 4** - Le policier vient libérer Antonio, le cinéaste -narrateur plaide sa cause en disant que Maria est son personnage préféré. Bruno vient lui faire un pied de nez et s'en suit une course-poursuite burlesque du cinéaste poursuivant son personnage qui aboutit à un passage du noir et blanc à la couleur et au bruit du monde moderne dans le film publicitaire pour l'apéritif à base d'artichaut contre le stress de la vie moderne à la manière des dessins animés de Tex Avery. La circulation permet à Bruno d'échapper au cinéaste.

#### **SEQUENCE XIV - Les personnages dans la publicité 2'42"**

La poursuite continue dans toutes les publicités qui ont été vues jusqu'à présent et le passage de l'une à l'autre se fait par un zapping qui permet d'entrevoir entre les plans de brefs fragments d'autres émissions. Bruno passe de la publicité pour l'apéritif, au monde de Big Big dans lequel pour la première fois, il peut jouer comme un enfant, le cinéaste qui arrive s'envole accroché à des ballons et lorsque Bruno passe dans l'appartement de la publicité pour le bain moussant, le cinéaste arrive dans la baignoire face à la femme nue : comme s'il réalisait le fantasme de Massimo. Bruno se retrouve dans la machine à laver de Superman et le cinéaste qui le suit toujours se retrouve dans «Carmen». Il intercepte Maria qui se révolte, elle aussi, contre lui. Elle ne veut plus retourner «in quello squallore di vita.» Ici la dimension surréaliste du burlesque crée un nouveau type de narration fortement tributaire de l'invention et de la virtuosité technique.

Bruno arrive et se précipite dans les bras de sa mère qui devient enfin maternelle avec lui. Leur rencontre se fait à travers un ralenti qui assure le lien avec la séquence suivante.

#### **SEQUENCE XV- Appartement 7<sup>e</sup> segment et les téléspectateurs.**

Plan d'ensemble : en profondeur de champ la télévision avec l'image montrant la rencontre en couleur entre Maria et Bruno.

Au premier plan, Francesco est endormi. Au centre, sa construction terminée. Elle ressemble à s'y méprendre à la Basilique Basile qui se trouve à l'extrémité de la place Rouge à Moscou. Faut-il y voir une signification ? Dans cet

univers «d'enfants du cinéma,» plein de références et de clins d'oeil, on peut peut-être avancer qu'il s'agit d'une référence au cinéma d'Eisenstein que les cinéastes néo-réalistes ont beaucoup étudié.<sup>30</sup>

Carlina fait des exercices en prévision de son accouchement tout en regardant la télévision. A un moment donné, elle pose cette question au fond assez pertinente : «Ma questo è il film o la pubblicità ?» Et Massimo sort pour la première fois de son mutisme pour répondre d'une manière rigide en se moquant presque d'elle : «Ma Carlina se è in bianco e nero è il film, se è a colori è la pubblicità.»

Carlina s'installe pour regarder le film en espérant qu'il finisse bien parce qu'elle ne supporte pas les histoires tristes.

Le film en noir et blanc reprend sur l'écran de la télévision, fondu enchaîné et le film devient plein cadre.

#### **SEQUENCE XVI - Le film en noir et blanc, 8<sup>e</sup> et dernier segment.**

Don Italo et Antonio dans la rue. Don Italo essaie de consoler Antonio de la disparition de Bruno de l'autre côté du miroir. Don Italo accompagne Antonio devant sa porte et se retrouve devant la jeune femme en maillot de bain qui mange une pomme. Devant cette image d'Eve tentatrice Don Italo reçoit un choc et quitte le film convaincu de la culpabilité d'Antonio.

La caméra en travelling latéral sur les murs insiste sur l'absence de la bicyclette, de Maria et de Bruno avec la musique nostalgique du début. Elle fait le tour de l'appartement et cadre Antonio en plan moyen en train pour la première fois d'avoir des gestes de tendresse avec son bébé qu'il tient dans ses bras. La jeune femme veut quitter le cinéma pour tenter sa chance dans la mode car on souffre trop au cinéma. Antonio qui est un personnage de cinéma ne peut pas quitter le film. Il dit «è la mia vita». Le film modifié allait retrouver la fin mélodramatique annoncée au début par le critique quand Maria, Bruno et le cinéaste-acteur font irruption avec des chariots de supermarché rempli de provisions. Antonio jette le Bébé. Est-ce à dire que les enfants sont gênants dans la misère comme dans la sur-consommation? Antonio et Maria s'embrassent si j'ose dire «comme au cinéma». Plan de coupe sur Carlina en train de manger son sandwich. Elle est émue par la fin qu'elle croit heureuse et qui est

---

30. Cette Basilique a été construite sur ordre d'Ivan le terrible sur lequel Eisenstein a fait un film culte en 44, 45 .



peut être, à ce moment là, une projection de son désir.

Les chariots ont remplacés les bicyclettes. Bruno et la jeune femme les vident dans une sorte de frénésie.

Plan de coupe sur Massimo qui a remarqué la jeune fille et qui s'approche de l'écran pour la voir de plus près. Il demande à Carlina pour justifier son déplacement vers la télévision « Ma questa chi è? Non recita male, vero? » Carlina lui répond qu'il n'a rien compris au film puisqu'il a lu tout le temps. Pour elle, le film est terminé parce qu'elle a eu la fin heureuse qu'elle attendait.

Si le film est terminé pour le spectateur de télévision, il ne l'est pas pour le spectateur de cinéma. Retour au plein cadre.

L'appartement d'Antonio et Maria est devenu un pays de cocagne dérisoire par rapport aux rêves poétiques de lumière qu'ils avaient dans la première partie du film et qui finit par emprisonner le cinéaste-acteur dans son propre film.

#### SEQUENCE XVII - Epilogue.

Appartement des téléspectateurs. Plan sur la télévision dans laquelle est enfermé le cinéaste-acteur prisonnier de son film. Carlina sans doute touchée par le plan d'Antonio cajolant le bébé, (on peut penser qu'elle n'a pas voulu voir le moment où il le jette) a envoyé Massimo coucher Francesco. Elle range avant d'aller elle-même au lit. Le cinéaste l'appelle au secours. Mais Carlina qui regarde un instant l'écran, ne comprend pas, elle éteint. Pendant quelques instants on entend l'agonie du cinéaste-acteur qui a perdu son combat contre la télévision. La fin mélodramatique et la fin heureuse ont laissé la place à une fin plus ironiquement proche du film d'épouvante.

Le générique de fin défile sur l'écran éteint accompagné par la chanson «Maramao perchè sei morto». Une chanson symbole de révolte. Mais c'est aussi cette chanson que l'on entend dans le film de De Sica *I Bambini ci guardano*, au moment de la mort du père.

A la question de savoir si le film de Nichetti «ha fatto una fine tragica», on peut répondre comme l'aurait fait Pirandello « Comme il vous plaira ». La mise en perspective temporelle met en évidence un constat pessimiste sur ce que sont devenus les rêves qu'ont fait deux générations d'époques charnières : celle de l'immédiat après-guerre et celle de 68 face à face dans ce film.

Mais la confrontation des deux époques, crée une dimension technique inventive et la recherche d'une écriture nouvelle. Godard disait que «c'est de la technique que peut se dégager une idéologie.»<sup>31</sup>

Nichetti semble répondre à cela à la fois sérieusement et ironiquement : il a

envoyé son double dans le labyrinthe pour analyser les effets de la confrontation du cinéma avec la télévision et en tant que cinéaste-narrateur, il a verrouillé son film pour rendre impossibles les attaques de la télévision dont il s'est servi pour la dépasser. Si le personnage est vaincu, le narrateur en sort vainqueur.

**Myriam TANANT**

---

31. in Godard par Godard, Flammarion, 1985.