

PRANZO DI FERRAGOSTO :
CAPRICES, BISBILLES ET RECONCILIATIONS
ENTRE *CIAMBELLONE* ET PARMESAN

Dès les origines du Septième Art, la nourriture a été présente sur les écrans de cinéma. Parmi les dix *Vues Lumière* projetées à Paris le 28 décembre 1895, lors de la première séance publique et payante, les spectateurs découvraient « Le repas de bébé » ; cette vue de 41 secondes montre un bébé encadré de ses deux parents au moment où ceux-ci, avec un plaisir manifeste, lui donnent sa bouillie à la béquée. Par la suite, le cinéma de fiction aussi s’empare de ce motif, confirmant à l’écran que manger, ce n’est pas seulement s’alimenter. Les séquences consacrées à la préparation des mets et au partage de la nourriture deviennent autant d’occasions pour dévoiler certains traits de caractère des personnages, révéler leur origine ou leur culture, leurs désirs ou leurs frustrations, les rapports qu’ils entretiennent entre eux, mais aussi pour offrir une lecture de la société à laquelle ces personnages appartiennent ou de l’époque à laquelle le film a été produit.

Il est évidemment impossible de broser un tableau, même rapide, des représentations, valeurs ou fonctions de la nourriture dans la cinématographie italienne. C’est donc une sélection toute subjective qui est ici proposée. Commençons par la rencontre de Gino et de Giovanna dans la

cuisine de l'auberge d'*Ossessione* : à partir de cette séquence initiale dominée par l'appétit du jeune vagabond se développe tout au long du film le double sens d'une faim qui est aussi érotique. La séquence de la trattoria, dans *Ladri di biciclette*, semble incontournable elle aussi : on y voit Bruno, épuisé par la recherche du vélo paternel, déguster sa « mozzarella in carrozza » et s'en contenter avec bonheur, sous le regard méprisant du fils de la famille petite-bourgeoise installée à la table voisine et déjà passée au dessert et au « spumante ». Le néoréalisme n'a évidemment pas l'exclusivité du thème : la comédie est un genre qui se prête particulièrement à la représentation concrète des aliments, à la mise en scène des repas et à leur exploitation comique et/ou métaphorique. Au début des années Cinquante, dans *Domenica d'agosto* par exemple, Luciano Emmer suit tout au long d'une journée passée à la plage quatre groupes de Romains qui, par *ce qu'ils mangent et comment ils mangent*, manifestent la diversité de leurs origines sociales et confirment le fossé qui les sépare inéluctablement. Tout le monde a en mémoire, quelques années plus tard, la faim atavique de Capannelle – irréductible rémanence des privations de la guerre ? – qui conduit la bande de bras cassés de *I soliti ignoti* à se consoler de leur pitoyable échec avec un reste de « pasta e ceci » et d'« involtini », à faire réchauffer toutefois sur le gaz... Une décennie plus tard, la comédie dite « à l'italienne » vient à son tour offrir à la nourriture une place intéressante à l'écran, comme une sorte d'observatoire de la société italienne à présent gagnée par le bien être et la consommation : dans « Hostaria ! » d'Ettore Scola, sketch des *Nuovi mostri*, tandis qu'une dispute d'amoureux, où les armes sont des ingrédients culinaires, oppose sauvagement en cuisine le chef et le serveur, une tablée de clients snobs se délecte en salle de la rusticité et de l'authenticité du local et de la carte. Dans *La grande abbuffata*, la représentation du rapport des personnages à la nourriture, les fonctions et les valeurs métaphoriques que Ferreri lui attribue ont suscité d'innombrables réactions et des débats sans fin. Il n'est toutefois pas nécessaire que le rapport aux aliments atteigne ce paroxysme pour que l'œuvre mérite d'être étudiée sous cet angle, comme en témoigne récemment le film de Gianni Di Gregorio, *Pranzo di ferragosto*, sorti dans les salles italiennes en 2008 et en France l'année suivante.

Selon la perspective qui est la nôtre dans ce volume de *Chroniques italiennes* consacré à la nourriture, le titre du film semblait le prédestiner à l'analyse. Son intérêt ne se limite toutefois pas au référent du titre, le déjeuner du 15 août, exploité par l'affiche italienne du film (voir ci-dessous), qui n'occupe du reste l'écran qu'aux dernières minutes : la

Pranzo di Ferragosto : caprices, bisbilles et réconciliation

nourriture est en fait un motif qui parcourt l'ensemble du film et contribue à la définition progressive des différents personnages, ainsi qu'à l'émergence de leur rapport aux autres et au monde.



Le point de départ du film est un problème en apparence d'ordre pratique : que faire des vieux parents qui habitent chez leurs enfants quand ces derniers font défaut ? Le film développe une réflexion sur la place qui est faite aujourd'hui aux anciens dans les familles, dans la société, en somme dans nos vies, et sur la nature du regard que l'on porte sur eux. *Pranzo di ferragosto* s'affirme donc d'emblée comme une œuvre originale par son thème : le grand âge et ses principaux maux. En effet, bien que la vieillesse soit un sujet

concernant chacun de nous – ou peut-être précisément à cause de cela –, on s'aperçoit en parcourant la production cinématographique des dernières décennies que les scénaristes et les réalisateurs en font rarement la clef de voûte de leurs films, en Italie comme ailleurs¹, surtout lorsqu'il s'agit du 4^e âge, catégorie à priori la moins spectaculaire et attractive pour le grand public. Ceux qui s'y confrontent rencontrent de nombreux obstacles en chemin. Di Gregorio lui-même raconte que « nessun produttore voleva

¹ Le film qui l'aborde de la manière la plus frontale et la plus approfondie reste sans doute pour l'Italie *Umberto D* de Vittorio de Sica (1951), souvent considéré par la critique comme le chant du cygne du néoréalisme ; le succès limité du film à sa sortie dans les salles et les réactions des autorités, en particulier celles de Giulio Andreotti, sous-secrétaire au Spectacle, conduisirent De Sica, comme avant lui Rossellini et Visconti, à se tourner vers d'autres sujets et d'autres genres.

produire un film *con gli anziani* »² ; il lui fallut dix ans pour trouver les moyens de le réaliser, grâce à l'amitié de Matteo Garrone, dont il était devenu l'assistant en 2 000 puis le scénariste pour *Gomorra* et qui accepta de le produire. L'implication de Garrone dans le projet convainquit le Ministero dei beni culturali, puis Rai Cinema à apporter leur contribution financière³. Le budget obtenu – 500 000 euros – était toutefois si exigü que le metteur en scène ne put engager que des acteurs non professionnels⁴, qu'il joua lui-même le rôle du protagoniste masculin⁵, et tourna dans le propre appartement de sa mère et dans son immeuble, en quelques semaines à peine, comme aux premiers temps du néoréalisme, afin de réduire au maximum les coûts. Cela donne un « petit » film, dans la mesure où il ne dure que 1h 10 – durée exceptionnelle de nos jours –, une comédie, malgré la gravité du sujet, au ton et au style très personnels.

Le prétexte de *Pranzo di ferragosto*, de matrice ouvertement autobiographique⁶, est connu : Gianni, sexagénaire célibataire qui vit avec sa très vieille maman dans un grand appartement de Trastevere, se voit contraint d'offrir le gîte et le couvert à trois autres octo- et nonagénaires⁷, pendant le pont du 15 août, dans une Rome désertée par ses habitants. Le voilà donc responsable non plus d'une dame très âgée, mais de quatre, qui

² Interview incluse dans le bonus du DVD *Le déjeuner du 15 août*, édité par le Pacte, France Télévisions Distribution (« Entretien avec le réalisateur »).

³ Les informations sur les conditions du financement et de la production du film sont tirées d'un « Entretien avec Gianni Di Gregorio. La vie commence à soixante ans, sinon plus » (entretien mené par Lorenzo Codelli et publié dans la revue *Positif* n° 577, mars 2009).

⁴ Son propre médecin joue le rôle de Marcello, Grazia est sa tante, Vichingo est vraiment un ami d'enfance. Le seul acteur professionnel de la troupe est celui qui joue le rôle du syndic : Alfonso Santagata, célèbre acteur et réalisateur de théâtre. Tous les acteurs, y compris ce dernier, gardent leur prénom dans le film, ce qui conforte la dimension autobiographique du récit.

⁵ Précisons toutefois que Di Gregorio n'est pas un absolu débutant en la matière puisqu'il a étudié dans sa jeunesse non seulement la mise en scène à l'Accademia di Arti sceniche de Rome, mais aussi l'art de l'interprétation, avant de se tourner vers le cinéma.

⁶ Au cours de l'entretien publié par *Positif*, Di Gregorio raconte qu'il dut s'occuper pendant dix ans de sa vieille mère, « mamma romana, mediterranea » comme il la définit lui-même, vivant nuit et jour avec elle, au détriment de sa propre famille, et qu'un jour le syndic de son immeuble lui fit la proposition qui est précisément le point de départ du film, formulée dans les mêmes termes et les mêmes conditions. Dans la réalité Gianni refusa l'offre, mais de là naquit l'idée du film, puis le scénario.

⁷ Au moment du tournage, les quatre actrices avaient entre 85 et 93 ans.

se révèlent dès leur première apparition modérément sociables, dociles et autonomes, ce qui donne immédiatement à penser que la cohabitation, même temporaire, risque de ne pas aller de soi. Il y a tout d'abord la mère du protagoniste, donna Valeria, aristocrate désargentée, capricieuse et gâtée par son grand fils totalement à son service. D'une trempe différente mais tout aussi autoritaire, Marina est la mère du syndic de l'immeuble qui a proposé à Gianni d'effacer leurs nombreuses dettes envers la copropriété en échange d'un service : accueillir chez eux sa mère la veille et le jour du 15 août pour qu'il puisse, selon ses dires, suivre une cure thermale. Marina arrive toutefois dans l'appartement accompagnée de Zia Maria, non prévue à l'origine dans le « contrat »⁸ mais glissée dans le lot par le syndic pressé, en réalité, de se libérer des dernières entraves familiales pour s'évader de Rome avec une jeune beauté, comme le découvre Gianni en se penchant à la fenêtre pour le regarder partir ; quelques billets de 50 euros ont eu raison de la réticence du copropriétaire insolvable désormais transformé en baby-sitter pour le 4^e âge.

À ces trois seniors vient s'ajouter Grazia en fin de journée, selon un comique de répétition qui reste léger alors que la situation s'aggrave. Son fils Marcello est le médecin de la famille. De garde à l'hôpital le 15 août et en l'absence de la « badante » repartie en Roumanie, il ne peut la laisser seule dans l'appartement. À l'occasion du malaise qui a saisi Gianni dans l'après-midi face à ses nouvelles responsabilités, le médecin qui, visiblement, soigne gracieusement la famille depuis des années, demande l'hospitalité pour sa mère, que son ami ne peut lui refuser.

Un point commun rapproche ces hommes d'âge mûr : tous trois doivent assumer au quotidien la charge de leur vieille mère, avec des moyens divers, Gianni étant à l'évidence le plus dévoué et le plus disponible, mais aussi le plus démuné financièrement – est-il au chômage, ou déjà retraité ? le film ne le dit pas, se limitant à le présenter comme un débiteur chronique –. *Pranzo di ferragosto* montre que la dépendance n'est pas seulement celle du géniteur à charge, certes la plus évidente : elle enchaîne également les fils à leur mère, en l'absence du père, dans les quatre cas décédés, ce qui reflète les statistiques sur l'espérance de vie de la population italienne⁹.

⁸ Gianni lui-même utilise le mot « patti », à la fin du déjeuner lorsque les dames veulent changer la donne : « era tutto nei patti » leur répond-il.

⁹ En Italie, l'espérance de vie est de 79 ans pour les hommes et de 84,5 ans pour les femmes (chiffres pour 2011, fournis par Index Mundi), ce qui donne, comme partout en

L'histoire se déroule sur trois journées : celle où Gianni est sollicité pour accueillir ces hôtes d'un genre particulier ; puis la veille du 15 août, où les dames s'installent chez lui et commencent à perturber l'équilibre et le train-train familial ; enfin la journée du lendemain, couronnée par le déjeuner qui donne son titre au film. Pour Gianni, l'accueil des nouvelles venues se traduit immédiatement par l'accroissement des tâches ménagères qui occupent son quotidien ; comme il le dit à son ami Vichingo, un verre de vin blanc à la main, sur le pas de la porte de l'épicerie où ils se retrouvent chaque jour : « Embè, cosa vuoi ? è il lavoro mio... ». Gianni doit faire les lits des invitées, installer chacune dans sa chambre, s'assurer de son bien-être, mais aussi faire les courses au marché et à l'épicerie, préparer les repas qui rythment ces journées, concevoir les menus pour des palais difficiles, des estomacs parfois délicats et des susceptibilités à fleur de peau. Le thème de la nourriture, décliné de façon variée d'une séquence à l'autre – il y a l'achat, la transformation en cuisine, le partage à table, mais aussi les discussions autour des recettes et des régimes – devient l'un des fils conducteurs de ces trois journées. Pour ces vieilles personnes, manger reste en effet l'un des plaisirs de la vie encore accessible, mais aussi, dans ces circonstances inhabituelles, un levier pour faire entendre leurs voix et leurs différences.

Le premier aliment à faire une apparition significative à l'écran est le gâteau apporté par Marina le jour de son installation chez Gianni, sorte d'offrande destinée aux hôtes et ayant valeur de sésame. Il est *fait maison* comme le suggère le linge dont la cuisinière l'a recouvert et qui empêche, en un premier temps, de reconnaître de quel gâteau il s'agit. Lorsque donna Valeria vient saluer les visiteurs que Gianni a introduits dans la salle à manger, Marina fière de son œuvre retire le torchon sous l'œil de la caméra. Un beau *ciambellone*, posé sur la table, apparaît à l'écran, qu'elle déplace légèrement sur la nappe brodée afin qu'il occupe exactement le centre du cadre ; un gros plan révèle ses formes blondes, rebondies et sympathiques, évocatrices d'un plaisir gustatif familial aux papilles italiennes depuis l'enfance. Les réminiscences gustatives que la vue du *ciambellone* éveille et que l'utilisation du gros plan amplifie provoquent chez le spectateur un effet d'adhésion spontané au monde filmé. Mais le montage *cut* abrège cette agréable contemplation pour nous conduire sur la terrasse où Gianni et

Europe, de très nombreuses veuves destinées à survivre bien des années à leurs époux.

Alfonso sont en train de discuter en aparté de Zia Maria, « l'intruse » qu'il faut bien accepter puisqu'elle est là, même si le syndic avoue qu'elle est atteinte d'artériosclérose. Pas de quoi s'en émouvoir, ajoute-t-il pour rassurer Gianni, puisque de toutes façons « ci passiamo tutti quanti, non è un problema ».

Pendant que, dans la séquence suivante, ces dames dégustent dans la salle à manger les escalopes au four accompagnées de petites asperges vertes revenues à la poêle, préparées et servies par Gianni, le metteur en scène fait réapparaître le gâteau quelques secondes, de nouveau en gros plan, mais cette fois sur la table de la cuisine à côté d'une très belle tarte multicolore débordant de fruits que Gianni avait achetée dans la matinée pour célébrer l'arrivée des invitées et ce premier repas pris en commun. Grâce à son emplacement au premier plan dans le cadre, le *ciambellone*, typique gâteau de ménage, parvient à faire bonne figure et même à concurrencer la tarte beaucoup plus sophistiquée du pâtissier, comme un signe avant-coureur, transcrit en termes chromatiques et culinaires, d'une concurrence d'un autre type : celle qui se déploiera sous peu entre les deux femmes au fort caractère. Valeria l'aristocrate, qui offre, un peu contrainte, l'hospitalité et Marina la « popolana » qui, tout aussi contrainte, doit l'accepter. Le binôme tarte/*ciambellone* confirme que les aliments à l'écran n'ont pas une valeur décorative ou anecdotique mais sont au contraire porteurs de sens. Au-delà de leurs traditionnelles qualités nutritionnelles destinées à nourrir le corps, ils exercent des effets symboliques dont le cinéma s'empare pour caractériser les personnages de ses fictions et pour mettre en scène les rapports interpersonnels.

Après cette séquence, il ne devrait plus être question de ce *ciambellone*, puisque le metteur en scène, par une ellipse, a dispensé le spectateur de la fin de ce déjeuner, et donc du dessert. Mais ce gâteau devient, plus tard dans l'après-midi, l'un des arguments qu'utilise donna Valeria pour se plaindre en aparté auprès de son fils de leurs hôtes à peine installées, en particulier pour régler son compte à Marina dont elle a perçu le caractère autoritaire et dominant et qui s'affirme donc à ses yeux comme une rivale. Dès son arrivée, l'invitée a demandé le menu des repas et réclamé avec désinvolture un coca cola ; l'après-midi, elle a continué de marquer son territoire en exigeant de Gianni qu'il aille chercher la télévision du salon, qui est aussi la chambre de sa mère, pour l'installer dans la sienne. Les hostilités sont ouvertes, balayant la politesse convenue des embrassades de bienvenue ; les caprices commencent, avec les moyens du bord, que

Gianni devra gérer. Les armes de Valeria, à son âge, sont les mots et la vieille dame ne manque pas de ressources dans ce domaine : cette Marina est certes « simpatica, un po' buffa » – entrée en matière mesurée –, mais comment a-t-elle pu mettre sur son gâteau un « asciugamanetto da bidet » ? Quant à Zia Maria, effacée et inoffensive aux yeux de Valeria, elle ne mérite guère plus que le qualificatif d'« un po' pesante ». Le pauvre Gianni ne trouve à répondre à l'offensive maternelle que par un appel au calme modéré, où l'impératif filial est adouci par la première personne du pluriel : « Non facciamo i capricci... ».

Entre-temps, de son côté ladite Maria s'est mise aux fourneaux, malgré son artériosclérose, avec l'aide de Gianni ; elle compte préparer pour le dîner du soir sa spécialité, la *pasta al forno*, qui est son offrande à leurs hôtes comme l'a été un peu plus tôt le *ciambellone* de Marina. Ce moment de collaboration en cuisine est l'occasion d'une belle séquence filmée par Di Gregorio en caméra fixe, en un seul plan, comme aime le faire ce metteur en scène qui sait prendre son temps et s'attarder sur ce qui est apparemment insignifiant pour en révéler le sens. Les deux personnages sont filmés face à face, en plan américain, de part et d'autre de la table de cuisine où sont posés le plat à gratin et les ingrédients de la recette. Dans ce plan séquence, ils sont toujours ensemble dans le cadre car ils partagent une sorte d'intimité tranquille autour de cette activité domestique, dont se sont au contraire exclues les deux autres qui boude, chacune dans sa chambre. Maria est à gauche de l'écran, debout mais statique, le ventre appuyé contre la table qui la stabilise. Lui, à droite de l'écran, avec son grand tablier de cuisinier, attentif au moindre désir de la vieille dame, est toujours en mouvement : il évolue entre l'évier et la table, manie le couteau, demande des conseils, rectifie le plat selon les consignes de Maria, lui propose un verre de vin blanc : « te lo fai un gocchetto di vino ? [...] con un po' d'acqua ? [...] ce la vuoi ? è peccato... ma te ce la metto ». Maria accepte volontiers ce petit verre de blanc coupé d'eau, tout comme le soir, elle mangera de bon appétit le fruit de son travail de l'après-midi. Le pizzicato qui accompagne cette séquence confère au leitmotiv musical du film¹⁰ une légèreté particulière, parfaitement accordée à la qualité du moment partagé, à la banalité et au naturel des gestes et des paroles des personnages.

¹⁰ La musique du film est signée Ratchev & Carratello ; les instruments à cordes et l'accordéon utilisés au cours du film en alternance ou bien mêlés donnent à la bande son une tonalité tantôt mélancolique, tantôt joyeuse.

L'arrivée de Grazia en fin de journée permet que, pour Maria, restée en cuisine à surveiller la cuisson du gratin, se prolonge ce moment où elle est à l'honneur. Elle peut réciter à la nouvelle venue la recette de la *pasta al forno*, justifier l'absence de béchamel dans sa version parce que cette sauce ne plaît pas à ses enfants et petits-enfants, etc... L'énoncé gastronomique qu'elle fait à Grazia – mode d'exécution, ingrédients retenus ou écartés – ressuscite en elle, par le pouvoir évocateur du verbe, le plaisir qu'elle a eu, peu de temps auparavant, à préparer ce plat et anticipe sur le plaisir qu'elle aura, le soir même, à déguster ce gratin et à le voir dégusté par d'autres. Le spectateur a déjà compris qu'une grande partie de l'identité de Maria se résume désormais à ce talent culinaire et au plaisir de manger. L'assiette en étain dont elle ne se sépare jamais et que Gianni découvrira plus tard au chevet de la vieille dame endormie confirme la cristallisation de son identité autour de ce talent. Ses petits-enfants y ont fait graver en son honneur cette inscription, avec force majuscules et italiques : « A 80 Anni / Nonna MARIA / *fa ancora la pasta / al forno più gustosa / che ci sia / AUGURI / I Nipoti* ». Certes le grand âge et la maladie ont sans doute réduit le champ de ses activités, mais de façon peut-être excessive par rapport à ses possibilités réelles et à ses aspirations, comme on le verra plus tard.

Grazia, qui s'installe en cuisine aux côtés de Maria, se réjouit immédiatement de cet accueil et de cette compagnie car elle peut ainsi grignoter des aliments qui lui sont strictement interdits et d'ordinaire inaccessibles : des *grissini* et de la mortadelle, oubliés sur la table. Grazia a en effet un tout autre rapport à la nourriture, comme le révèle la séquence qui précède celle-ci, tournée en bas de l'immeuble au moment où son fils la remet entre les mains de Gianni avant de partir à l'hôpital pour sa garde. Ce nouveau plan séquence, de deux minutes et dix-huit secondes, réunit Marcello, Gianni (au centre) et Grazia. Cette fois la caméra est mobile : elle filme tout d'abord en gros plan la feuille sur laquelle le médecin a recopié toutes les recommandations pour son ami : les médicaments que sa mère doit prendre, les heures de prise, les aliments à exclure de ses repas. Puis la caméra remonte sur le visage du médecin absorbé par la lecture qu'il fait à haute voix pour que Gianni comprenne bien ; elle passe au visage de celui-ci, un peu perplexe à l'écoute de cette kyrielle de consignes et d'interdits, enfin à celui de Grazia, qui hoche silencieusement la tête en guise d'assentiment. Si, comme l'écrit la psychanalyste Gisèle Harrus-Révidi, « Le plaisir des représentations imaginaires créées par la lecture d'une carte au restaurant ou d'un menu lors d'un repas d'apparat a une vertu apéritive,

mobilisatrice du désir »¹¹, il est évident que, inversement, le menu *sui generis* énoncé par Marcello a de quoi couper l'appétit de n'importe qui, en expulsant toute notion de désir et de plaisir de la perspective de se nourrir. La caméra accomplit ensuite le chemin inverse, pour revenir au visage de Marcello qui finit de lire sa longue liste. Puis elle montre, toujours en gros plan, la main du docteur qui glisse la feuille dans la poche du tablier de Gianni, les embrassades et les au revoirs, enfin la porte de l'immeuble qui se referme derrière eux.

Contrairement à Maria, manger n'est donc plus un plaisir pour Grazia¹² dont la santé fragile et l'alimentation sont surveillées par un fils aimant doublé d'un médecin attentif. La voilà condamnée ce soir-là, comme les autres soirs probablement, aux seuls légumes verts préparés à la vapeur par un hôte soucieux de respecter à la lettre les prescriptions du médecin, lequel a bien précisé : « no sughi rossi la sera : il pomodoro cotto le dà acidità e non riesce a dormire ». Autour de la table, tandis que Maria s'exclame, avec une cruauté inconsciente (?) : « Ma è tanto buona la pasta al forno... », Gianni fait de son côté l'éloge du plat qu'il a préparé spécialement pour Grazia : « Ti ho fatto delle cosine, delle verdure, delle carottine, proprio squisite... ». Le ton engageant mais un peu infantilisant du cuisinier, la série de suffixes diminutifs qu'il utilise ne leurrent pas la vieille dame qui doit se contenter par procuration du plaisir de la cuisinière qui savoure sous son nez les fameuses pâtes, avec un plaisir manifeste. Comme on l'a déjà vu dans le cas de Maria, le metteur en scène mobilise le motif de la nourriture, représentée ici sous les aspects paradoxaux de l'interdit alimentaire et de la diète, pour caractériser Grazia ; ce motif sert ici à souligner l'état de dépendance dans lequel se trouve le personnage et la restriction de ses libertés, tous deux induits par le grand âge. Mais Grazia, pour docile qu'elle apparaisse, n'a pas dit son dernier mot dans cette affaire de *pasta al forno*.

Ils ne sont finalement que trois à table pour dîner car les hostilités se sont poursuivies à distance entre Marina et Valeria, chacune depuis sa chambre, de part et d'autre du couloir, la maîtresse de maison ayant réclamé

¹¹ Gisèle Harrus-Revidi, *Psychanalyse de la gourmandise*, Paris, Payot & Rivages, 1994, p.29.

¹² La séquence de la tisane du soir déclinera de nouveau ce contraste entre les deux femmes : on y verra Maria accepter sans façon deux bonnes cuillerées de sucre pour sa tasse, tandis que Grazia, qui a intériorisé les interdits alimentaires fixés par son fils, répondra : « io no, senza zucchero », se privant du plaisir lié à la saveur sucrée.

son téléviseur pour regarder comme chaque soir le journal télévisé. Furieuse mais réduite à l'impuissance, Marina s'enferme à clef dans sa chambre ; elle en interdit de fait l'accès aux autres, alors que c'est la salle à manger de l'appartement, et refuse sèchement de dîner, à travers la porte close : « Non voglio mangiare questa sera ». La nourriture – ici le refus de nourriture – devient un moyen d'exprimer son dépit et d'agir sur les autres, en l'absence d'autres armes. Il ne reste en effet à Gianni, de plus en plus accablé, qu'à mettre la table dans la cuisine, ce qui a pour conséquence de susciter le ressentiment cette fois chez sa mère qui ne conçoit pas que l'on reçoive ainsi des invités. Piquée au vif, elle décide pour sa part de dîner dans sa chambre, grâce au plateau-repas que lui apportera son fils dévoué. De retour en cuisine, devant les deux autres invitées, très embarrassées, Gianni commente la situation : « Oggi è una giornata un po' particolare, care signore. Scusatemi ma c'è chi fa i capricci... meno male che voi due avete un buon carattere... ».

Après le dîner, Valeria revient à de meilleurs sentiments – peut-être craint-elle de s'ennuyer, seule face à son téléviseur ? – et demande à Gianni de faire venir les invitées dans sa chambre pour regarder ensemble le programme du soir. Soulagé et heureux de ce geste, il leur propose une camomille, acceptée bien volontiers. La séquence suivante le montre de nouveau dans la cuisine, qui est décidément son royaume, occupé à la préparation de l'infusion du soir et toujours revêtu de son grand tablier qu'il a enfilé pour la préparation du déjeuner de midi. Dans ce nouveau plan séquence, d'une minute dix, sans paroles, on voit en gros plan tout d'abord les mains de Gianni, qui sortent trois sachets de camomille de leur boîte et les mettent dans la casserole d'eau chaude. En attendant qu'ils infusent, Gianni porte un verre de vin à ses lèvres : gros plan sur son visage fatigué sous la lumière du plafonnier. Depuis le début du film, le spectateur a eu plusieurs fois l'occasion de constater que, face aux responsabilités qui sont les siennes, au mode de vie que lui impose la charge de sa vieille maman, Gianni trouve un réconfort quotidien dans la bière et le vin blanc – Chablis et *Ribolla gialla* ont sa préférence –. Après avoir avalé deux gorgées de *bianchetto*, et tandis que le pizzicato entendu lors d'une séquence précédente s'élève à nouveau, il ajoute quatre sachets de camomille dans la casserole, puis toute la boîte. Après un instant d'hésitation – gros plan sur sa main suspendue –, il y met aussi une bonne poignée de comprimés d'un flacon posé sur la table, probablement un somnifère par lequel il espère

décupler l'effet sédatif de la camomille, jugé sans doute insuffisant compte tenu de la situation... Cette séquence muette, à la fois tragique pour ce qu'elle révèle de la situation d'aliénation de Gianni et comique pour les moyens qu'il emploie pour faire face, traduit l'espoir qu'il a d'apaiser les vieilles dames et de trouver lui aussi le repos cette nuit-là. Espoir que la suite démentira.

Mais, sur le moment, la camomille a au moins une vertu : sceller la réconciliation au salon et ouvrir une nouvelle phase des relations entre les vieilles dames. Il s'en suit en effet une séquence surprenante où, la télévision n'intéressant en fait personne, Grazia dévoile un don insoupçonné : elle sait lire les lignes de la main¹³. Le moment de connivence inattendue qui en découle révèle un peu du passé et de l'intimité de chacune, ainsi que les peurs en l'avenir. Si la caméra qui filme ces très vieilles dames en gros plan n'épargne aucun détail des outrages du temps, elle le fait malgré tout avec une certaine délicatesse grâce à des mouvements lents et limités de l'appareil, à la semi obscurité dans laquelle la pièce est plongée et au plan séquence de nouveau utilisé ici. La caméra passe lentement des visages sillonnés de rides de ces femmes, qui se confient et se parlent de tout près, à leurs mains déformées, couvertes de taches, qui se cherchent et s'étreignent, révélant le besoin commun et profond de s'épancher et, en creux, le sentiment de solitude et d'angoisse qui les habite toutes.

L'une d'elles est toutefois exclue de cette communion naissante : il s'agit de Marina qui n'a toujours pas dîné et qui a profité que plus personne ne faisait attention à elle pour quitter l'appartement en toute discrétion, revêtue de ses plus beaux atours. Un gros plan montre ses ballerines dorées qui, suivies par un travelling effectué au ras du parquet, parcourent silencieusement le couloir et franchissent la porte d'entrée, sur un léger fond musical de pizzicato. Après avoir veillé à l'extinction des feux et vérifié que chacune avait trouvé le sommeil, Gianni découvre l'absence de Marina et doit sortir en pleine nuit pour chercher la vieille dame fugueuse. Quand il la retrouve, tranquillement installée à la terrasse d'un restaurant du quartier, et qu'il lui adresse des reproches, comme un père à une enfant désobéissante, elle revendique avec fermeté et dignité ses droits et la légitimité de ses envies : « una serata come questa voglio stare fuori [...] io sono responsabile, voglio godermi questa serata [...] adesso sto bevendo, sto fumando [...] io sto tanto bene qui », rétablissant de la sorte un juste rapport

¹³ Il semble que ce soit une séquence que le metteur en scène a « volée » à ses interprètes surprises dans cette activité durant une pause du tournage et filmées en caméra cachée.

entre eux. Gianni n'a plus d'argument à lui opposer, si ce n'est sa propre fatigue au terme d'une journée longue et éprouvante.

Après être enfin parvenu à ramener à l'appartement la rebelle infatigable et avoir obtenu à grand peine qu'elle se couche, Gianni pense pouvoir enfin s'octroyer un moment de repos ; il s'installe dans une chaise longue sur le balcon pour fumer une dernière cigarette sous le ciel nocturne avant d'aller lui aussi dormir. Mais il est dit que ses invitées continueront d'opposer une résistance pleine de vitalité et riche en surprises à sa propre volonté et à son désir de tranquillité... Un coup d'œil vers l'intérieur de l'appartement lui fait découvrir que le four est éclairé dans la cuisine, indice d'un retour au premier plan du motif de la nourriture. La responsable est vite trouvée : Grazia, soumise au supplice de Tantale pendant tout le dîner, a profité de son absence pour faire réchauffer le reste de gratin et elle est en train de le dévorer, bien installée dans son lit, une grande serviette de table déployée sur sa chemise de nuit¹⁴. Comme précédemment pour le *ciambellone*, le réalisateur ramène à l'écran l'aliment qui a précédemment contribué à définir l'un des personnages – tantôt Maria la cuisinière –, pour parfaire la connaissance d'un autre personnage : cette Grazia qui n'est finalement pas si soumise et obéissante au diktat filial qu'il n'y paraissait et qui, en cédant à la tentation, reconquiert cette part de l'existence qui a à voir avec le plaisir.

Une série de champs-contrechamps montre alternativement Gianni stupéfait, debout devant le lit, et la vieille dame, couchée sous ses draps, prise en flagrant délit, mais qui tente d'enfourner encore quelques fourchetées de pâtes avant que le plat ne lui soit retiré, quitte à les pousser du doigt à l'intérieur de la bouche pour n'en perdre aucune... Une image de la gourmandise déclinée au 4^e âge, qui emporte la sympathie du spectateur et met les rieurs du côté de la vieille dame. C'est un nouvel exemple que le réalisateur propose, à distance de quelques minutes du précédent, d'un plaisir élémentaire revendiqué par une très vieille personne : ici un plaisir gustatif et gourmand lié à la transgression de l'interdit alimentaire imposé par le fils médecin – « no sughi rossi la sera » –.

Les deux séquences – celle au restaurant et celle dans la chambre – font apparaître que les deux femmes, motivées par des frustrations

¹⁴ Après le premier repas solitaire du film, celui de Valeria face à son plateau-repas, en voici une nouvelle version, où le drap remplace la nappe et le plat l'assiette.

différentes, ont profité de la semi-liberté que ce séjour pourtant mal commencé leur a offerte, pour satisfaire des désirs refoulés. La condition de dépendance qu'elles vivent au quotidien – restriction de la liberté de mouvement et d'action, censure alimentaire... – est mise un moment entre parenthèses grâce au relâchement de la surveillance à laquelle elles sont soumises en temps « normal ». Mais c'est en fait pour les *quatre* vieilles dames que ce séjour et cette cohabitation imposés dans des circonstances un peu humiliantes pour chacune, source de désordre et de déséquilibre au début, évoluent en un espace de liberté et de convivialité. Dans ce contexte et ce climat nouveaux, le plaisir d'être ensemble et le respect de l'autre succèdent aux bisbilles et aux caprices de la veille. L'atmosphère qui règne dans l'appartement au réveil en témoigne, le 15 août au matin.

Gianni s'est levé en dernier, épuisé par une très courte nuit, passée en outre dans la même chambre que Grazia qui n'a cessé de parler en dormant, y compris des tortellinis et des lasagnes qu'elle mangeait enfant à Bologne..., confirmant par la somnolence à la fois l'origine très ancienne de sa gourmandise et le retour du refoulé. Gianni traverse l'appartement, un peu anxieux étant donné la façon dont s'est déroulée la journée de la veille, et découvre incrédule les vieilles dames qui, debout bien avant lui, sont en pleine discussion amicale. Le film ne dit pas comment elles en sont arrivées là, de sorte que le spectateur partage la même stupeur que Gianni. Dans la belle lumière du matin qui inonde l'appartement dont toutes les portes sont maintenant ouvertes – signe d'une communication à présent établie –, il aperçoit Maria occupée à essayer un chapeau de Valeria, sous le regard et les commentaires bienveillants de celle-ci, tandis que Grazia lit avec une attention des plus affectueuses les lignes de la main à Marina, toute concentrée et souriante désormais ; les vieilles dames inhibées ou hostiles de la veille sont à présent apaisées et affables. Le regard de Gianni et du spectateur sur elles change : on ne voit plus en elles des personnes du 4^e âge, mais des personnes tout court, qui parlent avec animation et se déplacent avec aisance d'une pièce à l'autre. Ce ne sont plus de très vieilles dames dépendantes, devenues encombrantes pour leurs proches la veille d'un jour férié, mais des individus qui ont retrouvé une certaine joie de vivre et un appétit de rapports humains. Pour confirmer cette métamorphose, le metteur en scène montre pour la première fois les quatre femmes ensemble à l'écran, réunies dans la cuisine qui s'affirme bien comme le lieu stratégique du film.

Valeria qui cherche sa plus belle nappe annonce avec détermination à son fils ébahi : « Ci sono dei cambiamenti. Le signore restano ». Dans ces

deux courtes phrases s'expriment d'une part ce nouveau plaisir d'être ensemble, inattendu après une première journée d'indifférence, parfois de rivalité, et d'autre part la réappropriation du pouvoir de décision, même s'il ne porte que sur un repas à prendre ensemble. Mais, bien que l'atmosphère soit à présent différente de la veille, Gianni résiste à la volonté maternelle, arguant de ce qu'il n'y a rien à manger puisqu'il n'était pas prévu qu'elles restent : « c'ho quattro uova... » ; certes, c'est peu pour cinq... Pour balayer cet obstacle, Marina tend à Gianni un billet de 100 euros afin qu'il puisse faire les courses du déjeuner festif et nourrir toute la compagnie. Dans la séquence suivante, le voilà parti avec Vichingo sur le scooter de ce dernier, en quête de victuailles le jour le plus férié de l'année. Tout est évidemment fermé et il ne dénichera des poissons que sur les berges du Tibre, auprès d'un aimable pêcheur qui lui cèdera quelques-uns de ses mulets, solution à leur problème aussi poétique qu'inattendue.

La séquence de la quête de nourriture, en scooter à travers Rome, prend un relief particulier dans le film grâce à la technique du montage alterné, utilisée en cette unique occasion par le metteur en scène. Di Gregorio fait ainsi se succéder les plans du scooter qui roule dans les rues de la ville déserte et ensoleillée¹⁵ et les plans de la préparation de la table pour le déjeuner, à l'intérieur de l'appartement. Des plans moyens montrant les deux hommes filmés de dos, roulant à travers la cité, alternent avec une série de gros plans sur les vieilles mains qui, lentement, presque religieusement, installent la table et ses rallonges, déplient la nappe, puis disposent les verres, l'argenterie et un bouquet de fleurs : autant d'étapes du rituel de la fête qui se prépare. La musique qui retentit tout au long de cette séquence sans paroles assure le lien entre les deux lieux, entre les deux actions simultanées qui tendent à la même fin : l'organisation du déjeuner du 15 août. L'accordéon qui vient maintenant se superposer au quatuor à cordes fait perdre sa mélancolie à la musique, qui s'accélère et devient joyeuse, reflet sonore de l'état d'âme des vieilles dames en ce jour de fête et d'amitié.

Dans la séquence suivante, Gianni et Vichingo s'affairent en cuisine

¹⁵ Seule échappée du film hors de l'appartement et du quartier de Gianni, cette séquence évoque la traversée de la capitale en Vespa par Nanni Moretti dans le premier épisode de *Caro Diario*, même si le but est évidemment bien différent. Elle éveille d'autres échos cinématographiques, eux aussi liés au lieu et à la saison : ceux du *Sorpasso* et de *Domenica d'agosto* qui montraient, cinquante ans plus tôt, la même Rome estivale et déserte, parcourue par quelques rares Romains.

autour du plat de poisson accompagné de pommes de terre, en buvant comme toujours un petit verre de vin blanc, « l'ultimo goccio ». Cette séquence à deux, filmée dans la cuisine, est le pendant de celle de la veille où Maria et Gianni avaient préparé ensemble la *pasta al forno* ; mais cette fois, les invités savoureront tous ensemble le plat préparé en leur honneur.

Durant le repas, au milieu des répliques qui s'entrecroisent et des toasts portés avec allégresse à la « bell'amicizia di ferragosto », Gianni apparaît un peu en retrait. Moins disert, il observe les convives, conscient de la magie de ce moment de partage et d'harmonie, qui pour la première fois les réunit tous autour d'une même table dans la salle à manger lumineuse. Sans doute est-il aussi conscient de la fugacité de ce moment, que confirme, avant le dessert, la sonnerie du téléphone : Marcello qui a fini sa garde annonce qu'il va venir chercher sa mère. Ce coup de téléphone qui sonne l'heure de la séparation assombrit brusquement les humeurs : autour de la table, les conversations s'éteignent, les visages des femmes se ferment, les verres sont reposés sur la nappe. Seul Gianni qui a du mal à cacher son soulagement conserve l'air et le ton joyeux qui étaient ceux des convives un instant plus tôt. Face au front de la déception et de la tristesse, il réaffirme l'imminence de la séparation en rappelant les termes du « contrat ». Mais les vieilles dames qui ont redécouvert la chaleur des échanges et retrouvé le plaisir de la convivialité ne peuvent s'y résoudre. Car, si c'est autour de la nourriture que se sont exprimés la veille leurs angoisses et leur mal être existentiel, et que se sont manifestées les tensions entre elles, manger ensemble est devenu le lendemain synonyme et fondement d'une amitié qui éloigne le spectre de la solitude et de la mort et qui redonne du sens à leur vie.

Répétant alors le geste de Marina le matin même, mais aussi celui d'Alfonso quelques jours plus tôt, Grazia tend à leur hôte trois billets de 100 euros pour le convaincre de prolonger leur séjour. C'est la troisième fois depuis le début du film que Gianni se voit proposer de l'argent et qu'il l'accepte, après quelques secondes d'hésitation durant lesquelles la caméra s'attarde sur le visage des vieilles dames qui, filmées en gros plan, sont suspendues à sa réponse. Après avoir glissé les billets dans sa poche, il signifie son accord verbalement : « Ci penso io a Marcello. E stasera però, signore, facciamo una cosa leggera : un brodino... Un brodino vegetale ».

Cette réponse à leur prière muette fixe les limites de la concession, si ce n'est dans le temps au moins en matière culinaire. Elle ramène aussi au premier plan, et pour la dernière fois dans le film, les préoccupations

alimentaires qui l'ont jalonné depuis le début. Alors que le film touche manifestement à sa fin, une voix féminine réplique encore, hors champ : « Sì..., col parmigiano ». « Col parmigiano » répète Gianni, toujours conciliant. Le mot de la fin est donc pour le parmesan qui viendra améliorer le bouillon de légumes vespéral, aux valeurs diététiques indubitables mais aux qualités gustatives plus incertaines...

*
* *

Que reste-t-il aux personnages à la fin de la journée, et à la fin du film ? Simplement le plaisir d'être ensemble, un plaisir qui va pouvoir se prolonger un peu, même si, le soir, ce sera bouillon pour tout le monde. Que veut nous dire Di Gregorio avec sa pirouette finale ? Une chose élémentaire mais essentielle : l'amitié est aussi indispensable à la vie que le parmesan l'est au bouillon, pour donner de la saveur à l'existence. En particulier à celle de personnes très âgées pour lesquelles les occasions d'être heureuses se font probablement rares, comme le suggère avec pudeur la litote qu'il a précédemment mise dans la bouche de Grazia : « La vecchiaia ti offre poco, pochino... ».

Ainsi, tout au long de *Pranzo di Ferragosto* le motif de la nourriture s'est articulé avec le discours sur la vieillesse développé par le metteur en scène à partir du prétexte initial : la cohabitation forcée de quatre vieilles dames qui ne se connaissent pas. L'hébergement des trois premières par la quatrième, à l'occasion d'un jour férié, constitue dans leur existence une parenthèse qui commence plutôt mal à cause de la situation – une sorte d'abandon filial – et de la gêne, commune à toutes, d'être contraintes à cohabiter. Mais, si, comme l'écrit Michel Serres, « l'attendu entraîne l'anesthésie »¹⁶, le contraire est également vrai : en créant un déséquilibre dans leur existence, cette parenthèse imposée par leurs proches apporte l'inattendu qui va permettre à chacune d'échapper à la routine de son quotidien et d'oublier le sentiment d'être inutile, voire carrément encombrante comme ce 15 août. L'inattendu, c'est la rencontre entre ces quatre femmes, qui dissipe l'anesthésie d'une vie au ralenti et sans surprise, qui réveille les désirs et les appétits, dans tous les sens du terme, on l'a bien

¹⁶ Cf. Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Grasset, 1985, p.241.

vu, en exorcisant la peur de l'abandon et de la solitude, les frustrations et la mauvaise image de soi, entretenues par le désœuvrement, la mise à l'écart sociale et le repli sur soi.

La façon dont la nourriture intervient dans le récit filmique et les fonctions qu'elle y recouvre contribuent manifestement à l'originalité de ce film. Si elle ne constitue pas la thématique centrale de l'œuvre, comme pourrait le suggérer le titre, la nourriture se définit assurément comme un motif structurant du film. On a vu en effet que les différentes étapes du récit – présentations, installation, bisbilles, réconciliations, etc... – sont rythmées par des activités relatives à l'alimentation : courses, préparation des plats, discussions autour des menus ou des recettes, repas eux-mêmes (ou refus des repas) ; et les séquences où les aliments sont présents – *ciambellone*, *pasta al forno*, *cefaletti* –, mais aussi les boissons – camomille, bière et vin blanc – sont si nombreuses que l'on a plus vite fait de compter celles qui en sont dépourvues.

Di Gregorio utilise en outre le motif de la nourriture pour caractériser chacun de ses personnages et pour les opposer entre eux, tout en défendant la fonction intégratrice des repas qui finit par triompher dans le déjeuner qui donne son titre au film. L'offrande du *ciambellone* par Marina et sa réception par Valeria, la confection du gratin de pâtes par Maria, l'exposition des interdits alimentaires frappant Grazia révèlent leurs désirs et leurs frustrations et contribuent à la définition de leurs caractères ainsi qu'à l'émergence des rapports qu'elles entretiennent avec autrui : rapports de dépendance avec leurs proches, mais aussi, entre elles, désir de plaire et d'être acceptées, et/ou de dominer. Devant l'objectif de la caméra de Di Gregorio, la nourriture joue donc également un rôle de révélateur.

Précisons que le personnage de Gianni aussi se définit dans le film à travers le motif de l'alimentation puisqu'il joue le rôle d'un fils qui nourrit sa mère, selon une inversion des rôles traditionnels. Depuis des années, il est en effet devenu la mère nourricière de sa propre mère ; chaque jour il fait les courses, prépare les repas, sert à table sa vieille maman, de même que désormais c'est lui qui lui fait la lecture du soir, comme on le découvre dans l'extraordinaire séquence précédant le générique, dans laquelle, installé à son chevet, il lit à haute voix *I tre moschettieri*. La dépendance est réciproque, qui a conduit Gianni à restreindre le champ de ses plaisirs quotidiens à la cigarette, au vin et à la bière, au détriment, semble-t-il, de l'expression de tout autre désir. Probablement sa libido aussi en a-t-elle été affectée, comme le suggère une conversation hors champ des vieilles dames

sur son passé amoureux et comme paraît le confirmer le film présenté en 2011 comme la suite de *Pranzo di Ferragosto : Gianni e le donne*¹⁷. Dans ces deux films, le discours du réalisateur porte sur le vieillissement, sur la dépendance et la solitude des personnes du 4^e âge, que vivent également les proches qui en ont la charge, comme le protagoniste masculin des deux œuvres.

L'approche singulière du thème de la vieillesse dans *Pranzo di Ferragosto* et le ton très personnel du réalisateur expliquent en grande partie le succès rencontré par le film à sa sortie, succès inattendu et exceptionnel pour un film sur un tel thème, réalisé avec le budget et dans les conditions que l'on a rappelés. Le nombre d'entrées en Italie et à l'étranger¹⁸ témoigne de l'engouement du public pour ce « petit » film, auquel n'a pas manqué non plus la reconnaissance des professionnels et de la critique, attestée par les nombreux prix qu'il a reçus en Italie et à l'étranger¹⁹. Cet engouement nous semble reposer sur un double phénomène : en un premier temps le film produit chez le spectateur un effet d'adhésion car il reconnaît un problème de société – le sort des anciens quand ceux-ci deviennent dépendants, le rôle de la famille dans leur prise en charge –, auquel il ne peut être insensible puisqu'il le concerne ou le concernera un jour, compte tenu de l'allongement de l'espérance de vie, du manque d'infrastructures pour accueillir les personnes âgées dépendantes et des conséquences de la dénatalité – en particulier en Italie – qui font que le poids des vieux parents

¹⁷ Le second film de Di Gregorio met en scène un protagoniste sexagénaire, joué par le réalisateur, prénommé Gianni et enchaîné à une mère encore plus tyrannique que celle de *Pranzo di Ferragosto* (le rôle est tenu par la même actrice, Valeria De Franciscis). Entraîné par l'exemple d'un ami coureur de jupons, le protagoniste de *Gianni e le donne* s'essaye à quelques aventures amoureuses extraconjugales, mais sans succès. A la fin du film, il se trouve renvoyé au constat de ses nombreux échecs existentiels et à l'acceptation douloureuse et incontournable de son propre vieillissement.

¹⁸ Citons quelques chiffres : le 1^{er} week-end de sa sortie en Italie, début septembre 2008, 109 000 spectateurs sont venus le voir ; un an plus tard, le 24 août 2009, 2 143 000 l'avaient vu dans la Péninsule. En France, lors de sa sortie en mai 2009, on compte plus de 130 000 entrées en 4 semaines ; aux Etats-Unis, il totalise 557 175 entrées en un an.

¹⁹ Citons, entre autres, le prix Venezia Opera Prima « Luigi De Laurentiis » à la Mostra de Venise en 2008, le « David di Donatello » et le « Nastro d'Argento » dans la catégorie « meilleur réalisateur débutant » en 2009 ; à l'étranger : le Satyajit Ray Award au London Film Festival en 2008, la même année le prix du public et le grand prix au Bratislava International Film Festival, en 2009 le prix du public et le prix Jean Carmet au Festival Premiers plans d'Angers, etc...

repose de plus en plus sur un seul enfant.

Un autre facteur entraîne sans doute l'adhésion du public au film : le personnage de Gianni, qui suscite d'emblée la sympathie, avec sa gentillesse et sa patience, ses talents culinaires et son faible pour le vin blanc, ainsi que sa façon bien à lui d'affronter les problèmes, où se mêlent fatalisme, lassitude et humour. Mais le prix de son dévouement s'avère si élevé qu'il est probable qu'à l'adhésion succède, en un second temps, une certaine prise de distance de la part du spectateur. Celui-ci reconnaît que Gianni est admirable mais n'est pas vraiment tenté de l'imiter au vu de l'aliénation à laquelle son sacrifice et son abnégation l'ont conduit et de l'échec auquel se résume sa vie personnelle... Ainsi se trouve sauvegardée la bonne conscience du spectateur, qui assez probablement ne souhaite ou simplement ne peut répondre de la même manière que Gianni au problème, actuel ou à venir, du vieillissement de ses propres parents.

Dans *Pranzo di ferragosto*, Di Gregorio a donc abordé un certain nombre de sujets graves et universels : le grand âge, la solitude, le sentiment d'inutilité, la dépendance, la frustration, l'infantilisation..., mais aussi la générosité, le dévouement, le sacrifice... Il a choisi de le faire à travers une comédie qui se déroule sur un mode léger et plaisant²⁰, auquel contribue grandement le motif récurrent de la nourriture, et qui n'impose pas, à la fin, de solution ; tout au plus le metteur en scène suggère-t-il quelques réponses, qui ne sont même pas définitives. Car le problème de société qu'il a soulevé perdure, naturellement, à la fin du film ; Di Gregorio propose juste qu'on l'affronte avec un regard sur le grand âge libéré des préjugés habituels, avec un peu plus d'humanité et de sens du partage²¹. Par les tout derniers plans du

²⁰ Précisons à ce propos que l'affiche française du film, qui fait précéder le titre du syntagme accrocheur : « Le grand retour de la comédie à l'italienne » (illustration n°2), peut induire en erreur : les vieilles dames sont certes filmées sans mièvrerie et sans complaisance, mais sans l'ironie et le cynisme caractéristiques de ce genre. Le film n'exploite pas le registre du grotesque et ne tourne pas en dérision les fragilités et les aspirations des protagonistes ; le réalisateur manifeste au contraire à leur égard un respect et une tendresse certaine et défend l'importance des sentiments dans les relations interpersonnelles.

²¹ Pour autant le discours du metteur en scène n'est pas lénifiant, comme l'attestent deux éléments du film négligés en général par la critique. Il y a tout d'abord l'épisode des avances de Marina à Gianni le soir de sa fugue, au retour dans l'appartement. La séquence où la vieille dame très vaillante insiste pour qu'il se couche sur son lit et reste avec elle dans sa chambre cette nuit-là met mal à l'aise car elle soulève la question du désir et de la

film qui montrent les vieilles dames esquissant, après le repas, quelques pas de danse sur la musique du générique de fin, le réalisateur confirme sa volonté de ne pas conclure, sensible déjà dans le choix de la dernière réplique du film : « col parmigiano ». En somme, le film ne dit pas ce qu'il adviendra, après le 15 août, une fois la parenthèse refermée, des quatre vieilles dames qui ont repris ensemble goût à la vie. Mais, convaincu par le metteur en scène de l'importance pour les personnes âgées d'une vie sociale riche en échanges, le spectateur se plaît à espérer qu'elles continueront de se voir, peut-être autour d'un déjeuner ou d'un goûter..., comme les vieilles dames de *Gianni e le donne*, mais aussi comme les actrices de *Pranzo di ferragosto*, qui ne se connaissaient pas avant le tournage qui les a fait se rencontrer et se lier d'amitié. Le moyen qu'elles ont trouvé pour faire durer au-delà du temps du film le bonheur de se retrouver et le plaisir de la convivialité, qu'elles avaient elles aussi redécouverts à l'occasion du tournage, confirme, cette fois hors de la fiction cinématographique, que manger ce n'est pas seulement s'alimenter, que préparer à manger et nourrir les autres c'est donner et recevoir, partager et échanger, ce que *Pranzo di ferragosto* a tenté de nous dire, entre autres choses. Nous apprenons en effet que les quatre actrices viennent de publier ensemble un recueil intitulé *Le ricette del pranzo di ferragosto*²² où chacune propose la recette de quelques-uns de ses plats préférés et l'histoire de sa relation personnelle à ces plats, tandis que Gianni Di Gregorio, complice de cette nouvelle aventure de l'amitié, joue le sommelier en suggérant d'accompagner chaque recette par tel ou tel bon vin italien...

sexualité des vieilles personnes, de leur droit à être aimées, y compris physiquement – sujet encore largement embarrassant voire tabou, comme le montre le silence quasi général de la critique sur cet épisode –. Le problème de l'argent est aussi systématiquement sous-évalué par les commentateurs, peut-être parce qu'il relativise le dévouement et le sacrifice de Gianni ; et pourtant, c'est un élément de vérité et de réalisme qui rend plus humain et plus crédible ce personnage de victime consentante : en se laissant acheter, Gianni révèle ses faiblesses et ses contradictions.

²² *Le ricette del pranzo di ferragosto*, a cura di Susanna Cascella e Simone Riccardini, Fandango Libri, 2010.

A. BOULE-BASUYAU



Anne BOULE-BASUYAU
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3