

TIZIANA JACOPONI



Cristina Comencini

CINÉCRITURES - FEMMES

Thèse de doctorat en cotutelle sous la direction
des professeurs Christophe Mileschi et Giorgio De Vincenti

Thèse de doctorat soutenue le

REMERCIEMENTS

Merci à Monsieur Christophe Mileschi, Professeur des Universités Paris Ouest Nanterre, ainsi que Monsieur Giorgio De Vincenti, Professeur des Universités Rome 3, pour l'honneur qu'ils m'ont fait de diriger cette thèse.

Merci à Madame Laurence Schifano, Professeur des Universités Paris Ouest Nanterre, sans qui cette recherche n'aurait pu être entreprise, pour avoir accepté l'idée originale.

Merci à Patrizia Molteni, présence tutélaire, pour son coaching, et à Thomas Than.

Merci à Madeleine Leveille, Camille Milou-Ganzin, Jean François Gueugnon, Michèle Revial qui m'ont soigneusement lue et utilement conseillée.

Merci à Jacqueline Spaccini Alessandro Jovinelli, Barbara Meazzi, Brigitte Poitrenaud-Lamesi, Gius Gargiulo, Judith Revel et Isabel Violante, Nicola Guarino, Isabella Vincenti, Laure Gilbert, Concetta Miano, Marina Giacalone et Sabrina Leonarduzzi, pour leurs très précieuses informations et leur sympathique bienveillance.

Merci à tous ceux qui, sollicités, se sont tenus à ma disposition avec une extrême gentillesse, m'ont transmis des documents ou ont répondu à mes questions. Merci en particulier à Beatrice de Matte, Marianne O'Sullivan, Doriana Leondeff, Maria Antonietta de Lillo, le studio De Angelis, Anna Negri, Domenico Starnone, Paola Comencini, Maria Sole Tognazzi, Valentina Carnelutti, l'association Parfums d'Italie.

Je remercie pour leurs encouragements et leur patience, Lorenzo et Francesco, mes fils, Silvia, Francesca, Roberta, Barbara, mes sœurs, et Alessandro, mon frère, ainsi que mes parents et Luciano, qui m'ont soutenue, matériellement aussi.

Pour les discussions que nous avons eues au cours de la préparation des annexes :

Merci à Marcella Frisani, pour ses indications méthodologiques du point de vue sociologique.

Merci à Alberta Pluviano, Patrizia Molteni et Luciano Trasatti, car leur aide a été décisive dans les transcriptions et l'édition des entretiens.

J'ai porté cette thèse pendant longtemps et j'en ai rédigé plusieurs versions successives, c'est pour cela que je tiens à remercier tous ceux qui ont suggéré certains éléments de réflexion et ont nourri, eux aussi, les pages qui suivent, le plus souvent à leur insu et à la mienne parfois.

Je tiens à remercier tous ceux que je n'ai pas nommés, mais qui m'ont aidée de diverse manière.

TABLE DE MATIERES

INTRODUCTION.....	6
PREMIÈRE PARTIE :	
CRISTINA COMENCINI ENTRE CINÉMA ET LITTÉRATURE	21
CHAPITRE 1 : FAMILLE CENTRE DU POUVOIR.....	21
A. ÊTRE FEMME ET ÊTRE MÈRE	23
B. FAMILLE MATRICE.....	24
I.1. <i>I divertimenti della vita privata</i>	27
I.2. LA QUESTION DU MODÈLE FAMILIAL FÉMININ (1991-1993).....	36
A. LA CONSTRUCTION DU MODÈLE FAMILIAL FÉMININ	38
B. LA COMPOSITION DU MODÈLE.	47
CHAPITRE II : LA RECHERCHE D'UN MODÈLE FÉMININ INTIMISTE	58
I.2. LES ORIGINES (1991-1993)	58
A. LEVER DE RIDEAU THÉORIQUE	60
A.1. Ciblistes et sourciers	64
A.2. L'adaptation, une pratique familiale	66
B. CONNAÎTRE LES RÈGLES DU SCÉNARIO	73
B.1. Du côté des femmes.....	77
B.2. La transduction au féminin	80
II. 2. LES PREMIERS ESSAIS INTIMISTES.....	81
A. L'INTERPRÉTATION DU GENRE.....	84
B. LA STRUCTURE FILMIQUE DE <i>LA FINE È NOTA</i>	88
C. LA SECONDE RÉPUBLIQUE.....	94
D. LA STRUCTURE DE <i>PASSIONE DI FAMIGLIA</i>	98
DEUXIÈME PARTIE :	
LA CONSTRUCTION D'UN MODÈLE INTIMISTE FÉMININ	108
CHAPITRE 1 : HÉRITAGES ET MODÈLES.....	108
I.1. L'APPLICATION DU RÉCIT INTIMISTE	111
A. DU ROMAN AU FILM <i>VÀ' DOVE TI PORTA IL CUORE</i>	114
B. LE RÉCIT INTIMISTE <i>IL CAPPOTTO DEL TURCO</i>	131
B.1. Des situations familiales de crise et de danger.....	134
B.2. Les sœurs réelles et fictionnelles.....	139
I.2. LE MÉTIER DE CINÉASTE	147
A. ENTRE MODERNITÉ ET ARCHAÏSME.....	150
A.1. La modernité sentimentale : <i>Matrimoni</i>	153
A.2. La fuite responsable	156
B. LE JEU DU REGARD	162
B.1. Les miroirs du Sud : <i>Liberate i pesci</i>	164
B.2. Attachement culturel à des formes traditionnelles.....	169

CHAPITRE 2 : LES LIEUX DES MONDES POSSIBLES.....	172
II. 1. L'ESPACE DU RÊVE	176
A. RÊVES VERSUS RÉALITÉ DANS LE RÉCIT	178
A.1. Les lieux des rêves.....	179
A.2. L'espace public.....	181
II.2. L'ESPACE DE LA THÉÂTRALITÉ	185
TROISIÈME PARTIE :	
CINÉCRITURES DU MOI.....	191
CHAPITRE 1 : CINÉCRITURE DU MOI	191
III.1. LE CONTEXTE	192
III.2. <i>MATRIOSKA</i> , LE JEU DE RÔLES	198
A. LA STRUCTURE DES POUPÉES RUSSES	203
B. IL PIÙ BEL GIORNO DELLA MIA VITA	211
C. LA GRAMMAIRE DE LA CINÉCRITURE.....	218
D. LES MOTS DE SOUVENIR.....	222
CHAPITRE 2 : L'INDICIBLE, <i>LA BESTIA NEL CUORE</i>	233
A. LA BESTIA NEL CUORE : LE ROMAN	234
A.1. Une lecture possible.....	236
A.2. Faire voir - Se cacher.....	239
B. DU LIVRE AU FILM	246
B.1. <i>La bestia nel cuore</i> , le film.....	251
B.2. Au fil des séquences	253
B.3. La structuration spatiale et sonore	257
CHAPITRE 3 : CINÉCRITURE MODE D'EMPLOI.....	261
A. «LES MOTS POUR LA DIRE»	268
B. <i>DOUBLES JEUX</i>	269
C. LE PRIVÉ DEVIENT POLITIQUE	279
CONCLUSION.....	288
ANNEXES.....	300
PRÉAMBULE	301
ANNEXE I	302
L'ENTOURAGE DE CRISTINA COMENCINI	302
A. LA FAMILLE COMENCINI.....	303
B. LUIGI COMENCINI ET LA TÉLÉVISION.....	306
C. HÉRITAGE ET CULTURE CINÉMATOGRAPHIQUES	312

ANNEXE II.....	318
LA DANNAZIONE DI MADAME ROLAND.....	319
ANNEXE III.....	320
«LE LABORATOIRE ITALIEN»	320
A. LE CONTEXTE.....	321
B. CINÉCRITURE FÉMININE	325
C. CINÉMA ET TÉLÉVISION.....	328
D. TRANSCRIPTION DES ENTRETIENS	336
Interview de Francesco Piccolo.....	337
Interview de Linda Ferri	350
Interview de Doriana Leoneff	360
Interview de Stefano Rulli	370
Interview de Federico Moccia	380
Interview de Teresa Ciabatti	386
Interview de Giancarlo De Cataldo	396
Interview de Vincenzo Marra.....	401
BIBLIOGRAPHIE	407

INTRODUCTION

Définition du domaine de recherche

Cristina Comencini est le plus souvent perçue comme une cinéaste et un auteur de comédie légère que comme écrivain. Comme son père, Luigi Comencini, elle a été l'objet d'une myopie critique qui tarde à lui reconnaître sa valeur en tant que cinéaste et romancière. C'est cependant par l'écriture de scénario qu'elle aborde le monde où s'épanouiront ses talents.

En 1982, dès le début de sa carrière, elle écrivait des scénarios adaptés d'œuvres littéraires pour la télévision : la question du passage de l'écrit à l'écran s'est posée d'emblée. L'unité et la cohérence de son parcours sont évidentes : Cristina Comencini semble rendre compte des transformations de la société par le biais multiple du scénario, du cinéma, du roman, du théâtre, en partant de l'écriture. Elle l'affirme clairement lors d'un entretien : « La chose la plus importante est l'écriture, c'est l'écriture qui compte. J'aime écrire. Un film part d'une histoire, d'un récit. C'est le scénario. Même si le cinéma est merveilleux, pour moi l'écriture l'est davantage.¹ » Elle fixe ainsi les deux positions entre lesquelles oscille toute la réflexion sur le dialogue entre littérature et cinéma : d'un côté, insister sur les différences qui séparent conceptuellement les deux arts ; de l'autre, mettre en valeur les analogies qui les unissent et favorisent leurs échanges continuels.

Dans tous ses romans, l'univers des images (cinématographiques, télévisuelles et théâtrales) est manifeste. Nous trouvons une grande variété de citations : des films, des pièces de théâtre, des réalisateurs, des acteurs ou des actrices. Cette référence au domaine de la création artistique est aussi liée à ses personnages qui souvent travaillent dans ce domaine : ils sont acteurs, comédiens de doublage, costumières, journalistes, biographes, sculptrices, ou leur activité est utilisée comme métaphore de ce métier. Francesca, dans *Passione di famiglia* par exemple, fait vivre sa famille en se faisant couturière, coupant et recomposant des robes à partir d'étoffes diverses (métaphores évidentes du

¹ « Se è più importante scrivere un libro o la sceneggiatura di un film ? È più importante scrivere, è la scrittura che conta. Amo scrivere. Un film parte da un racconto, da una storia. È la sceneggiatura. Anche se il cinema è meraviglioso, per me lo è di più la scrittura. » (C'est nous qui traduisons). In <http://www.mymovies.it>, la section approfondimenti sub voce Cristina Comencini *Il mio Ruanda* [consulté le 15/09/2009].

montage), et décide, tel le réalisateur, de la destinée de toute la famille. Nous pourrions citer également Isabella dans *Il cappotto del Turco*, qui vit en faisant des colliers à partir de perles et de cailloux, encore une activité d'assemblage et de choix esthétiques ; ou bien les protagonistes de *Due Partite*, joueuses de cartes, qui construisent à travers le jeu une série de personnages (métaphore de la sérialité de son style ainsi que de la famille, un des thèmes clés de l'auteur).

Symétriquement, les films de Cristina Comencini mettent en scène un univers clos où l'écriture est matérialisée par des livres, lus ou alignés sur des étagères de bibliothèque, des journaux feuilletés, des lettres lues ou montrées en zoom sur l'écran de l'ordinateur ou manuscrites. L'utilisation des photos dans les deux domaines, citées dans les romans ou montrées dans ses films, représente le passage d'un univers à l'autre, puisque c'est l'unité de base du cinéma, qui appartient également à la page imprimée (illustration de livres et de journaux). Cette intersection d'un moyen d'expression dans l'autre est loin d'être fortuite. Nous pensons, en effet, que Cristina Comencini est arrivée à construire une architecture narrative fondée sur l'assemblage entre écran et écrit et l'hybridation entre les genres. N'affirme-t-elle pas : « Ce monde t'envahit avec toutes ces images, tu dois composer, trouver ce morceau qui s'est formé, mixant plusieurs histoires, dans la promiscuité, mais qui n'appartient qu'à toi² » ?

Par ailleurs, il faut inscrire son travail d'auteur dans le contexte politique et social des années 1994-2007, un moment crucial pour la société italienne et pour le rôle de la femme au sein de cette société. Cristina Comencini affirme le modèle laïque paternel, en réponse à la montée de la misogynie intellectuelle et conservatrice de la société italienne à partir de 1994. C'est l'année où Forza Italia, le parti politique inventé par Silvio Berlusconi, propriétaire de trois chaînes de télévision, gagne les élections et institue la Seconda Repubblica ; l'année où la loi 153³, qui renouvelle la législation sur le cinéma, favorise le

² « In questo mondo che ti arriva con tutte queste immagini, devi cercare il tuo lavoro di composizione, quel pezzo che si è formato promiscuamente da tante storie, ma che è solo tuo. » Cf. « Segreti e pellicole », « Almanacco del cinema italiano » (Dialoghi 2), Gabriele Salvatores e Cristina Comencini, in *Micromega* 7 del 20/06/2003, p. 54.

³ Cf. E. Natta, « Aspetti legislativi e strategici del cinema italiano », dans *Franco-Italica, France et Italie au miroir du nouveau cinéma italien (1975-1999)*, n. 14, Torino, Edizioni dell'Orso, 2000, p. 8-9.

début des jeunes auteurs, introduit le financement des films par la télévision ; l'année où a été créé le Ministero per le Pari Opportunità. C'est dans ce contexte que les œuvres de Cristina Comencini mettent en avant leur fonction politique : elles visent à une prise de conscience et à un engagement du destinataire, par lequel les femmes doivent savoir concilier leur vie de femme avec celle de mère, sans que l'une soit plus forte que l'autre.

Aussi nous a-t-il semblé primordial d'analyser les romans, les scénarios, les films et la pièce de théâtre, à partir de ce message engagé qu'elle ne cesse de décliner sous différentes formes. Cette thèse entend définir le mode de restitution d'une expérience liée à l'actualité politique italienne en interrogeant les stratégies de l'écriture et du cinéma appelés dans les années 1970 « engagés » ou « militants »⁴. Cristina Comencini choisit d'aborder d'une façon souterraine le manque de pouvoir de la femme italienne au cours des années 1994-2007. Elle entreprend de créer son « école des femmes » à travers des romans et des films d'un abord léger et brillant. Ses idées sur le rôle des femmes au sein du couple et de la famille, ainsi que dans la société, s'inscrivent dans cet esprit « militant ». Derrière cette légèreté se cache une éthique laïque bien précise, où les sentiments acquièrent une valeur morale à laquelle il faut rendre hommage.

⁴ La notion d'engagement et celle de militantisme ne sont pas équivalentes. L'engagement au sens restreint concerne des genres comme le témoignage, le récit d'expériences ou l'essai. Les figures de l'engagement (écrivains, cinéastes, journalistes, documentaristes, intellectuels) œuvrent dans le champ « commercial » traditionnel et revendiquent une indépendance relative par rapport aux appareils politiques. Le militantisme constitue un mode spécifique d'engagement : le texte et le film militants relèvent et affichent clairement leur parti-pris idéologique. Les témoignages qu'ils véhiculent s'insèrent dans une analyse politique globale de l'état de la société ou du monde. Ces productions sont davantage rhétoriques et visent une implication pratique de leur destinataire. Elles circulent principalement dans des circuits marginaux de production et de diffusion.

État des lieux des études sur le cinéma et la littérature et sur Cristina Comencini

Les rapports entre cinéma et littérature ont été jusqu'à maintenant largement étudiés⁵, quasi exclusivement du point de vue des relations que la littérature et le roman entretiennent avec le cinéma. Jusqu'à présent, les travaux critiques se sont concentrés sur la notion d'adaptation, à la lumière du structuralisme français ou des différentes approches sémiotiques qui tiennent compte d'un environnement réticulaire des niveaux de signification dans le processus de passage du texte-source au film-cible. Roland Barthes, dans *S/Z*, affirmait :

« Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur avant d'écrire se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasement fait le spectacle.⁶ »

Barthes appliquait cette définition à l'œuvre de Balzac, à la nécessité pour les écrivains d'avoir un cadre visuel (comme un tableau) dans lequel situer leurs descriptions pour qu'elles représentent de manière réaliste la scène que le lecteur devait imaginer. Il ne s'agissait pas, pour Barthes, de représenter le réel mais de « copier » l'image du réel.

Certes, l'adaptation se situe dans cette géométrie de l'intersection qui reste variable, c'est un lieu d'échange et de circulation où l'idée d'une transversalité entre écriture filmique et écriture littéraire se réalise pleinement⁷. Elle peut s'apparenter (et l'a été) à la traduction, avec tous les choix et contraintes que

⁵ Cf. Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971 (tr. it. *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977). Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil 1972 (tr. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976), Francis Jost-Dominique Chateau, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, U. C. E., 1979, Gilles Deleuze, *L'image mouvement*, Paris, Minit 1981 (tr. it. *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984). Stephen Heath, Patricia, Mellecamp (a cura di), *Cinema and Language*, Los Angeles, A. F. I., 1982. Emmanuelle Meunier, *De l'écrit à l'écran*, L'Harmattan Paris 2004. Francesco Casetti – Federico Di Chio, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990. Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénario*, Paris, Nathan, 1991. Sara Cortellazzo, Dario Tomasi, *Letteratura e Cinema*, Bari, Laterza, 1998, Pierluigi Basso, *Confini del cinema. Strategie estetiche della ricerca semiotica*. Torino, Lindau, 2003. Nous nous bornons ici à citer les ouvrages les plus importants. Pour une bibliographie complète sur le sujet, nous renvoyons à notre propre bibliographie.

⁶ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1970, p. 61.

⁷ Nous avons répertorié, au cours de ces années, environ 60 auteurs et 150 romans dont 22 écrits par des femmes, étiquetés sous plusieurs genres littéraires. Nous analysons ce phénomène dans l'Annexe III de cette thèse « Laboratoire italien ».

cette dernière implique⁸. Dans le cas des auteurs contemporains, où l'imaginaire collectif ne se limite pas aux œuvres picturales, il faut prendre en compte tous les éléments du paysage visuel du lecteur-spectateur : télévision, cinéma, publicité et Internet. Dans ce contexte, celui de l'Italie d'après 1994, qui vise un public éduqué à l'image (celle des pellicules vues au cinéma et à la télévision) et surtout dans le cas de Cristina Comencini, fille d'un cinéaste, ayant travaillé pour la télévision, la comparaison avec la traduction se révèle insuffisante. La notion de « transduction » de Dolezel⁹, qui décrit ce passage de l'écrit à l'écran comme une interprétation non seulement du texte ou de l'histoire d'un moyen d'expression à un autre, mais comme transfert, ou « transduction », d'un « monde possible », nous semble plus adéquate. Les récits qui ont été adaptés à l'écran, dont les thématiques principales concernent la société, la famille et le crime, relèvent de genres littéraires divers comme le roman policier, le roman de formation (*Bildungsroman*), le roman d'amour, parfois le témoignage. Nous avons axé notre étude sur une dynamique intertextuelle, par conséquent intergénérique.

Par ailleurs, la critique s'est consacrée davantage à la notion d'adaptation comme genre¹⁰. Nous nous intéressons au fait que l'adaptation est un opérateur de réflexion théorique pour en arriver à une connaissance méthodologique du procédé « adaptation » à travers les passages clés du scénario, défini par Pasolini comme une « structure tendant vers une autre structure¹¹ ». Francis Vanoye¹² envisage le scénario comme un ensemble de propositions visant à

⁸ Nous détaillons dans le deuxième chapitre la problématique entre texte source et texte cible et traduction ciblisme et sourcière.

⁹ Nous employons ces termes de « réalités fictionnelles » et de « mondes possibles » selon les définitions de Lubomir Dolezel, *Heterocosmica, fiction e mondi possibili*, trad. Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999.

¹⁰ Cf. Raphaëlle Moine (*Les genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002) souligne que l'opposition genre/auteur reste en France, chez les commentateurs comme chez les créateurs, plus un clivage qu'une opposition dialectique, ce qui a en particulier pour effet de bloquer la réflexion sur le genre et de la réduire au mieux à l'analyse d'un « cinéma de genre », que son inscription dans la culture de masse démonte. Dans ce contexte, le genre devient un mauvais objet, trop relié à une culture de masse souvent posée d'office comme aliénante.

¹¹ Pier Paolo Pasolini, *L'empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 1972. Trad. fr. *L'expérience hérétique langue et cinéma*, Paris, Payot, coll. Traces, 1976, p. 156-166.

¹² Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan Université, 1992, rééd. Paris, A. Colin, 2006.

modeler le film dans ses structures narratives, dramatiques, séquentielles, ses dialogues, ses contenus¹³.

L'expérience de Cristina Comencini nous conduit à repenser la généricité dans la littérature contemporaine¹⁴ (avec, peut-être, des effets de retour sur l'histoire antérieure), et montre comment, au cours de cette époque dominée par l'idée de la non-généricité, se maintient le rapport au genre, qui reste une ligne de partage pertinente :

« En fait, le vrai centre de l'attention est le spectateur dont la présence se trouve explicitement figurée dans le discours, et dont on suit l'activité interprétative. Pour la première fois, semble-t-il, apparaît dans l'histoire littéraire une création imaginaire centrée sur le destinataire et non plus sur le locuteur.¹⁵ »

Nous retrouvons là un aspect important de toute œuvre contemporaine, conclusion logique de ce que Barthes disait en 1970 : le rapport au public. C'est au public diégétique et au public extradiégétique qu'il incombe de trouver les liens qui unissent les événements présentés simultanément. Il s'avère que les spectateurs-lecteurs les voient comme complémentaires : la distinction et l'appel à séparer les deux médiums, roman et cinéma, par souci de purisme, relève d'un discours véhiculé, le plus souvent, par les artistes ou les critiques. Et pour cause, car nous croyons que le débat va bien au-delà d'une simple influence des images sur l'écrit ou d'une traduction d'un moyen d'expression à l'autre, et doit nécessairement tenir compte des référents socioculturels des auteurs et des lecteurs-spectateurs contemporains ainsi que de la réciprocité des processus d'influence et d'incidence d'un moyen à l'autre.

Vito Zagarrìo, dans *La meglio gioventù, Nuovo cinema italiano 2000-2006*¹⁶, constate la manière dont le cinéma et la culture de l'image ont influencé la

¹³ Nous avons examiné le rôle du scénario et du scénariste au chapitre 1 de cet ouvrage.

¹⁴ Cf. Tiziana Jacoponi, « Il genere verde, le storie verdi, gli autori al verde », in *Narrativa*, « Gli esordienti », n. 23, Nanterre, Publidix, 2003, p. 5-14.

¹⁵ Jeanne-Marie Clerc, Marie Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 15.

¹⁶ Cf. *La meglio gioventù, Nuovo cinema italiano 2000-2006*, éd. Vito Zagarrìo, Venezia, Marsilio, 2006. Cet ouvrage a été publié à l'occasion du 20^e événement spécial, au sein de la 42^e Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, qui s'est déroulée à Pesaro du 24 juin au 2 juillet 2006.

production littéraire et il remarque que le rôle des femmes dans le renouvellement de l'écriture reste encore à définir. En effet, si l'imaginaire collectif, et par conséquent la perception du lecteur ou du spectateur, s'est toujours nourri de mots et d'images (à partir du début du XX^e siècle, ces images sont aussi en mouvement), depuis 1994, le pouvoir des images en Italie a pris le dessus. En réalité, le livre et le film forment très souvent l'équivalent d'un « *picture-book*¹⁷ » que le public consomme aujourd'hui comme il consommait auparavant les livres illustrés. De nos jours, les films sont en quelque sorte comme les illustrations romanesques au XIX^e siècle ; conjointement aux autres images : photographies, représentations théâtrales, tableaux, ils illustrent le monde des personnages et en sont la référence¹⁸.

Le sens du roman se trouve alors orienté vers une nouvelle signification cinématographique présentant une grande souplesse. Il existe toujours un double mouvement de « déconstruction » et de « reconstruction » de l'œuvre littéraire. En effet, le lecteur-spectateur se trouvera satisfait ou déçu de voir des ressemblances ou des divergences tant sur la construction du temps que sur l'architecture de l'espace, ou bien sur la représentation du héros, sans oublier les changements narratifs. Les œuvres contemporaines visent donc un public dressé à l'image et qui possède une « deuxième peau¹⁹ », celle formée par les films vus.

En 1994, en même temps que *Passione di famiglia* de Cristina Comencini, Andrea Camilleri publie *La forma dell'acqua*, le premier roman de la série dédiée à Montalbano, Carlo Lucarelli *Almost blu*, Massimo Carlotto *Il Fuggiasco*, Niccolò Ammaniti *Branchie*, Enrico Brizzi *Jack frusciante è uscito dal gruppo*. Tous ces premiers romans sont devenus des films. Et leurs auteurs étaient ou sont des scénaristes (Niccolò Ammaniti, Francesca Marciano), ils enseignent (Domenico Starnone, Marco Lodoli), sont à la fois écrivains,

¹⁷ Jean-Louis Jeannelle, « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », *Acta Fabula*, Dossier critique : « Acta par Fabula », URL : <http://www.fabula.org/revue/document5632.php> [consulté le 10/01/2010].

¹⁸ Paolo Taggi, *Storie che guardano. Andare al cinema tra le pagine dei romanzi*. Roma, Editori Riuniti, 2000. L'auteur, à l'intérieur de la production romanesque du XX^e siècle, analyse un corpus de 300 romans et récits sur le cinéma comme lieu.

¹⁹ Lino Micciché, *Schermi opachi*, Venezia, Marsilio, p. 11.

scénaristes et metteurs en scène (Cristina Comencini, Susanna Tamaro, Anna Negri, Dacia Maraini, Ligabue), ou bien il s'agit de personnes qui travaillent dans le monde du spectacle, qui passent par l'écriture et arrivent à la réalisation (Simonetta Izzo, Federico Moccia), ou encore ce sont des personnes appartenant à des familles²⁰ cinématographiques (Comencini, Cristina et Francesca, ou Maria Sole Tognazzi). Leurs romans peuvent être considérés comme des scénarios littéraires. Il en ressort, en tout cas, la volonté de mettre en place un échange constant entre le monde de l'édition et celui du cinéma. Dans la mesure où le film propose une relecture-interprétation de la texture narrative du roman, celle-ci devient complètement autre chose²¹. Ce bref panoramique du débat en cours sur l'influence de la littérature sur le cinéma montre très clairement que l'inverse, c'est-à-dire l'influence du cinéma sur le roman, a été très peu abordée²².

Si le « laboratoire italien » qui réfléchit et s'exprime sur cette contamination des genres et des styles est de plus en plus riche, nous avons identifié en Cristina Comencini l'auteur qui porte en elle tous les aspects de cette problématique. Son parcours de 1994 à 2007 est exemplaire, non seulement du point de vue des solutions stylistiques qu'elle a su trouver à cette problématique, mais également du fait qu'à travers une forme nouvelle elle soit parvenue à innover sur des thèmes somme toute traditionnels et à faire passer un message militant sur le rôle de la femme dans la société moderne.

²⁰ Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours : crises et créations*, Paris, Nathan, n^{le} édition 2006.

²¹ Nous avons appelé le « laboratoire italien », ces auteurs qui alternent écriture de romans, écriture de scénarios et mise en scène, l'Annexe III de cette thèse. Notre enquête montre que les spectateurs-lecteurs achètent ou empruntent le livre comme résultat direct du visionnage du film, ce qui tendrait à contredire les discours sur les menaces qu'exerce le cinéma sur la littérature.

²² J.-M. Clerc et M. Carcaud-Macaire (*L'adaptation cinématographique et littéraire, op. cit.*) arrivent à la conclusion que le passage du cinéma dans le roman est le signe d'une écriture « transmodale » et, comme exemple clé, elles citent le roman de Tanguy Viel, *Cinéma*, Paris, Seuil, 2002. Gaetana Marrone, « New Landscape in contemporary Italian Cinema », in *Annali di italianistica*, n. 17, Princeton University, 1999, parle de la transmigration des écrivains vers le cinéma et du double statut de l'écrivain-scénariste. Consultable en partie on line : <http://www.ibiblio.org/annali/editors.html> [consulté le 05/03/ 2009]. Au cours du colloque des 20-21 janvier 2006 à Oxford, *Narrative synergies : Cinema and Literature in contemporary Italy*, cette problématique a été abordée, mais toujours du point de vue de l'adaptation ou de l'influence de la littérature sur le cinéma. La différence entre la cinécriture et la caméra-stylo est expliquée dans le Chapitre 1 de cette thèse.

Néanmoins, Cristina Comencini, active pourtant dans le domaine du scénario depuis 1982, du cinéma depuis 1988 et du roman depuis 1991, n'a pas encore obtenu d'étude critique qui examine sous le même angle et ensemble sa production littéraire et filmique, ni ces dernières années, ni auparavant²³.

Cristina Comencini, écrivaine, cinéaste, dramaturge

L'objectif de cette thèse est de renverser l'optique de l'approche critique traditionnelle et faire le parcours à rebours : de l'écran à l'écrit. Pour ce faire, nous avons démonté les mécanismes qui règlent l'œuvre créative de l'auteur, à partir de l'écriture. En effet la qualité « visuelle » et cinématographique de Cristina Comencini naît en grande partie de la manière très spéciale dont elle produit des images à travers le langage et la texture même de l'écriture²⁴. Dans cette perspective, nous avons été amenée à définir la pratique de Cristina Comencini comme « cinécriture » c'est-à-dire transformer des images en mots.

La cinécriture se forme à travers l'écriture qui « compte » en hybridant et en enrichissant par des va-et-vient constants des domaines qui ont souvent été vus par le passé en opposition ou en conflit : le roman contre le cinéma et le cinéma contre la télévision. L'œuvre de Cristina Comencini constitue sans doute le terreau sur lequel est née notre envie d'aborder autrement l'analyse²⁵. Sa pratique de la cinécriture implique la forme et le contenu. Elle l'utilise en tant que contenu, dans le choix des modalités filmiques et dans le déroulement du

²³ Alberto Morsiani-Serena Augusto, *La commedia del cuore, il cinema di Cristina Comencini*, Milano, Il Castoro, 2009. Cet ouvrage — réalisé à l'occasion de la rétrospective portant le même titre, à Modène, du 3 au 27 novembre 2009 — est la seule monographie consacrée à Cristina Comencini et ne prend en compte que ses films. Nous signalons également les études de Flavia Laviosa, « Flavia Laviosa speaks with the Italian Director Cristina Comencini », Rome, 11/06/2003, [http : //www.kinema.uwaterloo.ca.](http://www.kinema.uwaterloo.ca), traduction de l'anglais par Luciano Trasatti [consulté le 21/09/2008]. et « Cristina Comencini : scrittrice, scenografa e regista. Intervista », in *Italica*, American Association of Teachers of Italian Vol., vol. 86/3, septembre. 2009. Consultable en ligne <http://www.jgcinema.com/single.php?sl=cristina-comencini>. [consulté le 15/05/2010]. Tiziana Jacoponi, « Storie di famiglia al femminile », in *Bolletino del 900*, 2007, n. 1-2., consultable en ligne <http://www.2.unibo.it.boll900>. [consulté le 15/05/2009].

²⁴ À l'intérieur du corpus, qui se concentre surtout sur les années qui vont de 1994 à 2007, nous avons cité et parfois analysé les romans et les films précédant 1994 puisqu'ils faisaient parti du parcours de formation artistique qui ont conduit Cristina Comencini à ses choix stylistiques. Son premier film, *Zoo*, est cité mais ne rentre pas dans le contexte de cette thèse. Toutes les références complètes concernant la bibliographie et la filmographie de Cristina Comencini se trouvent dans la section « Bibliographie ».

²⁵ Laurent Jullier-Michel Marie, *Lire les ouvrages de cinéma*, Paris, Larousse, 2007. Cf. le chapitre « Ère postmoderne », p. 194-198.

récit, dans la première partie de sa production, celle qui va de 1991 à 2000. À partir de *Matrioska* (2002), elle ira au-delà de la dichotomie forme-contenu en utilisant la « cinécriture » à la fois comme thématique et comme style : elle forge ainsi un véritable langage avec sa propre grammaire et sa syntaxe, comme l'utilisation des mouvements de la caméra au niveau des descriptions des lieux, ou la fonction des blancs dans l'espace du livre qui correspondent aux ellipses cinématographiques.

L'idée ici est de travailler sur les ressorts de la cinécriture, c'est-à-dire sur la tension existant entre ce qui est *romanesque* et ce qui est *filmique* et d'aborder cette question en analysant les *contraintes pratiques* que cette tension engendre pour Cristina Comencini dans la division de son travail. Notre recherche, par conséquent, se déroule à un double niveau : d'une part, au niveau des *romans* (il s'agit de suivre les personnages pour analyser l'ensemble de leurs interactions) et, d'autre part, au niveau des *films* (il s'agit de comprendre quels types d'arrangements elle a mis en place pour prendre en charge l'actualisation du texte source).

Cristina Comencini introduit une complexité supplémentaire dans les intrigues, visant la sensibilité du protagoniste vers l'antagoniste et le deutéragoniste et tissant des relations avec les personnes qui l'entourent. Cette dynamique s'applique également à l'intégralité de son œuvre où les romans et les films interagissent tous entre eux et avec les « mondes possibles » des personnages littéraires et/ou cinématographiques (*Va' dove ti porta il cuore* vs *Il cappotto del turco* ; *Le pagine strappate* vs *L'illusione del bene* ; *Matrioska* vs *Il più bel giorno della mia vita*.) Les « mondes possibles » sont des univers inventés basés sur l'imaginaire collectif qui, de par leur traitement fictionnel, semblent « possibles » ou réels, une notion que Dolezel relie à sa théorie de la « transduction ».

Le corpus que nous avons choisi d'analyser comporte six romans (*Le pagine strappate*, 1991, *Passione di famiglia*, 1994, *Il cappotto del turco*, 1997, *Matrioska*, 2002, *La bestia nel cuore*, 2004, *L'illusione del bene*, 2007), neuf films (*Zoo*, 1988, *I divertimenti della vita privata*, 1990, *La fine è nota*, 1993, *Va' dove ti porta il cuore*, 1995, *Matrimoni*, 1999, *Liberate i pesci*, 2000, *Il più bel giorno della mia vita*, 2002, *La bestia nel cuore*, 2005, *Il bianco e il nero*,

2007), dont trois adaptations et une pièce de théâtre (*Due partite*, 2006) ensuite adaptée pour le cinéma²⁶. Le choix de ce corpus correspond d'une part à un parcours bien défini de l'auteur du point de vue formel et stylistique et d'autre part au contexte politique et social de ces années. Ces œuvres mettent en avant leur fonction politique dans un contexte différent : elles visent à un engagement du destinataire. Il s'agit pour elle d'une pratique constante, investir dans des relations avec les autres, élargissant le jeu combinatoire de ses récits.

Cristina Comencini semble s'être donné comme mission celle d'éduquer les femmes italiennes ; elle veut leur apprendre à rester femmes sans devenir l'otage des tensions familiales, c'est pour cela qu'elle pratique la transduction, *contenant* à l'intérieur duquel elle peut faire passer un message sans se dévoiler elle, car elle sait bien qu'il y a un temps pour l'apprentissage et un autre pour l'affirmation. Ce que nous venons d'affirmer est explicité dans son roman *Matrioska*. Elle y parle de création artistique et sa protagoniste Chiara cesse d'écrire des biographies pour entreprendre son roman ; dès lors, plus besoin de se cacher derrière la vie des autres pour s'affirmer. Mais Cristina Comencini arrive à cette déclaration d'intention en 2001, après être passée par un apprentissage de dix ans qui lui a permis de s'approprier un style personnel et novateur. Cristina Comencini fait alterner mots et images, les uns ne peuvent exister sans les autres. Elle ressent l'exigence de nous montrer la réalité sans y apposer un commentaire moral ou un jugement éthique. Son combat sans trêve contre la mise à l'écart des femmes et le silence politique qui leur est imposé devient sa marque distinctive. Cristina Comencini est consciente qu'en Italie la famille a pris la place de l'État et qu'elle a toujours été le théâtre le plus fidèle des changements sociaux de la dernière décennie. Nous voulons mettre en évidence à travers quelles stratégies narratives ou filmiques Cristina Comencini a accroché le lecteur et séduit le spectateur. Mais elle n'a pas réussi à convaincre la critique qui, souvent, persiste à la voir toujours comme une romancière et cinéaste légère.

Enfin il apparaît nécessaire de considérer la production de Cristina Comencini aussi sous l'angle de la biographie : elle appartient en effet à l'une des familles²⁷ cinématographiques italiennes. Cette approche biographique nous sert à aborder la problématique du transfert. Transfert du savoir et du savoir-faire de père en fils (dans ce cas de père en fille), comme c'était le cas dans les ateliers d'artistes de la Renaissance. À partir de ce modèle, se définit une sorte de dichotomie entre un héritage paternel, qui relève surtout de l'approche d'un certain type de thématiques, et un héritage générationnel et extrafamilial qui permettront à Cristina Comencini de trouver les moyens formels de s'exprimer différemment. Nous nous limiterons à remarquer qu'il s'agit tout de même de modèles masculins à partir desquels elle se forgera un style à l'instar de la féminité.

La structure de cette thèse

Dans la première partie, nous allons répertorier les débuts de Cristina Comencini dans ce métier en tant que scénariste puisque c'est à travers l'écriture qu'elle parvient au cinéma. Nous avons mis en évidence les fondements méthodologiques de notre approche de la cinécriture. Le rapport que Cristina Comencini entretient avec la culture française lui sert de base de départ pour son questionnement en tant que femme. Cette dernière hypothèse est confirmée par son article de 1981 sur un essai d'Élisabeth Badinter²⁸. Son approche filmique, qui privilégie le travelling et les gros plans, n'est pas sans nous rappeler la façon de filmer d'Agnès Varda dont la filmographie a été définie comme cinécriture²⁹. C'est Varda qui invente ce terme, elle rompt avec la narration propre au cinéma dominant : c'est de l'image que doit naître l'histoire et non l'inverse et l'écriture cinématographique s'appuie sur les mouvements de caméra et le jeu des acteurs. Cristina Comencini applique cette définition à l'écriture de ses romans.

²⁷ Cf. Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours : crises et créations*, Paris, [Nathan 1995], A. Colin, 2007.

²⁸ Cf. en annexe à cette thèse la reproduction intégrale de l'article publié dans *Rinascita* en 1981 écrit par Cristina Comencini, « La dannazione di Madame Rolland ».

²⁹ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Éd. Cahiers du Cinéma, Paris, 1994.

En arrière-plan, il nous a semblé important de donner un aperçu du contexte culturel des années 1970. Cristina Comencini a activement participé au mouvement des femmes, et ceci a été un passage important dans sa formation. C'est pour cela que nous insistons sur cette prise de conscience, de ce que c'est qu'être une femme, car le contenu de son œuvre en découle comme le message politique qu'elle veut transmettre.

Dans la deuxième partie, nous examinerons comment à travers la pratique constante de la contamination entre genre et écriture, elle arrive à s'imposer comme auteur. Au sein de cette partie, nous verrons l'application de la cinécriture. Pour Cristina Comencini, l'écriture n'est pas seulement scripturale, elle est aussi visuelle et sonore : par conséquent, la *cinécriture* relève des matières de l'expression de l'image en mouvement. L'écriture du roman doit tenir compte des impératifs de la mise en scène (décors, costumes et maquillages, éclairages, jeu des comédiens), de la direction photo (l'arrangement fait pour l'œil de la caméra); du montage (la mise en forme de l'histoire, la façon de raconter, l'ordre des grandes séquences du récit filmique); et enfin du son (paroles, bruits, trame sonore).

Au niveau du récit, elle va privilégier la forme intimiste où le sentiment a une valeur morale et où les femmes sont toujours à la recherche d'une identité, celle d'être femme ou mère. Conséquemment, Cristina Comencini accorde une place particulière à l'aspect visuel qui sert à illustrer sa vie intime, mais aussi et surtout plusieurs de ses réalisations cinématographiques. Sensible mais distante, Cristina Comencini fait circuler un véritable va-et-vient entre fiction et réel grâce à un style délibérément personnel. En suivant ce but, elle développe un contre-discours essentiel qui s'oppose au pouvoir dominant du modèle féminin proposé par la télévision commerciale. Elle s'efforce de créer par son travail une vraie pratique du cinéma au féminin.

Cristina Comencini se focalise sur des intérieurs, rétrécit son domaine visuel privilégiant les formes théâtrales et les acteurs sont les protagonistes actifs de ses récits choraux. C'est dans cette période qu'elle achève son parcours de construction d'un univers de mondes possibles où l'écriture (littéraire, filmique ou théâtrale), les rêves et les symboles récurrents (la caverne, le couloir, l'île, le jardin) créent des espaces que la femme pourra éventuellement habiter.

Dans la troisième partie, nous allons définir son « être auteur » et « être humain », engagé politiquement dans l'affirmation et la reconnaissance de l'auteur et du travail. Tous ces motifs-sujets (femme, familles, couple) se retrouvent et s'entrelacent au sein de son œuvre. Nous voulons définir la cinécriture comme la transmission d'un savoir-faire. L'écriture du roman *Matrioska* est le symbole du tournant dans sa production : elle se libère d'un poids et d'une dette vis-à-vis du passé. Nous n'entendons pas par là aborder une problématique psychanalytique. Notre intérêt s'est porté sur le monde possible, univers où la fiction et la réalité se mêlent sans cesse et où la structure du portrait en creux se définit d'une façon nette.

Nous terminerons cette analyse de sa production en explicitant comment de l'idée de départ de transduction des mondes possible du cinéma dans le roman, Cristina Comencini parvient à la théâtralité de son écriture d'où elle dégage une modalité de cinécriture qui lui permet d'aborder et de mieux intégrer à son récit le contexte italien et de mieux en saisir les transformations récentes. En annexe de cette thèse nous avons réuni, sous le titre « L'entourage de Cristina Comencini » et le « Laboratoire italien », des outils d'approfondissement, dont plusieurs entretiens inédits que nous avons réalisés entre janvier 2005 et avril 2006, pour montrer que l'œuvre de Cristina Comencini n'est pas isolée, que ce qu'elle a fait ou est en train de faire a des résonances et des différences avec les autres auteurs du contexte créatif italien.

PREMIERE PARTIE :
CRISTINA COMENCINI
ENTRE CINEMA ET LITTERATURE

CHAPITRE 1 : FAMILLE CENTRE DU POUVOIR

Cristina Comencini déplace facilement l'axe temporel de ses récits, elle passe du XVIII^e siècle (*I divertimenti della vita privata*) à nos jours (*L'illusione del bene*), tandis qu'au niveau des thèmes qu'elle aborde elle reste liée au domaine privé et en particulier elle enquête sur l'univers de la famille. En cela, elle suit les indications qui lui viennent de son père qui disait :

« On ne peut représenter efficacement que ce que l'on connaît, sinon on risque de faire un film coupé de la société, [...] mais moi je ne sais pas faire ces films symboliques, j'ai un besoin viscéral d'adhérer à la société dans laquelle je vis.³² »

Cristina Comencini a interprété à la lettre les mots de son père. En effet, dans ses romans et dans ses films, elle ne parle que de ce qu'elle connaît bien, c'est-à-dire des femmes et de leurs relations à l'intérieur d'un cadre bourgeois. C'est une des caractéristiques de sa singularité et par rapport à son père et à sa sœur Francesca : la mise en scène du point de vue féminin de l'univers bourgeois. Par rapport à eux, elle se positionne sur cette problématique : comment rester femme sans devenir mère toute puissante et sans se soumettre à la domination de son mari ? Comment faire en sorte que l'amour circule et ne soit pas dévoré par le quotidien ?

Cristina Comencini développe cette question tout au long de son œuvre. Elle montre que la relation parents enfants ne peut coexister avec le couple homme- femme. Elle nous suggère que le couple enfant-père (*Le pagine strappate*) ou enfant-mère (*Matrioska*) ne peut que tuer le couple père-mère (*Matrimoni*). Il faudrait refonder la famille, non sur l'autorité parentale, paternelle ou maternelle, mais sur l'amour entre la femme et l'homme. Ses films (*Matrimoni*, *Liberate i pesci*, *Il più bel giorno della mia vita*), montrent la voie à suivre pour vivre heureux. C'est sur cette idée que Cristina Comencini se positionne pour expliquer les changements et les mutations de l'idée de famille au sein des années 1990 en Italie. Reprenant le flambeau paternel, elle dissèque les dynamiques familiales en mettant les femmes au centre de ses récits. Nous les

³² Cf. Aldo Tassone *Le cinéma italien parle*, Paris, Édilig, 1982, p. 88.

retrouvons en tant que protagonistes principales des relations harmonieuses et des déséquilibres familiaux.

La famille, dont Cristina Comencini ne conteste pas la centralité, reste toutefois un lieu de pouvoir, c'est de l'intérieur de ce système que Cristina Comencini, en rétablissant le droit de l'épouse à vivre son amour indépendamment de son rôle de mère et vice-versa, veut mettre en discussion le modèle traditionnel de la famille centrée encore sur le pouvoir de la personne dominante, par exemple le pouvoir des parents sur leurs enfants. C'est à lire dans ce sens le rôle qu'elle donne à la maternité. Dans ses deux films plus populaires *Va' dove ti porta il cuore* et *La bestia nel cuore*, là où le mot « cœur » est présent dans le titre, les mères sont silencieuses, distraites. Elles ne sont pas à l'écoute de leurs enfants, trop centrées sur elles-mêmes pour se rendre compte des dangers auxquels leurs filles sont exposées : le terrorisme et la volonté suicidaire d'Ilaria (*Va' dove ti porta il cuore*) d'une part et la violence subie par Sabina (*La bestia nel cuore*) d'autre part. Ces mères, catholiques, sont à leur tour victimes d'un type d'éducation moralisante qui exalte le sentiment du sacrifice, la fonction reproductrice, donne une place démesurée au sentiment de culpabilité mais en revanche, n'en octroie aucune au respect moral et profond des enfants comme personnes. Dans le respect des enseignements de son père et des doctrines de la religion vaudoise, Cristina Comencini ne peut pas admettre que la société ne respecte pas les personnes et que les personnes soient jugées par des convenances moralisantes. Cristina Comencini ne donne aucun jugement de valeur, elle se limite à enregistrer cette contradiction de la société italienne, propose à travers les personnages de Sabina et Ilaria, filles modernes, une issue à leurs blessures personnelles en donnant la vie. C'est à travers la naissance-renouveau qu'un nouveau cycle démarre à nouveau. Dans toute son œuvre romanesque et filmique, nous remarquons l'absence de mères célibataires à l'exception d'Isabella (*Il Cappotto del turco*) qui, comme pour confirmer cette tendance, meurt au moment où elle met au monde une fille.

I divertimenti della vita privata, *Liberate i pesci* et *Il più bel giorno della mia vita*, *Bianco e Nero* campent le portrait de mères en équilibre instable entre le rôle de la mère femme parfaite et celui de la femme libre et épanouie dans son travail et ses relations. C'est en travaillant de l'intérieur de ce système que Cristina Comencini veut changer la gestion du pouvoir. Julie-Mathilde, Mara, Rita, Nadine les mères de ses récits filmiques affichent leur identité et leurs opinions. Les femmes peuvent être séparées, divorcées ou

veuves, mais elles ont la conscience de l'histoire de leur famille d'origine. Cristina Comencini déplace le point de vue traditionnel, oblige à voir ce que le spectateur-lecteur voudrait ignorer : ces mères en quête d'identité féminine ont de bons rapports avec leur progéniture, elles parlent, quelquefois elles crient et si elles sont en conflit avec leurs enfants la communication existe. Cristina Comencini transmet à ses personnages féminins une indépendance retrouvée. Cette idée de femme artisan³³ de son destin est aussi celle de Cristina, par le biais de son métier de metteur en scène et de romancière. Cristina Comencini cherche de nouveaux modèles. C'est sur ce « modèle » en effet, que Cristina Comencini cherche à expliciter sa tentative de différenciation par rapport à ses devancières et par rapport à son illustre père. Être réalisatrice signifie exercer un pouvoir créateur d'autant plus fort qu'au cours des années 1990 peu de femmes exerçaient ce métier et, comme elle l'a souligné, elle a commencé à faire du cinéma à un moment où le cinéma en Italie n'existait plus³⁴.

A. Être femme et être mère

Bien avant de commencer sa carrière d'écrivain cinéaste, Cristina Comencini s'interrogeait sur la difficulté pour la femme moderne à assumer de devenir mère³⁵. En 1981, Cristina Comencini, qui travaillait encore à la banque d'Italie, publie un article sur la revue *Rinascita*³⁶ où elle analyse le livre d'Élizabeth Badinter *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel (XVII^e au XX^e siècle)*³⁷. L'analyse du livre d'Élizabeth Badinter est un escamotage pour parler ouvertement sous la protection d'un auteur

³³ Cette notion d'artisanat reprend celle de Luigi Comencini qui se définissait lui-même comme « un artisan du cinéma ». C'est encore la notion d'artisan qui règle la transmission du savoir entre père et fille dans la tradition des ateliers d'artistes de la Renaissance.

³⁴ Cf. *La commedia del cuore*, op. cit.

³⁵ Élizabéth Badinter vient de publier un essai *Le conflit la femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010. Badinter revient sur cette thématique après en avoir parlé en 1980 dans *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel (XVII^e au XX^e siècle)* Paris, Flammarion, 1980.

³⁶ *Rinascita* est le nom de la revue communiste fondée en 1944 par Palmiro Togliatti. Publication mensuelle jusqu'en 1962, elle devient hebdomadaire au cours de cette année. Ce journal qui voulait diffuser l'esprit socialiste en Italie hébergeait aussi des articles de non communistes et contribua à créer un laboratoire d'idées et d'expressions. Elle cesse de paraître, après une courte parenthèse, en 1991.

³⁷Élizabéth Badinter, *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel (XVII^e au XX^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1980.

étranger de ce motif qui revient sans cesse dans toute l'œuvre de Comencini. En quoi consiste le fait d'être mère ? Pour Cristina Comencini, la difficulté naît de la fausse interprétation de ce rôle : être mère n'est pas naturel pour une femme, elle le devient et doit s'adapter pour cela à un code social très fort qui relègue la mère à un univers secondaire. Cette ambiguïté dans l'approche du rôle maternel, Comencini, en citant Badinter, la fait remonter au moment où la maternité devient une affaire d'État et où l'économie s'inquiète du dépeuplement, c'est à partir du XIX^e siècle que les femmes se transforment en mères de la patrie. Cristina Comencini se demande constamment, voyant le présent : où sont-elles ces années de réflexions de combats féminins ? « Pourquoi ne sommes-nous plus engagées dans une bataille commune ?³⁸ »

B. Famille matrice

Dans ses films et dans ses romans, les rapports de force entre les hommes et les femmes, qu'ils soient à l'intérieur de la famille ou au sein de la vie sociale, sont la base de départ pour toute situation romanesque ou filmique. Ce rapport à l'Autre est très évident dans sa représentation du personnage de l'étranger ou de l'étrangère.

L'étranger, c'est-à-dire la personne venant d'un autre pays, est un personnage essentiel, pas nécessairement protagoniste du récit, pour comprendre les dynamiques cachées des familles ou de la société. Exception faite pour le petit gitan de *Zoo* (qui est un personnage masculin), et pour les personnages de Julie et de Mathilde, héroïnes françaises, tous les récits nous présentent une femme venue d'ailleurs. La première occurrence de cette « intrusion » est Maria-Mia, mystérieuse, elle cache ses origines, c'est la femme de l'avocat dans *La fine è nota*. « Madame » est l'institutrice de *Il cappotto del turco*, celle qui s'occupe des deux sœurs pendant leur enfance heureuse. Julie, la nouvelle femme du père de Giulia dans *Matrimoni*, est jeune et voudrait que son mari s'intègre dans son monde. Monique, la nouvelle femme de Sergio, un des protagonistes de *Liberate i pesci*, réussit à s'intégrer dans la réalité italienne. Régine la gouvernante (*Matrioska*) s'occupait de Chiara enfant et l'aidait à rêver. Toutes ces femmes sont françaises. Pourquoi ? La donnée biographique, d'abord, rappelons-le : son

³⁸ « Perchè non ci siamo più impegnati in una battaglia comune ? » in *L'illusione del bene*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 89.

père a fait des études en France, Cristina Comencini et ses sœurs sont allées à l'école française et l'obéissance à la règle de ne parler que de ce qu'on connaît pourrait justifier ce choix. Toutes ces femmes venues d'ailleurs expriment la différence, le sentiment d'étrangeté. C'est le cas de la jeune Catherine (*Matrimoni*), deuxième épouse d'Alessio, le père de la protagoniste, Giulia, qui ne comprend pas pourquoi son mari refuse de renoncer à son dîner de Noël en famille pour l'accompagner en France. De même, Sergio (*Liberate i pesci*) voit dans sa nouvelle femme, Monique, la Française. Il ignore complètement son parcours d'intégration à la société italienne, il s'obstine à lui parler en français et découvre un jour, tout à fait par hasard, qu'elle est parfaitement intégrée et heureuse en Italie. Elle ne correspond donc plus à l'image qu'il voulait entretenir d'elle.

Cristina Comencini ne fait que reprendre une sorte de stéréotype culturel italien pour lequel la femme étrangère est synonyme de liberté et si, au cours des années 1960-1970, ce mythe était représenté par la femme du Nord, la suédoise en majorité, à partir des années 1980, c'est la femme française qui prend la relève (voir par exemple, *La famiglia*³⁹ de Ettore Scola ou *Mignon è partita*⁴⁰ de Francesca Archibugi).

À l'approche du nouveau millénaire, Cristina Comencini, dans le respect du présent historique⁴¹, s'intéresse à d'autres nationalités. Nous trouvons une femme russe Sonja dans *L'illusione del bene* et une sénégalaise Nadine dans *Il Bianco e il Nero*. La pièce

³⁹ *La famiglia*, de Ettore Scola, USA, 1986. Scénario et sujet : Ettore Scola, Furio Scarpelli, Ruggero Maccari. Avec : Emanuele Lamaro (Carlo enfant), Andrea Occhipinti (Carlo jeune), Vittorio Gassman (Carlo homme), Cecilia Dazzi (Béatrice jeune fille), Stefania Sandrelli (Béatrice femme), Jo Champa (Adriana jeune), Fanny Ardant (Adriana femme), Philippe Noiret (Jean Luc), Alberto Gimignani (Giulio enfant), Massimo Dapporto (Giulio jeune), Carlo Dapporto (Giulio homme), Renzo Palmer (Oncle Nicola), Monica Scattini (tante Ornella), Athina Cenci (tante Margherita), Sergio Castellitto (Carletto), Ricky Tognazzi (Paolino), Ottavia Piccolo (Adelina). Décor : Luciano Riccieri, Domenico Sica. Photographie : Ricardo Aronovich, Bruno Bruni.

⁴⁰ *Mignon è partita*, 1988, de Francesca Archibugi, Italie, 1988. Scénario : Francesca Archibugi, Claudia Sbarigia, Gloria Malatesta. Interprètes : Céline Beauvallet (Mignon), Stefania Sandrelli (Maman), Micheline Presle (Pr Girelli), Eleonora Sambiagio (Antone), Daniele Zaccaria (Tommaso), Francesca Antonelli (Chiara), Massimo Dapporto (Aldo), Jean-Pierre Duriez (Federico), Leonardo Ruta (Giorgio). Décor : Massimo Spano. Soulignons que Francesca Archibugi, née en 1960, débute en tant que réalisatrice la même année que Cristina Comencini. Toutes les deux mettent les enfants au centre de leur première œuvre. Nous verrons dans la deuxième partie en quoi leur approche filmique converge et diverge.

⁴¹ Nous définissons ainsi la modalité de Cristina Comencini par rapport à l'histoire et développons cette idée au chapitre suivant.

théâtrale *Est/ Ovest*⁴² lui sert à illustrer la relation complexe entre Letizia une vieille femme âgée et Oxana, sa *badante*⁴³ ukrainienne, pour porter sur scène un autre volet de cette difficile intégration et mettre en évidence un autre aspect problématique de l'Italie contemporaine celui de l'assistance aux personnes âgées.

Chez Cristina Comencini, les aspects quotidiens de la vie intime succèdent à une réflexion plus ample sur des problématiques sociales et politiques. En tant qu'individu/écrivain/metteur en scène, elle les transfère et les adapte du microcosme familial à la réalité italienne qui, depuis les années 1980, est devenue terre d'immigration.

Un autre aspect de la différence de l'Autre est représenté par l'homosexualité. Dans *Il più bel giorno della mia vita*, au sein d'une famille bourgeoise traditionnelle partiellement reconstituée, le seul fils de cette famille a une relation homosexuelle qu'il ne veut pas avouer à sa mère. Ainsi que dans *La bestia nel cuore*, Emilia, l'amie aveugle de la protagoniste, Sabina, trouvera le courage de vivre et rendra publique sa relation avec Maria, sa collègue. Dans *Matrioska*, le roman publié entre ces deux films, la relation qu'a Antonia avec son amie Malu est une relation à la fois d'amitié et d'amour qui semble contenir les germes du couple Emilia-Maria à l'écran. Il faut souligner que le choix de l'homosexualité semble être une compensation ou un remède à la difficulté qu'ont ces personnages à fonder leur propre famille et à avoir une progéniture.

Pour Cristina Comencini, la norme n'est pas seulement être femme à l'intérieur d'un couple mais aussi être mère de famille. D'où la difficulté à trouver un équilibre entre ces deux facettes de l'être féminin. Elle utilise la forme du « mélodrame intimiste⁴⁴ ».

⁴² *Est-Ovest* (2009), première représentation : Théâtre Eliseo Rome. Production : Associazione Culturale Artisti Riuniti et Noctivagus srl. Mise en scène : Cristina Comencini ; assistante à la mise en scène : Emanuela Anecchino. Decors : Paola Comencini. Lumières : Sergio Rossi. Costumes : Antonella Berardi. Interpètes : Rossella Falk (Letizia), Luciano Virgilio (Armando, frère de Letizia), Claudio Bigagli (Sergio, fils de Letizia), Daniela Piperno (Sandra, fille de Letizia), Viola Graziosi (Elisa, fille de Sergio et de sa première femme), Merita Xhani (Oxana, "badante" ukrainienne), Elisabetta Arosio (Veronica, deuxième femme de Sergio), Roberto Infascelli (Vittorio, fils aîné de Sandra), Alessandro Sperduti (Paolo, fils cadet de Sandra).

⁴³ Ce terme en italien désigne les personnes étrangères qui s'occupent des gens âgés.

⁴⁴ Nous annonçons ici cette forme de la cinécriture dont nous allons voir le fonctionnement et la structure dans la troisième partie de notre thèse.

Cette formulation s'applique aussi aux romans et aux films où elle se concentre davantage sur la relation père fille (*Le pagine strappate*, *Il cappotto del turco*, *Matrioska*) et où le père est décrit dans son isolement, dans son mutisme, dans sa vieillesse. Cristina Comencini veut illustrer et comprendre le commencement de la difficulté des femmes à concilier en une seule personne plusieurs identités. Les femmes autant que les hommes sont disponibles à l'immoralité, au jeu, aux émotions, à l'aventure. Et elles peuvent de même que les hommes, aimer des enfants même si elles ne les ont pas mis au monde. *I divertimenti della vita privata* n'est pas un film sur la Révolution française mais un film sur une situation, sur des sentiments. C'est justement en donnant aux personnes et aux événements une perspective historique différente que le regard contemporain devient plus perçant.

I.1. I divertimenti della vita privata

Cristina Comencini a voulu raconter la vie des femmes pendant la Révolution d'une façon burlesque. Une situation libertine de tromperies, un jeu du hasard et du sentiment à la manière de Marivaux en passant par Beaumarchais. Cristina Comencini semble s'amuser à utiliser le paradoxe pour mieux dénoncer ou mettre en exergue la condition de la femme. Au lieu de se concentrer sur la vraisemblance des personnes et des faits que nous connaissons, l'attention se porte sur l'essentiel : les « idées » et « les émotions ».

Pourquoi donc situer *I divertimenti della vita privata* à l'époque de la Révolution française ? La Révolution française a mis au premier plan les droits de l'homme, mais elle a oublié les droits de la femme. C'est à partir de ce moment que la femme passe de son statut de femme savante à celui de mère de la patrie⁴⁵. C'est toutefois à partir de ce moment-là que le long chemin de la femme vers l'acquisition d'un statut de personne commence.

Cristina Comencini souhaite ainsi parler de la situation des femmes en partant de cette période cruciale pour arriver à nos jours. Les questions auxquelles Mathilde-Julie se

⁴⁵ Cf. C. Comencini «La dannazione di madame Roland», Roma, *Rinascita*, 1981, n° 38, pp. 25-26.

confronte seront les mêmes que celles de ses autres héroïnes. Comme l'auteur l'a déclaré au cours d'une interview à *Repubblica*, il s'agit en somme

« Un film pour dire que derrière les grands changements historiques dont tout le monde parle, il y a aussi les petits changements de la vie des petites gens. Voilà le mot, l'utopie, on ne peut pas vivre sans utopie et encore moins se lancer dans la création artistique.⁴⁶ »

Nous percevons la réalité historique à travers les détails : les vêtements, les références à la situation politique, dans les objets, les mutations du vivre quotidien, mais cela nous sert à mieux comprendre le présent, ce que nous appelons, le « présent historique ». En cela Cristina Comencini semble s'approprier les mots d'Ariane Mnouchkine qui affirme dès ses débuts en 1964 : « Je suis au présent et seul le présent m'importe⁴⁷ », et qui s'est passionnée pour les grandes questions de son temps, celles qui concernent les êtres humains, leurs espoirs et leurs détresses. Cristina Comencini, à ses débuts, ne pense peut-être pas aussi large, aussi fort et aussi loin qu'Ariane Mnouchkine, mais elle est très attentive à sa réalité et aux questions que ce monde se pose. C'est une des raisons à notre avis pour lesquelles elle décide de faire ce film qui lui permet, tout en s'éloignant dans le temps de montrer la réalité du présent.

Dans ce film, la maison château représente un lieu d'enfermement où se joue la destinée d'une femme Julie – Mathilde. Cette dualité liée aux lieux, maison symbole d'enfermement, jardin – parc comme lieu de fuite vers un autre univers, deviendra une constante filmique dans la production de Cristina Comencini⁴⁸ (*Va' dove ti porta il cuore, Il più bel giorno della mia vita*). La fuite de ce huis-clos, que nous allons évoquer

⁴⁶ « Insomma un film anche per dire che dietro i grandi cambiamenti storici di cui tutti si occupano, ci sono i piccoli cambiamenti della vita della piccola gente [...]. Eccola la parola utopia : non si può vivere senza utopia, e tanto meno cimentarsi con l'espressione artistica». Anna Maria Mori, « Si, l'utopia è donna », in *Repubblica*, 2/2/1990, p. 35.

⁴⁷ Cf. Ariane Mnouchkine, *L'art du présent entretien avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005.

⁴⁸ On pourrait se demander si Sofia Coppola lors de la réalisation de *Marie Antoinette* avait vu *I divertimenti della vita privata*. Nous sommes tentée de le croire en pensant à la séquence dans laquelle Marie-Antoinette doit passer de son statut de jeune fille indépendante à celui de reine. En se déshabillant et en franchissant la frontière, Marie-Antoinette est sous une tente au milieu d'un parc, nue ; elle quitte son rôle de jeune fille pour assumer celui de reine en s'habillant.

comme constante de son travail⁴⁹, n'est possible que par la traversée d'un espace naturel, dans ce contexte le jardin ou la forêt qui se juxtapose au château.

Synopsis

Nous sommes à Paris en 1793, un vieux libertin et son serviteur jouant aux cartes font un pari. Le vieux libertin (interprété par un admirable Vittorio Gassman) parie avec son serviteur que malgré son âge il arrivera à séduire et à conquérir une jeune et jolie femme mariée.

L'histoire se déroule à partir de ce prologue. Deux femmes provenant de deux milieux différents⁵⁰ : Julie Renard, femme du député Charles (interprété par Giancarlo Giannini captivant), mère exemplaire, épouse frustrée, fait un pacte avec Mathilde, mère indigne (elle a abandonné sa fille) comédienne prostituée (les deux femmes sont interprétées par Delphine Forest)⁵¹ qui lui ressemble. Mathilde devra pendant une semaine prendre la place de Julie et ensuite elle retournera à sa vie normale. Mathilde accepte mais Julie ne reviendra pas. Mathilde devra alors interpréter ce rôle non pour une semaine mais pour un temps indéfini. Elle parvient à y trouver son bonheur : non seulement elle rend heureux son mari, mais elle a aussi un amant.

De son côté, Julie vit son choix de liberté. Après quelques années où Mathilde s'est transformée en Julie et a même eu un autre enfant de son mari, nous retrouvons Julie au milieu d'alambics et de livres dans le château du vieux libertin. Julie n'a pas compris qu'elle a troqué son existence de mère et d'épouse contre celle de prisonnière du vieil

⁴⁹ Cf. la section « La fuite responsable » de cette thèse.

⁵⁰ Nous croyons qu'elle s'est inspirée de *Il Principe et il povero*, (*The Prince and the Pauper*). Ce roman de Marck Twain, écrit en 1881 au même titre que *L'Incompreso* de Florence Montgomery faisait partie des romans lus des jeunes italiens entre la fin des années 50 et les années 60. *Il Principe e il povero* raconte comment la vie de chaque enfant est conditionnée par le milieu social et par la famille d'origine. Mais il suffit de changer la situation de départ pour avoir des réactions différentes. Le motif du sosie, rentrer dans la vie de l'autre par une similitude physique, un archétype du théâtre et de la littérature est aussi un thème cinématographique développé surtout par Hitchcock.

⁵¹ Cette actrice a interprété le rôle de Lucia dans l'adaptation pour la télévision des *Promessi Sposi*, le roman éponyme d'Alessandro Manzoni. C'est le roman que tous les Italiens connaissent car sa lecture obligatoire est au programme de l'école. Nous devons aussi évoquer dans ce contexte le film Mario Camerini (1941), première adaptation qui a eu comme sujet les longues épreuves des fiancés, de même que le *sceneggiato* (c'était le nom par lequel à l'époque de la paléo télévision on appelait les fictions actuelles) : dirigé par Sandro Bolchi (1924-2005) diffusé en 1967. La deuxième adaptation pour l'écran a été réalisée par Salvatore Nocita en 1989, en collaboration avec Enrico Medioli et Roberta Mazzoni. Nous signalons aussi que Roberta Mazzoni travaillera avec Cristina Comencini comme scénariste à partir de 1996.

homme. Mathilde cherche à le lui dire, à lui ouvrir les yeux, mais Julie a été complètement subjuguée par le vieil homme qui lui avait proposé d'échanger l'accès à la culture et au savoir contre sa vie de femme et de mère et Julie assoiffé de savoir n'a pas compris d'avoir été la proie du désir sexuel d'un vieux séducteur. Cristina Comencini insinue un doute chez le spectateur : Julie a-t-elle fait le bon choix ? En terminant cette séquence, Comencini focalise sur Julie s'adressant à son chien nommé Jean-Jacques, comme son fils.

Mathilde voudrait que Julie disparaisse de la scène, le vieux libertin la rassure en lui donnant un contrat où il y a écrit, noir sur blanc, que désormais elle s'appellera Madame Renard. Ainsi rassurée par un acte officiel, Mathilde pourra vivre sereinement en tant que Julie. Honoré, l'amant, a connaissance de toute l'intrigue, aime encore ou croit encore aimer Julie mais c'est de Mathilde qu'il dépend maintenant. Honoré, qui est noble, se transforme alors en cocher, pour rester auprès de cette femme et vivre dans son intimité.

Mathilde est une femme joyeuse qui garde sa joie en jouant sur les faiblesses de son mari, un homme pas très cultivé, avide de sexe et désireux de concilier la mère avec la putain, selon la morale chrétienne et catholique. Le vieux libertin démontre qu'on peut manipuler une femme en lui offrant la réalisation d'un désir caché et secret, lui ôter son rôle de mère en lui niant sa sexualité à travers l'érudition, mais en réalité il la rend dépendante de son jugement.

Mathilde, profite de cette vacance de la vie, représentée par la Révolution française. Elle arrive à remplir si bien le triple rôle de femme, mère et amante, que son mari affirme à haute voix que toutes les femmes sont des putains à l'exception de la sienne. Mathilde, tandis que son mari tisse ses louanges de femme parfaite, donne des conseils aux femmes légitimes sur comment séduire leur mari afin d'éviter qu'ils n'aillent voir les autres femmes. Mathilde leur explique l'importance de la séduction, c'est là le pouvoir des femmes sur les hommes, savoir utiliser la séduction et l'érotisme sans se sentir coupable. Elle incarne ainsi le rôle de la philosophe, en contraste avec les autres femmes qui sont soumises aux conventions sociales et religieuses et qui n'ont pas encore compris la nécessité du changement de leur point de vue.

Comme ces autres femmes mariées, Julie, la véritable épouse, est victime des séductions de l'intelligence masculine. Si les femmes veulent être heureuses, il faut qu'elles redécouvrent après les expériences du monde les joies du foyer domestique. C'est le

paradoxe autour duquel tourne le film. Cristina Comencini a voulu décrire les changements de la société à travers le regard d'une femme. Le film met en place une double série d'oppositions et sur le plan de l'appartenance socioprofessionnelle et dans les registres des rapports de couple. Elle nous montre que la Révolution n'est qu'une affaire d'hommes et que les femmes en sont toujours les victimes. Julie, la femme mère amante, incarne l'archaïsme, ses rapports avec son mari ont l'aspect despotique et affectif qui caractérisait le monde avant la Révolution. Mathilde, au contraire, incarne la modernité en vivant pleinement ses émotions et ses sentiments et en affirmant son droit au bonheur.

Le couple formé par Julie et le vieux libertin est une caricature des rapports de domination : le vieil homme semble posséder Julie, mais en réalité est en sa possession, sans ce désir il devrait accepter d'être vieux et hors jeu. La docilité qui semble caractériser Julie n'est qu'apparente, elle est en train d'apprendre les codes. Mathilde, rebelle et anticonformiste, découvre vite les plaisirs du conformisme et arrive à y trouver son épanouissement. Sa relation avec son mari en est le témoignage, de même que celle avec son amant. Mathilde utilise savamment son savoir-faire sexuel pour être libre de son temps et de son corps. En faisant semblant de se plier au désir masculin elle est la vraie dominatrice. Cette approche révolutionnaire de la femme ne se présente pas à une première lecture.

Cristina Comencini en déplaçant *I divertimenti della vita privata* et son intrigue fil de l'Histoire, met en scène une situation basée sur l'échange des rôles, les quiproquos, les mensonges, une situation d'arroseur arrosé où la seule solution est de trouver sa place à l'intérieur d'un contexte familial qui pourrait être hostile. Nous pouvons nous moquer de tout à travers la légèreté. C'est une situation récurrente que nous retrouvons de la Commedia dell'arte à la comédie grand public⁵², tel *Un fauteuil pour deux*⁵³, mais que la cinéaste réussit à traiter d'une manière complètement personnelle et féminine.

⁵² Par ce terme la presse définit les productions légères, amusantes, qui intéressent un public très élargi, par opposition au public d'élite intéressé ou attiré par des films présentant un contenu et un style plus sophistiqué. En Italie, ces productions-là à la période de Noël sont appelées «cine-panettoni» terme qui évoque les fêtes de Noël.

⁵³ *Un fauteuil pour deux*, 1983 : Réalisateur : John Landis. Avec : Dan Aykroyd, Eddie Murphy, Jamie Lee Curtis.

Le présent historique

En tant qu'apprentie réalisatrice, Cristina Comencini, juste après le scénario de *Matrimonio di Caterina* (1982), première collaboration à côté de son père et de Suso Cecchi d'Amico, a travaillé sur les adaptations de *Cuore* (1984) et de *La Storia*⁵⁴, deux transpositions littéraires dans lesquelles le déplacement sur l'axe temporel est très important. Luigi Comencini situe la célèbre histoire de De Amicis pendant la première guerre mondiale, quelques décennies après par rapport au texte original.

Dans *La Storia*⁵⁵, les personnages de la micro histoire (Ida la mère, Nino le fils aîné et Usepe l'enfant né du viol) sont des victimes qui se trouvent au milieu des changements (la seconde guerre mondiale, les bombardements, l'après-guerre) sans les comprendre. En d'autres termes, ce déplacement historique est l'outil qui permet à l'auteur ou au réalisateur un acte de divulgation qui serait, autrement, plus difficile à opérer et surtout de faire passer un message politique ou social. Elsa Morante, lors de la publication du roman, avait négocié avec son éditeur Einaudi le prix de vente et le format en version de poche (le roman a 665 pages). Elle le fit dans le but précis de pousser à lire les gens qui ne lisaient pas ou très peu. Elle y parvint. Son roman fut vendu à 40.000 exemplaires⁵⁶ en douze jours, un cas quasi unique dans le panorama littéraire italien de ces années-là. Avant ce roman, Elsa Morante n'était pas connue du grand public, et ce succès lui valut par la critique littéraire de son temps une *attaque idéologique*⁵⁷. Cette attaque n'avait pas permis de lire son roman dans une optique sereine et de le voir en tant qu'innovateur du genre romanesque. Morante semblait mettre en pratique la nouvelle approche dans le domaine de la recherche de la temporalité historique de Fernand Braudel⁵⁸ : la micro histoire dans la macro histoire :

« Si on voulait donner une définition de *La Storia*, on pourrait dire qu'il s'agit d'une fresque sur la condition humaine. Réaliser ce film a été un projet ambitieux

⁵⁴ Nous nous bornons ici à évoquer le contenu de ces deux films, tirés des œuvres de De Amicis et de Elsa Morante. L'analyse de cette expérience d'adaptation est traitée au chapitre 2.

⁵⁵ Elsa Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974.

⁵⁶ Cf. Daniel Mangano, «La storia ovvero il mondo salvato da un ragazzino», in *Elsa Morante Narrativa*, n. 17. Nanterre, Publidix, 2000, p. 103.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Fernand Braudel (1902-1985), historien français, est l'un des plus célèbres représentants de l'École des Annales. Son apport réside dans la mise en œuvre d'une nouvelle approche de la temporalité historique. Il a orienté la recherche vers l'histoire sociale, qui a trait aux rapports de l'homme et du milieu, dont les fluctuations sont quasi imperceptibles.

mais fascinant [...]. Jusqu'ici mes œuvres ont été rationnelles : même dans les histoires comme *Incompris*, j'ai le sentiment d'avoir transmis plus d'idées que d'émotions : avec *La Storia*, j'ai voulu changer : être moins rationnel et plus allusif, parler plus des sentiments que des faits ; je voulais utiliser la caméra plus que sur l'ensemble du décor, sur les détails du décor [...]. Alors que jusqu'à aujourd'hui j'ai toujours tourné en ayant le montage à l'esprit, ici j'ai voulu saisir le matériel sans m'être déjà préfiguré un contenant qui les limiterait [...]. Le montage est venu après⁵⁹. »

Ce n'est pas une coïncidence si, l'une des premières fois où la fille Comencini intervient, le père a le souci d'être plus « allusif » que descriptif, de « parler plus de sentiments que de faits ». C'est en effet ce que Cristina Comencini avait indiqué comme élément distinctif de sa génération de réalisateurs par rapport aux maîtres du passé⁶⁰.

Une approche similaire, à celle d'Elsa Morante, toute proportion gardée, Cristina Comencini la met en place dans *Cappotto del turco*⁶¹ où la participation au mouvement politique des années 70 est vécue différemment par les sœurs protagonistes du roman. Cristina Comencini y raconte cette période de transformation de la femme italienne :

« *Sœurs* traitait du lien entre le moi privé et le moi social à travers cette femme jeune et déjà mère ; c'était mon cas, dans ces moments où on peut avoir l'impression, face aux événements historiques, de se regarder dans un miroir.⁶² »

A ce propos, le film documentaire d'Alina Marazzi, *Vogliamo anche le rose*⁶³, montre comment et dans quelle direction le sort des femmes évolue des combats des années 1970 au « silence » des années 90, en opérant un déplacement historique similaire. La scène finale de ce film nous en fait la démonstration. Nous sommes à Rome de nos jours. Les voix des actrices, qui nous ont guidées durant le déroulement du film, ont cédé la place à la caméra : gros plans en plongée et contre-plongée de structures vides, abandonnées, en ruine, comme habitées par des fantômes ; le tout assorti d'une musique diégétique qui rend toutefois cette vision moins angoissante. Voici ce qu'en dit Alina Marazzi, la réalisatrice et scénariste du film :

⁵⁹ *La Storia*, un film de Luigi Comencini, dossier de presse de Simon Mizrahi, distribué par MK2 diffusion, Paris, 1986.

⁶⁰ Cf. le paragraphe « Héritage et cultures cinématographiques » annexe 1 de cette thèse.

⁶¹ Cristina Comencini, *Il cappotto del turco*, Milano, Feltrinelli, 1997. Ed. Fr. *Sœurs*, Paris, Verdier, 1998.

⁶² Cf. Valérie Marin la Meslée, *op. cit.*, p. 59.

⁶³ *Vogliamo anche le rose* Italie 2007. Réalisateur Alina Marazzi. Scénario : Alina Marazzi. Montage Ilaria Faioli.

« Tout naît de l'observation du présent de mon quotidien. Revoir l'histoire de ces années-là part de la volonté de comprendre ce qui se passe aujourd'hui. Je suis née en 1964, et j'ai vécu la période décrite dans mon film. J'étais inscrite au lycée à la fin des années 70 et je me souviens de certaines atmosphères. Ce film est né de l'exigence de comprendre d'où venaient certains de mes comportements, comment je vis mes relations. J'aime travailler sur le matériel des archives, rechercher les traces, les indices avec lesquels on construit une histoire, pour comprendre ce qui s'est passé. Dans le film, je parle de trois histoires privées, et ce, grâce au journal intime de trois femmes, mais ce qui est surprenant par rapport à ces années-là, c'est qu'on a découvert à un moment donné que les exigences personnelles et individuelles étaient en réalité collectives, sociales et politiques.⁶⁴ »

Cristina Comencini est convaincue qu'il faut comprendre le passé pour aider les futures générations à accéder à une plus grande sérénité et à une liberté de choix conscient. C'est en quelque sorte le thème qu'elle développe dans *Due partite*⁶⁵ (*Jeux doubles*⁶⁶). Dans cette pièce de théâtre, Cristina Comencini met en scène les destins de quatre femmes. Toute l'action se passe dans le même lieu, la cuisine, et les personnages sont interprétés par les mêmes actrices. Au premier acte, nous sommes dans les années 60, quatre femmes jouent aux cartes. C'est leur après-midi préféré, celui où elles se retrouvent sans leurs maris, alors que leurs filles s'amusent ensemble dans la pièce à côté. La partie de cartes n'est que le prétexte à un moment d'intimité pendant lequel elles peuvent se confier, évoquer leur vie de couple, leurs amants ou les maîtresses de leurs maris, leur conception du rôle de mère et la relation qu'elles entretiennent avec leurs enfants, ce qui constitue la vie d'une femme de ces années-là. Car, dans ces années 1960, même si la société commence à évoluer, que ce soit en Italie ou en France, la place de la femme est encore, bien souvent, à la maison. Sa principale occupation est

⁶⁴ « Tutto nasce dall'osservazione del mio presente. Rivisitare la storia di quegli anni parte dall'esigenza di capire delle cose dell'oggi. Io sono del '64 e nel periodo che racconto nel film ero piccola, ma ho fatto in tempo a iscrivermi al liceo alla fine degli anni Settanta, così alcune atmosfere me le ricordo. Sentivo l'esigenza di realizzare questo film perché volevo capire in che modo vivo le mie relazioni oggi, da dove vengono certi miei comportamenti. Mi interessa lavorare sui materiali d'archivio, cercare le tracce, gli indizi con cui mettere insieme la storia, per capire come sono andate le cose. Nel film parlo soprattutto di tre storie private, grazie ai tre diari di altrettante donne, ma la cosa stupefacente di quegli anni è che a un certo punto si scoprì che le esigenze personali, individuali erano in realtà collettive, quindi sociali e politiche. (C'est nous qui traduisons.) Cf. <http://www.movieplayer.it/articoli/> L'entretien a été réalisé par Massimo Boriello. Chiara Valentini : <http://valentini.blogautore.espresso.repubblica.it> Sa rubrique Rosa in blog en parle ; cf. l'article du 11 mars 2008.

⁶⁵ Cristina Comencini *Due partite*, Milano, Feltrinelli, 2006. La pièce a eu un grand succès et a été représentée en Italie pendant 3 ans. Enzo Monteleone a transduit en film cette pièce. Le film est sorti le 7 mars 2009.

⁶⁶ *Jeux Doubles* a débuté au théâtre des Célestins, à Lyon en 2007. La pièce de Cristina Comencini a été traduite par Jean Baisnée. Le spectacle est actuellement en tournée.

alors d'élever ses enfants, d'où l'importance des discussions des quatre personnages sur les relations mères filles.

Au second acte, en 1990, les quatre filles des quatre protagonistes précédentes se retrouvent trente ans plus tard, au même endroit, à l'occasion de la mort d'une des mères. Elles évoquent leurs souvenirs communs, leurs mères, mais aussi leurs maris, leurs ambitions professionnelles, leur désir plus ou moins fort d'avoir des enfants. Elles ont l'âge de leurs mères dans le tableau précédent, mais elles paraissent plus jeunes. Elles n'ont pas d'enfant, elles sont plus stressées, plus affirmées, mais, finalement, pas plus heureuses.

Enfin, dans *L'illusione del bene* (2007), la simultanéité du passé et du présent prend la forme filmique du flash-back. Par le truchement de la voix narrative de Mario, le protagoniste, Cristina Comencini élabore le grand non-dit des communistes italiens, après la chute du mur de Berlin en 1989, la perte des illusions et la fin du communisme. A son avis, ce thème n'a pas encore été abordé par les politiques⁶⁷. Les communistes ne veulent pas voir les conséquences de cette perte. A travers les yeux de Sonja, la femme d'origine russe, et de sa fille Anja, Mario trouvera la clé du mystère lié à Irina, la mère de Sonja. Cristina Comencini semble vouloir réécrire encore une fois la grande histoire (la chute du communisme) à travers la petite (qui est la mère de Sonja ?). Dans ce roman, ce qui est narré, ce sont les émotions des protagonistes, leurs envies de comprendre et de ne pas s'arrêter au premier obstacle. Ses films et ses écrits nous offrent une galerie de personnages féminins de tous âges qui représentent les sentiments des femmes par rapport à une situation privée qui révèle une dimension politique et sociale qui ne saute pas aux yeux comme une évidence, mais c'est le fil rouge de toute sa production. En d'autres termes, ce déplacement historique est l'outil qui permet à l'auteur ou au réalisateur un acte de divulgation qui serait, autrement, plus difficile à opérer et surtout de faire passer un message politique ou social.

⁶⁷ Cf. [http : //www.cristinacomencini.it](http://www.cristinacomencini.it), onglet livres, le dossier de presse relatif à la présentation chez Feltrinelli de son roman en avril 2007.

I.2. La question du modèle familial féminin (1991-1993)

Le travail d'écriture chez Cristina Comencini dissémine l'inscription du moi entre des supports différents : scénario, roman, film, pièce théâtrale, blog, dans le souci de différencier à chaque fois les spécificités énonciatives. Nous allons ici surtout détailler par quels processus Cristina Comencini utilisera l'écriture du moi pour produire une œuvre fictionnelle.

En parcourant l'ensemble de la production de Cristina Comencini, nous avons identifié trois motifs fédérateurs⁶⁸ : la famille, le couple, les femmes. Son corpus présente donc une large production de personnages fictionnels féminins. Et la situation familiale, plus encore pour une femme, du moins dans notre culture, implique aussi un rôle à jouer. Cristina Comencini deviendra la spécialiste de la famille en choisissant le point de vue féminin à travers une fresque chorale et intergénérationnelle.

Il s'agit d'un modèle familial féminin, où ce mot (modèle) synthétise les deux sens symétriques et opposés de la notion de ressemblance, d'imitation. Aristote avait bien souligné les rapports économiques, d'un point de vue sémantique, entre monde de référence, modèle et possibilité de développement de l'œuvre esthétique mais par rapport à une tradition idéologique de la ressemblance de l'œuvre d'art et à son modèle intersémiotique (l'« imitatio »). Or l'« imitatio » moderne ne se rapporte plus à la notion de la nature « vraie » mais à celle de la réalité, filtrée par la culture, une sorte de monde de référence qui, lui, ressemble à la réalité, mais qui n'est que construction fictionnelle⁶⁹.

Au-delà des contenus que nous avons évoqués ci-dessus, nous appelons « cinécriture⁷⁰ » la modalité stylistique de Cristina Comencini, en constatant que ses textes, littéraires ou

⁶⁸ Ce terme nous renvoie à la musique, où il exprime un air récurrent ; nous l'utilisons pour mettre en avant comment le motif peut « désolidariser le rythme de la mesure et révéler ses liens ténus avec la forme qui s'ouvre et se meut ». Cf. Emmanuelle André, *Le motif*, Presses Universitaires Vincennes, 2007, p. 95.

⁶⁹ Nous employons ces termes de « réalités fictionnelles » et de « mondes possibles » selon les définitions de Lubomir Dolezel, *op. cit.* et Umberto Eco, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, Cambridge U.P. 1992. Éd. it. *Interpretazione e sovrinterpretazione*, Milano, Bompiani, 1995. Trad. fr. J.-P. Cometti, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1995.

⁷⁰ Nous nous limitons ici à annoncer ce terme et développerons cette idée, dans le chapitre « Cinécriture du moi », troisième partie.

cinématographiques, redistribuent des discours (mots) et des représentations (images) sous forme d'« interdiscours⁷¹ ». Au sein du corpus analysé, nous avons répertorié trois axes narratifs principaux qui concernent tous la société : a) le point de vue privé et intimiste, b) le point de vue féminin et c) le point de vue collectif. Dans le traitement de ces thèmes, la contrainte du « genre » utilisé pour l'exploitation romanesque et filmique est fondamentale pour Cristina Comencini. Ainsi, le genre noir, dans toutes ses variantes, semble être pour elle celui qui traduit le mieux ces thèmes. Nous avons tenté d'esquisser un tableau des éléments récurrents, des variantes et des évolutions, ce qui nous a permis de confirmer le fait qu'il ne s'agit pas pour l'auteur d'enregistrer une réalité mais bel et bien de mettre en scène des « mondes possibles » c'est à dire d'univers fictionnels.

Nous nous focaliserons en particulier sur *Le pagine strappate* (roman) et *La fine è nota* (film). Ces deux œuvres présentent au centre de l'action un protagoniste masculin et obéissent à une contrainte générique : celle du journal pour *Le pagine strappate* et celle du filon policier pour *La fine è nota*.

Le pagine strappate est le premier roman de Cristina Comencini que nous pourrions définir comme roman serial matriciel⁷², contenant des thèmes qu'elle développera et déclinera par la suite. « La protagoniste du roman est un peu la synthèse de nous toutes, les quatre sœurs, et du rapport que nous avons eu avec notre père Luigi.⁷³ » Le passage au roman de Cristina Comencini pourrait par conséquent être lu comme une tentative de trouver une voie autonome. Venant d'une famille où le savoir se transmet, où l'exemple et la collaboration sont primordiaux, comme l'a souligné son père Luigi⁷⁴, elle cherche à

⁷¹ Ce terme, dans son acception sémantique, appréhende la représentation en mondes possibles narratifs des textes fictionnels analysés par rapport aux renvois intra-textuels, inter-textuels et extra-textuels, qui marquent la création des textes fictionnels analysés. Cette définition sera cernée en tenant compte des paramètres littéraires, filmiques et de réception dans le chapitre 3 de ce travail.

⁷² Nous utilisons ce terme dans l'acception qu'en donne Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 123. Le terme matriciel se veut synonyme de narration archétypale ou récurrente chez un auteur.

⁷³ « Nella protagonista del romanzo, ci siamo un pò tutte noi, quattro sorelle, nel rapporto con nostro padre Luigi. » Cf. Anna Maria Mori, « Raccontare le emozioni », in *Repubblica*, 1/2/1992, p. 36.

⁷⁴ Cf. L. Comencini, *op. cit.*, p. 145.

construire son propre modèle familial. Cristina Comencini le mettra en pratique à partir de son roman *Matrioska* (2001) et dans le film *Il più bel giorno della mia vita* (2002) qui voit aussi l'entrée de la fille de Cristina Comencini, Giulia, dans le métier, comme coscénariste.

C'est à partir de ces dates qu'elle déclare explicitement ses idées sur la création et qu'elle s'impose comme auteur de roman et de film, comme si c'était maintenant à elle de léguer son savoir à sa progéniture. Par ailleurs, *La bestia nel cuore* (2005) semble être le maillon final de ce parcours où l'auteur du texte est en même temps scénariste et metteur en scène. C'est à partir de ce moment que la presse spécialisée arrête de la définir essentiellement comme « fille de » et commence à parler de « écrivain, réalisateur et scénariste », accessoirement aussi « fille de Luigi Comencini et sœur de Francesca ».

A. La construction du modèle familial féminin

Nous avons choisi de commencer par le roman *Le pagine strappate* parce que c'est un domaine sur lequel aucun des membres de sa famille ne s'est encore penché. Il ne faut pas perdre de vue que dans le domaine de la réalisation, elle doit partager l'espace non seulement avec son père mais aussi avec sa sœur Francesca.

Cette analyse vise à définir la notion de « cinécriture », tout d'abord au niveau des éléments récurrents dans l'œuvre de Cristina Comencini. Nous tenterons ici de voir comment les images et le langage filmique ont influencé l'écriture de ce premier roman. De la sorte, nous essaierons de voir comment les problématiques liées à la famille et au rôle de la femme, que nous retrouvons tout le long de son travail d'auteur sur des supports différents, sont exploitées dans ce premier roman. Dans *Le pagine strappate*, Federica a 19 ans, vit à Rome dans « une maison des beaux quartiers⁷⁵ ». Sa famille « normale » et bourgeoise se compose de deux sœurs mariées, Silvia et Caterina, de sa mère Marta, de son père Guido, chef d'entreprise. Étudiante en philosophie, intelligente,

⁷⁵ « A Roma, in una casa dei quartieri alti », C. Comencini *Le pagine strappate*, Milano Feltrinelli, 1991 ; il s'agit de la présentation paratexte du roman écrite par Natalia Ginzburg. Trad. fr. Carole Walter, *Les pages arrachées*, Paris Verdier, 1995. Tous les romans de Cristina Comencini que nous analysons ont été traduits en français. Nous citons donc les traductions de Carole Walter pour les quatre premiers romans publiés par Verdier.

elle rencontre sur le campus universitaire Marco, qui lui fait découvrir un monde différent. Federica vit deux vies : celle de la jeune fille bourgeoise obéissante et celle de l'amante docile et silencieuse. Un jour, à la suite d'un événement fatal, que la mémoire de Federica n'a pu retenir, le jeune homme disparaît. La jeune fille qui n'arrive pas à exprimer ses émotions s'enferme davantage dans la solitude et perd l'usage de la parole. Elle décide de ne plus parler aux membres de sa famille ni de les écouter.

« Elle ne sait absolument rien. Elle pense m'émouvoir avec ses bavardages larmoyants. Qu'elle parle ! Moi je me bouche les oreilles c'est fini ! Elle ouvre rapidement le tiroir de la table de nuit, fouilla dans une boîte et prit des boules de cire pour les oreilles. Elle les mit avant que sa sœur ne rentre dans la chambre.⁷⁶ »

Il lui faudra s'éloigner sur l'île où la famille passe ses vacances, mais où le brouhaha familial est absent et le contact avec son père fragilisé par un infarctus, pour retrouver sa voix et trouver sa voie.

Le roman comporte trente chapitres et il est divisé en trois parties. La première se compose de treize chapitres, introduit la situation initiale et donne tous les indices. Dans la deuxième partie de onze chapitres, le drame explose et il y a renversement de la situation initiale : ce sera la fille malade qui s'occupera du père, lui aussi malade ; dans la troisième partie, qui comporte deux chapitres, la communication entre les deux personnages se fait de manière indirecte et le mystère du silence de Federica est dévoilé : elle a assisté au meurtre de son ami Marco.

Au cours du récit, Cristina Comencini utilise la technique qu'elle dévoilera dans son quatrième roman *Matriochka*. Il s'agit de la technique des poupées russes en miroir. Il y a deux personnages principaux, Guido Forte et sa fille Federica, qui représentent aussi les deux voix du narrateur diégétique. À leurs côtés, les deux deutéragonistes. Le premier, Bosio, le collègue du père, est le double négatif de Forte : autant Forte est un homme hors du commun, intelligent et détaché, autant Bosio est un arriviste dépourvu de sentiments et égoïste. Sandro, l'ami de Marco, représente pour Federica le manque de volonté, le désir de faire partie d'une famille dont il s'est volontairement exclu, exactement comme Federica l'a fait. Au milieu de ces quatre personnages, la famille,

⁷⁶ C. Comencini, *Le pagine strappate*, op. cit., p. 72.

caractérisée par le silence, les « non-dits de la tribu⁷⁷ », les rancœurs inapaisées, les jalousies larvées. La famille est le miroir et le témoin du drame de Federica. Sa maladie, son silence, bouleversent son équilibre solide à l'extérieur, mais très fragile à l'intérieur.

Au point de vue de la structure narrative, c'est un récit à la troisième personne de la vie de Guido Forte et de sa famille, composée de 4 filles. Guido Forte nous est présenté à travers les yeux des femmes de son univers. Comme père, qui autrefois suivait sa fille dans des jeux infinis dont elle renouvelait toujours les règles, fasciné par son intelligence et son imagination, il s'interroge sur son rôle paternel. Certes, on peut aussi lire le roman de Cristina Comencini, qui a déjà réalisé deux films, comme le portrait d'un père à la stature écrasante, « si brillant que ses interlocuteurs [...] se trouvaient saisis par un inexplicable vide mental⁷⁸ », un père qui laissait les gens sans paroles (« a corto di parole », comme elle le dit dans la version originale), un mutisme similaire à celui de Federica dans le livre.

Dans cette écriture qui évoque un film en noir et blanc par sa structure en tableaux, la voix *off* est celle du narrateur omniscient qui interpréterait le rôle de Guido, l'homme mûr à l'accent traînant et désabusé, qui découvre sa fragilité et sa maladie. Face à cet homme, la dernière de ses filles, la seule qui le met mal à l'aise : « Sur le visage sérieux de sa dernière fille, Forte retrouvait l'inquiétude de ces mois-là [...] C'est avec peur et émotion qu'il rencontrait son regard⁷⁹ ». Mais Federica ne veut plus parler. Pourquoi ? À ces questions de la famille, il faut ajouter une autre interrogation qui tourmente la jeune fille. Comment s'est terminée son histoire avec Marco ? Pour Federica se souvenir est impossible. À ce « blanc » correspondent les « *pages arrachées* » à son journal. La « maladie » de Federica va servir de révélateur à toute la famille, dont l'histoire est lourde de silences accumulés. La communication père filles passe par des lettres, des extraits de journal, des monologues intérieurs.

⁷⁷ Nous citons la traduction en français du titre du roman *Lessico familiare (Les mots de la tribu* [Michèle Causse] de Natalia Ginzburg, Paris, Plon, 2008.

⁷⁸ « Talmente bravo che i suoi interlocutori, dopo averlo ascoltato, si sentivano a corto di parole, non sapevano più cosa aggiungere, venivano colti da un'inispiabile vuoto mentale. » C. Comencini, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁹ « Nel viso serio della sua ultima figlia, Forte ritrovava l'inquietudine di quei mesi [...]. Incontrava il suo sguardo con paura ed emozione. » C. Comencini, *op. cit.*, p. 20.

Autour de cette relation père fille s'affrontent la pensée et le cœur, la norme et la différence. Cristina Comencini manie les possibilités de changer de point de vue. Mais ce premier roman montre déjà à quel point le cinéma et la littérature peuvent se féconder l'un l'autre. Cristina Comencini propose avec *Le pagine strappate* un roman presque cinématographique. Pour ne citer que quelques exemples : l'utilisation des dialogues incessants, le choix des décors, les atmosphères contrastées, le fait que le lecteur puisse « voir » les personnages et leurs déambulations, les entendre.

Cristina Comencini nous présente une analyse des rapports familiaux en nuances, sans thèse ni préjugés. Le silence de Federica sollicite la mémoire, la recherche d'un point d'origine et peu à peu « les images de sa vie en dehors de la maison⁸⁰ », révélatrices du mystère, se projettent sur le mur de sa chambre (sorte de cocon), qui ne la préserve pourtant pas des logorrhées inquiètes des membres de sa famille. Mais le propre de ce silence est d'interroger toute l'histoire familiale et sa place à l'intérieur de cette famille et de la société.

Le silence, les pages arrachées sont celles d'une réalité refoulée mais aussi celles d'une liberté conquise, « arrachée » à la famille étouffante⁸¹. Comme l'a fort à raison souligné Tullio Masoni, la famille est un sujet controversé dans un pays comme l'Italie, sous l'emprise du catholicisme. Masoni⁸² se référait à l'œuvre de Luigi Comencini mais indiquait que sa fille semblait aller dans le même sens.

En effet, comme nous allons le voir, le portrait de la famille que nous dessine Cristina Comencini est profondément laïque et, comme celui de son père, toujours d'après Masoni, il n'est pas dépourvu d'une rigueur morale qui n'a rien à voir avec la religion.

L'importance de la laïcité

Il est important de remarquer à ce stade l'absence de personnage d'appartenance religieuse dans toute l'œuvre cinématographique et romanesque de Cristina Comencini,

⁸⁰ « Le immagini della sua vita fuori casa », C. Comencini, *op. cit.*, p. 53.

⁸¹ En italien *strappare* (comme en français, arracher) a le double sens de déchirer et de réussir à obtenir quelque chose, de conquérir, de vaincre.

⁸² Cf. Tullio Masoni, *op. cit.*, p. 32-33.

même si les fêtes à caractère religieux sont parfois évoquées (Noël dans *Matrimoni*, la première communion dans *Il più bel giorno della mia vita*). Pourtant, comme nous l'avons vu, la famille est au centre de la préoccupation thématique et stylistique de l'auteur. Or, dans le pays du Pape, il existe un lien très étroit entre la structure familiale et la religion catholique. Comment Cristina Comencini réconcilie-t-elle le concept de famille et la laïcité qui lui vient de son parcours familial et éducatif (l'école française étant par définition « laïque ») ? Il ne faut pas oublier qu'en tant que jeune femme, dans les années 1970, elle a vécu la remise en cause, voire la critique sévère, de la part des jeunes et des femmes vis-à-vis de la famille, considérée comme « une institution vide et fausse⁸³ ». C'est au cours des mêmes années que l'influence du Vatican devient moindre⁸⁴.

Il est vrai que si les rapports entre les membres de la famille dans l'œuvre de Cristina Comencini existent et ont même une force dramatique certaine, ces rapports ne sont jamais fondés sur le sens du devoir. Le quatrième commandement énonce : « Père et mère tu honoreras. » En effet, c'est une constante de sa vie d'honorer son père, en continuant son œuvre, et sa mère en mettant la femme au centre de ses récits. Toutefois, ces hommages et ce respect ne sont soumis, pour elle, à aucun sens du devoir, dans l'acception catholique du terme.

Nous avons déjà relevé que toute la production de Cristina Comencini fonctionne par binômes en opposition : le temps et l'espace, la femme et la mère, la norme et l'étrangeté, l'éloignement et l'enracinement. Nous verrons que le binôme famille/laïcité, ainsi que celui religion/morale relèvent du même procédé.

Matrimoni (1999) et *Liberate i pesci* (2000), *Il più bel giorno della mia vita* (2002) sont, au niveau cinématographique, les comédies qui expriment le mieux cette image de la famille laïque. Ce sont des groupes qui ne sont plus organisés selon les principes d'une

⁸³ Voir Flavia Laviosa, *op. cit.*

⁸⁴ Ce sont les années du compromis historique (*compromesso storico*) qui rapproche la Démocratie Chrétienne chrétienne du PCI, les années de plomb, les années aussi où seront approuvées, en dépit de l'Eglise l'Église, les lois sur le divorce et l'avortement. Le nouvel accord (*Concordato*) entre l'Eglise l'Église et l'Etat l'État est l'œuvre de Craxi en 1984. Celui-ci reconnaît que la religion catholique n'est plus la religion officielle et reconnaît aux étudiants de l'école publique italienne le droit de ne pas suivre les cours de religion.

filiation imposée, ce qui est une nouveauté importante au sein d'une société catholique comme la société italienne.

Cristina Comencini décide de situer les deux premiers films dans le Sud de l'Italie, pour mieux mettre en évidence le rôle féminin et l'influence de la tradition religieuse. *Matrimoni* est l'histoire du déclic intérieur et existentiel d'une femme, Giulia, liée à une chaîne d'autres vies (le mari, la fille, la mère, la sœur), tandis que *Liberate i pesci* est une histoire paradoxale de mafia. Nous voyons se déployer dans ces deux films un cinéma de la clôturé qui ne fait que remuer le couteau dans la plaie de l'impossibilité à vivre les sentiments et de la difficulté à comprendre que la famille a changé. Ce lien parental/filial est parfois décrit dans ses implications profondément névrotiques. Cristina Comencini veut mettre en scène l'idée du groupe, d'où l'importance dans sa filmographie de fêtes, de cérémonies et de danses.

Matrimoni et *Liberate i pesci* sont ancrés dans des milieux géographiques et sociaux soigneusement caractérisés, le milieu bourgeois de la province italienne et celui de la petite bourgeoisie qui dérive son pouvoir de l'argent, mais ces films ne prétendent pas être des documents sociologiques : ils narrent le combat moral, affectif, physique que doit mener la conscience féminine pour se libérer d'un lien ou d'un conditionnement culturel.

Giulia trouve le courage de s'enfuir justement avant une des ces fêtes traditionnellement consacrées à la famille, la nuit de Noël, pour revendiquer son droit à l'erreur, à être femme avec tous ses rêves et tous ses défauts. *Matrimoni* est le contrepoint féminin de *Buon Natale Buon Anno* (1989) de Luigi Comencini qui mettait en scène un couple de grands-parents qui se retrouvent soudainement et décident de tout abandonner le soir de Noël pour aller s'isoler sur une île, loin des enfants et des petits-enfants.

Cristina Comencini constate, elle aussi, qu'aujourd'hui enfants et parents cohabitent longtemps sous le même toit dans une interdépendance plus ou moins bien assumée. Assumer des liens, savoir s'en affranchir est certainement ce qui permet au cinéma de Comencini d'affirmer son existence et c'est ce qu'elle fait à partir des ces années par ces deux films qui sont un hommage aussi à la tradition de la *commedia*.

Mais la fuite n'est pas nécessairement la seule solution aux problèmes du couple. Au contraire, dans *Il più bel giorno della mia vita*, ce n'est qu'en dévoilant publiquement les secrets et les désirs de chacun que les individus sont enfin libres. Dans ce cas aussi,

l'occasion est donnée par une fête religieuse : la première communion de la petite-fille. Cet événement central dans la vie des filles et des garçons italiens avait été le prétexte du film de Simonetta Izzo, *Maniaci sentimentali*⁸⁵ (1994).

Mais au contraire de Cristina Comencini, Simonetta Izzo semble vouloir surtout se concentrer davantage sur la difficulté de deux parents de jumelles à accepter leur séparation. Le point de départ n'est pas la démonstration d'un principe laïque, mais celui d'une vision du couple qui fait face à une rupture.

Un autre exemple de ce principe de laïcité cinématographique nous vient de *L'Ora di Religione*⁸⁶ de Marco Bellocchio sorti en 2002, la même année que *Il più bel giorno della mia vita*. Cette coïncidence entre les dates et le sujet, loin d'être un hasard, a retenu notre attention et orienté le choix de notre analyse. En 2001, le gouvernement italien signe une ordonnance de loi qui affirme que les enfants italiens inscrits à l'école ne pourront plus modifier leur choix par rapport à l'heure de l'enseignement religieux. Le film de Bellocchio semble se centrer sur cet aspect du parcours scolaire de tout enfant italien, l'enseignement de la religion. Les deux enfants protagonistes de ces films, Chiara et Matteo, sont troublés par cette idée de Dieu qui voit tout et est partout. Le dialogue entre Matteo et sa mère, prologue de la séquence d'ouverture de *L'ora di religione* (« Va-t-en, va-t-en. Je parle avec Dieu... je ne suis plus libre même pas une seconde » ; 1.40.08) est repris dans *Il più bel giorno della mia vita*. Selon Chiara, « Dieu donne la vérité qui est comme une épée qui sépare deux personnes ».

Cette attention intimiste des cinéastes peut être considérée comme une réponse laïque des réalisateurs au retour du pouvoir de la religion catholique qui avait atteint son apogée lors du Jubilé de l'an 2000 avec le triomphe de Jean-Paul II comme représentant idéologique de la jeunesse. Ce qui induit Bellocchio à affirmer :

⁸⁵ *Maniaci sentimentali*. *Maniaci sentimentali* de Simona Izzo (Italie 1994). Scénario : Simona Izzo, Diana Graziano, interprètes : Alessandro Benvenuti (Sandro), Ricy Tognazzi (Luca), Barbara de Rossi (Mara), Pat O'hara (la mère de Barbara), Monica Scattini (Serena), Clelia Ronsinella (Claudia), Giuppy Izzo (Caterina), Veronica Logan (Giusy). Photographe, Alessio Gelsini, décors : Mariangela Capuano. Il s'agit du premier film en tant que réalisatrice de Simona Izzo (née en 1953).

⁸⁶ *L'ora di religione (Le sourire de ma mère)* de Marco Bellocchio, Italie, 2002, scénario : Marco Bellocchio, Décor : Marco Dentici, Paola Riviello, Photographie : Pasquale Mari, Interprètes : Sergio Castellitto (Ezio Picciafuoco), Pirea degli Esposti (Zia Maria), Gigio Alberti (Ettore) Toni Bertorello (Il conte Bulla), Chiara Conti (Diana), Jacqueline Lustig (Irene), Giannai Schicchi (Filippo Argenti).

« Aujourd'hui, du reste, aucun homme politique ne mettra jamais en discussion l'autorité du Pape. Comme si le Pape était au-dessus de tous les représentants du peuple. Il est clair que mon film est parti de l'année du jubilé⁸⁷. »

Bellocchio et Comencini partagent le même point de départ : la difficulté à rester laïque dans une société catholique, mais divergent dans la conclusion. Pour Bellocchio, l'homme laïc, éloigné depuis si longtemps de la religion, découvre qu'il n'en est pas complètement détaché en imposant sa vision laïque. La femme dans ce film est une présence opaque, cachée, elle s'introduit en cachette, tente le protagoniste masculin, le séduit, mais ne le domine pas. De même que la religion.

Cristina Comencini met encore une fois en évidence ce rôle fédérateur de la femme en mettant en scène la grand-mère et la petite-fille, les deux bouts de la chaîne de la transmission familiale. Elles sont la représentation du passé (la grand-mère) et du futur (la petite-fille), elles agissent en tant que détonateur des malaises intimes du microcosme familial. Elles ne sont pas entièrement conscientes de leur pouvoir, c'est justement cette inconscience du pouvoir et la même passion (en l'occurrence une caméra qui gravera dans la mémoire familiale les moments de fête) qui font surgir les solutions. Cristina Comencini, fidèle à son idée de « présent historique », partage ce rôle entre la grand-mère et la petite-fille, mais ces deux personnages comportent un élément encore plus important : ce sont des femmes.

Dans l'univers fictionnel de Cristina Comencini, le sentiment de culpabilité n'existe pas, mais les questions morales sur le rôle et la place de la femme demeurent, nous venons de le constater. C'est en cherchant une réponse à ces questionnements et à ces problématiques que nous appréhendons l'idée de morale qui constitue l'arrière-plan idéologique de sa production.

L'éthique des sentiments laïques

La laïcité n'exclut pas une morale qui s'exprime chez Cristina Comencini par la recherche stylistique et formelle du pouvoir des sentiments. Le terme sentiment est à appréhender dans sa signification polysémique : conscience et affirmation de soi (roman

⁸⁷ Cf. Le dossier de presse de *L'ora di Religione* qui contient les extraits d'un entretien paru dans la revue *Positif*, réalisé par Lorenzo Codelli à Rome le 26 février 2002 et à Trieste le 26 avril 2002 (traduit de l'italien par Paul Louis Thirard).

et film), conscience et acceptation de la différence (les thèmes de la femme, de la famille et du secret). Le mot incarne aussi une modalité de penser, de ressentir et de comportement. Cristina Comencini commence par revendiquer la primauté du sentiment sur l'idéologie. Elle l'avait annoncé dans le film *I divertimenti della vita privata* et au cours du roman *Le pagine strappate*. Elle explicite la théorie de la priorité du sentiment sur l'idéologie dans le film *La fine è nota*, elle la poursuit dans sa relecture adaptation de *Va' dove ti porta il cuore* et la définit dans le roman *Il cappotto del turco*. En fait, elle n'a jamais accepté les années 1970 où l'idéologie triomphait sur le sentiment. Cristina Comencini ne veut pas passer sous silence cette période de conflits et de tensions au cours de laquelle elle a grandi. Cependant elle n'a pas de regrets de ces années-là, elle semble, au contraire, chercher une explication de cette époque où l'idéologie triomphait. Nous abordons maintenant sa production en voyant si elle a choisi la forme cinématographique ou la forme romanesque. Nous avons constaté qu'après chaque film, en général, elle écrit un roman ou vice-versa. Elle commence à partir du premier roman, *Le pagine strappate* (1991), suivi par le film *La fine è nota* (1993). Son roman *Il cappotto del turco* (1997) reprend des idées et des thématiques partiellement exprimées dans le roman *Passione di famiglia* (1994) et le film adaptation *Va' dove ti porta il cuore* (1996).

Dans l'œuvre de Cristina Comencini une évidence s'impose : le sexe n'est jamais vu comme un interdit mais comme une expérience irrévocable dans la vie des femmes. Toutes ses héroïnes romanesques et filmiques vivent des relations sentimentales qui se nourrissent des rapports sexuels. Cristina Comencini n'a jamais voulu envisager la relation sentimentale comme prestation sexuelle. Pour elle, les femmes se sont approprié leur corps, elles l'ont fait pour choisir l'amour, apprivoiser l'intimité, diffuser l'entente, partager l'utilité de l'expérience. Cette conscience et cette maîtrise repoussent toute idée de corps statufié ou traité comme une marchandise ou bien encore considéré comme un outil de travail. Dans ses romans, elle se limite à évoquer les expériences, dans ses films elle aura une façon de filmer ses protagonistes très particulière et très centrée sur le corps qui devient protagoniste de la scène, sans suggérer inconsciemment l'érotisme mais en le dégageant par une série de gros plans et champs et contre-champs.

Cristina Comencini choisit le sentiment comme base de sa construction personnelle et artistique, désigne ainsi la faculté que nous avons de connaître, de comprendre, d'apprécier, de sentir directement certaines émotions sans le secours du raisonnement,

grâce à l'observation et à l'expérience. Ces lois non écrites sont souvent mal interprétées et souvent dépréciées. Cristina Comencini s'évertue à montrer que la notion catholique et bien pensante de sacrifice ne mène à rien, sinon à la douleur et à la perte des êtres qu'on aime. Elle est consciente que sa génération a privilégié le désir et la conquête de l'indépendance, elle n'a pas oublié qu'il faut passer par le conflit. Il est vrai que cette ambition d'égalité, que l'on retrouve dans tous les personnages de Cristina Comencini, porte la marque de la rébellion contre les injonctions et les interdits. La tension entre l'envie de dire et le désir de se cacher est l'autre volet de son parcours professionnel et artistique à partir de l'année 2001.

Mais pendant les années 1990, Cristina Comencini veut donner au sentiment la primauté dans l'existence et veut créer un modèle de femme moderne. La visée de Cristina Comencini semble vouloir conjuguer le désir et la passion, l'amour physique et l'attrait intellectuel.

B. La composition du modèle

Le changement du rapport des femmes à la sexualité commence, à notre avis, au cours des années 1960 et le modèle féminin de référence de cette modification est le personnage filmique de Mara dans *La ragazza di Bube* (1963). Pour Luigi Comencini, ce film répondait à l'exigence d'éclairer la manière dont le cinéma opère la fusion entre les mots et les images de son désir personnel. Il évoque dans *La ragazza*⁸⁸ une rencontre, une séparation, une aventure, une réunion, en un cycle perpétuel, reflétant la géométrie du film. En arrière-plan, de nombreuses scènes se réfèrent à l'Histoire et à son déroulement. La structure et la progression du film sont données par le personnage de Mara : son évolution intérieure et extérieure de jeune fille insouciant et coquette en jeune femme amoureuse. À partir de la découverte de l'amour pour Bube, elle franchit des pas importants. L'offre généreuse que Mara fait à Bube de passer sa dernière nuit de liberté avec lui la conduit à son affirmation personnelle. Nous sommes, rappelons-le, dans les années de l'après-guerre et pour une jeune femme italienne d'un petit village de Toscane, le rêve est celui du mariage et le bien le plus précieux, selon la définition de l'époque, la virginité. Or, décider de passer la nuit avec l'homme qu'elle aime, au-delà

⁸⁸ Il s'agit de la traduction en français du titre du film.

des convenances, c'est assumer une responsabilité importante : son initiation sexuelle en toute simplicité lui permettra d'affirmer sa personnalité. De même que Juliette dans *Et Dieu créa la femme*, Mara s'assume comme femme et s'investit dans cette relation. Nous savons que Cristina Comencini a assisté à la réalisation de ce film. Elle était allée sur le lieu du tournage et considère ce film comme un des meilleurs de son père⁸⁹. Effectivement, le personnage de Mara raconte une histoire d'amour absolu.

Le personnage de Mara sert à son tour de modèle pour créer Maria, une des protagonistes de *Il cappotto del turco*. Cette constatation nous permet aussi de situer la production romanesque de Cristina Comencini dans un grand axe féminin qui, des devancières du XX^e siècle, Sibilla Aleramo, Grazia Deledda en passant par Elsa Morante, Natalia Ginzburg et Anna Maria Ortese⁹⁰, la relie aux narratrices actuelles. Pour Cristina Comencini, les sentiments représentent les lois non écrites de la vie affective, celles qui gèrent et organisent la vie des femmes. Cette nécessité ou ce désir de parler des sentiments est typique de la génération des années 1970 qui, la première, a parlé, hurlé, chanté des sentiments cachés et a exalté le corps. Ses personnages vivent le présent en s'interrogeant sans cesse sur le passé par rapport aux habitudes culturelles. Cristina Comencini n'a jamais oublié son histoire personnelle assez exceptionnelle par rapport au contexte italien. Elle a grandi, rappelons-le, dans un milieu laïque, bourgeois et intellectuel. Elle a eu une formation universitaire comme économiste, elle a toujours été indépendante.

Isabella, une des protagonistes de *Il cappotto del turco*, voudrait être le prototype de la femme moderne, sans préjugés, qui se lance dans le monde et qui, par son activisme militant, parviendra à le faire évoluer : « J'aime sentir que je n'enlève rien à personne, que la vie est pour tout le monde⁹¹ ». C'est une idéaliste. Elle sait bien que les femmes sont victimes des hommes qui les abandonnent car elle a vu son père le faire avec sa

⁸⁹ Cf. Caprara Flavia, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁰ Nous nous limitons à citer ces narratrices importantes et fondamentales pour les développements de l'écriture romanesque italienne. Nous ouvrons là un axe de recherche partiellement abordé par Elisabetta Rasy sur les affinités de ces femmes qui combattent pour s'affirmer. Malgré leurs divergences stylistiques elles représentent toutes un désir de réalisation et d'affirmation par l'écriture qui leur évite les critiques. Cristina Comencini constitue à notre avis la transition entre cette génération d'écrivains et la nouvelle, celle de Elena Ferrante et Simonetta Agnello Hornby et aussi des auteurs comiques.

⁹¹ « Mi piace sentire che non tolgo niente a nessuno, che la vita è di tutti. » C. Comencini *Il cappotto del turco, op.cit.*, p. 46.

mère. Cependant, l'amour est le thème central de l'existence. Elle en est toujours en quête. Elle souffre, au même titre qu'une héroïne de mélodrame du siècle précédent, malgré son manque d'inhibition et sa liberté sexuelle. Mais elle refuse de se complaire dans cette souffrance. Son énergie vitale, combinée à sa sensibilité, ne lui permettra pas d'envisager la maternité avec sérénité jusqu'au bout. Isabella trouvera le courage de mettre au monde, seule, un enfant mais elle ne parviendra pas à l'éduquer.

Maria, l'autre protagoniste de *Il cappotto del turco* semble incarner la femme conventionnelle. Derrière cette façade traditionnelle, se cache une femme déterminée qui n'hésite pas à se présenter à Marco comme une relation occasionnelle lui donnant une fausse image d'elle-même, malgré cette sensation de « crainte⁹² » qui la poursuit depuis l'enfance. Au cours des années, elle prend sa vie en main et revendique son indépendance.

Maria est une femme actuelle, produit de la démocratisation de la vie italienne des années 1970. Bien que mère d'un enfant, elle quitte son mari pour donner à son fils un avenir différent. Elle décide de poursuivre ses études pour avoir une position sociale indépendante. Ces femmes n'ont jamais ou presque jamais peur de l'homme, au contraire elles voient la relation de couple comme une relation d'égalité et de complicité. Ce n'est ni par la ruse, ni par le combat qu'elles vont s'affirmer. Elles le feront toujours par des actions concrètes. Dans le cas de *Il cappotto del turco*, Isabella choisit de devenir mère toute seule et Maria trouvera dans sa profession la force de se construire et de reconquérir son ancien mari. Devenir femme écrivain permet à Cristina Comencini de réécrire l'histoire et de développer un art sororal⁹³. La critique littéraire désigne ainsi le rapport entre les sœurs. L'œuvre de Cristina Comencini nous voulons la situer dans la fratrie, « soit l'ensemble des frères et des sœurs d'une même famille [...], le terme doit être entendu non dans le sens politique de fratries athéniennes, mais dans celui que lui prêtent les sciences humaines. ».

⁹² C'est par cette définition – « Ma il sentimento che all'inizio mi legò a Isabella-legò nel senso letterale della parola-fu la paura » – que Comencini décrit la relation entre les deux soeurs et dessine le caractère de Maria. Cf. C. Comencini, *op. cit.*, p. 17.

⁹³ *Fratries, frères et sœurs dans la littérature et les arts, de l'Antiquité à nos jours* Éd. Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy, Paris, Kimé, 2003, en particulier l'avant-propos, p. 9-16 et le chapitre V « Fictions sororales », p. 263-318.

L'importance des relations entre les membres de la famille

Dans cette partie, nous voudrions mettre en évidence la construction du modèle du récit intimiste de Cristina Comencini que nous avons convenu d'appeler cinécriture. Cristina Comencini ressent le besoin de se recentrer, de se recadrer sur des espaces clos et sur les relations familiales pour mieux appréhender son univers et pour mieux comprendre la dynamique des relations entre ses membres. Nous devons toujours, en procédant à l'analyse, nous focaliser sur les binômes et les contrastes. Un va et vient entre inférence et interférence semble présider à l'élaboration de ses productions. Dans tous ces cas, le récit qui s'ordonne (scénario, roman, film) se nourrit d'un passé matriciel. Dans chaque construction Cristina Comencini poursuit et met à jour sa propre identité d'aujourd'hui, nourrie des émotions d'hier. Nous avons déjà évoqué le rapport complexe et contradictoire entre père et fille (*Le pagine*) ou entre mari et femme (*I divertimenti*). Nous avons analysé la relation entre femme et mère (*Matrimoni*), les rapports intergénérationnels (*Il più bel giorno della mia vita*)⁹⁴. Le roman *Il cappotto*, parti d'une aventure individuelle, aboutit à la découverte d'un sujet collectif, enraciné dans la « sororité » de ces femmes, unies par la même histoire et la même urgence. *L'illusione del bene*, dernier roman dont nous nous occupons, appréhende les liens affectifs entre père et fils. Cristina Comencini semble *vouloir* ici reprendre le thème du premier roman. Dans *Le Pagine strappate*, la relation entre Federica et son père ne trouvait pas de solution et les deux protagonistes, après avoir découvert les raisons du silence (de Federica), s'éloignent, se regardent de loin et continuent à s'écrire. C'est sur cette idée de compréhension réciproque entre père et fille, sur la volonté d'aller au-delà du stéréotype et des conventions que se fonde son dernier film *Bianco et Nero*. Ici, par la voie de la comédie, elle analyse les contradictions de la société italienne qui se veut accueillante et antiraciste mais qui ne l'est pas du tout. Travailler sur les méfiances et sur les différences, c'est maintenant le nouvel horizon sur lequel Cristina Comencini poursuit ses recherches et ses enquêtes. Ce qui structure son monde possible fictionnel a un ancrage très fort dans sa réalité biographique puisque – nous l'avons déjà mis en évidence – « on ne peut parler que de ce qu'on connaît » et l'hybridation entre fictionnel et donnée biographique fait partie de son style.

⁹⁴ Cf. deuxième partie de cette thèse, « La construction d'un modèle intimiste féminin ».

Cristina Comencini va œuvrer dans le domaine de l'écriture et de la réalisation. Paola, Eleonora et Francesca, ses sœurs, trouveront elles aussi leur place et leur rôle dans l'univers cinématographique et c'est la seule famille au féminin du cinéma italien contemporain. Et si Paola l'aînée choisit de s'occuper des décors des films et Eleonora, après une éphémère tentative comme actrice (*L'ingorgo*), se concentre sur les aspects de la production, il ne faut pas perdre de vue que dans le domaine de la réalisation elle doit partager l'espace avec sa sœur cadette Francesca.

Francesca (née en 1961) s'installe en France en 1982 pour suivre des études de philosophie. Mais elle abandonne ces études pour se consacrer à son violon d'Ingres, l'écriture, elle se marie avec Toscan du Plantier, elle a un enfant. À 23 ans, elle se lance dans la réalisation de *Pianoforte* en adaptant, avec Vincenzo Cerami, un récit autobiographique. *Pianoforte*⁹⁵ raconte l'itinéraire de deux jeunes gens. Maria, étudiante à l'Université, et Paolo, journaliste renommé, deux toxicomanes qui se battent contre leur dépendance à l'héroïne pour sauver leur amour. Ensuite, elle réalise *La Lumière du lac* dont elle signe également le scénario. En 1987 commence la collaboration avec son père en tant qu'assistante réalisatrice, pour *Un ragazzo di Calabria* et co-signe *Marcellino* en 1991, dernier film de Luigi Comencini.

Comme nous venons de le constater, le destin des deux sœurs se croise autour du père et de sa succession : la question de la relève est engagée. Qui sera considéré comme le réel successeur de Luigi Comencini ? Les deux sœurs semblent être en compétition ; elles commencent leur carrière en s'éloignant de cette figure paternelle pour y revenir chacune à sa façon. Il faut lire en ce sens le rapport avec leur père qui leur a transmis comme enseignement de « faire ce qu'on a envie de faire⁹⁶ », qui a toujours eu un grand respect du public.

« Construire des choses belles qui plaisent aux masses. C'est pour moi une valeur fondamentale, que je retrouve aussi dans mon cinéma. Faire de beaux films qui

⁹⁵ Ce film obtient le prix De Sica au festival de Venise en 1984.

⁹⁶ « Fare quello che si ha voglia di fare », cf. Fulvia Caprara, « La scrittrice regista pubblica un libro interista con il maestro del cinema italiano », in *La stampa*, 28/12/1999, p. 26.

puissent être compris par un large public. J'ai toujours cherché un langage populaire.⁹⁷ »

On pourrait lire alors le passage au roman de Cristina Comencini comme une tentative de trouver une voie autonome. Mais autant Cristina que Francesca ressentent le besoin de redéfinir des dimensions culturelles nouvelles, d'en délimiter les cadres. Il s'agit pour elles, qui font partie de cette génération des « sfiorati », de reprendre et revisiter d'une nouvelle manière l'héritage de leur père.

Les filles Comencini ont travaillé à l'adaptation de romans et ont été en contact avec leurs prédécesseurs. Elles se voient dans la continuité d'une ligne tracée au cours des années 1950-1970, qui a été un moment de renouvellement et de questionnement total sur le parcours artistique⁹⁸. Le renouveau des formes et des langages est donc pour elles un retour à des modalités de narration considérées comme les plus aptes à faciliter la communication avec le public⁹⁹. Ainsi elles reprennent les mots de leur père, « un langage populaire¹⁰⁰ », et les interprètent ou mieux les traduisent selon leur modalités et en partageant en deux volets différents l'héritage paternel¹⁰¹.

Cristina Comencini réalise à partir des années 1990 des films choraux et riches d'émotions. Sa sœur Francesca, après 2001¹⁰², choisira de s'exprimer par des témoignages engagés sur la réalité italienne.

⁹⁷ L. Comencini, *op. cit.*, p. 149.

⁹⁸ Cf. Jean-Claude Mirabella, *Le cinéma italien d'aujourd'hui [1966-2001] : de la crise au renouveau*, *op. cit.*, p. 7-8.

⁹⁹ Cf. *Patchwork due, geografia del nuovo cinema italiano*, de Giulio Martini e Guglielmina Morelli, Il Castoro editore, Milano, 1997, p. 12-15.

¹⁰⁰ Le souci d'utiliser un langage populaire, et la signification du mot populaire au cours des années 1990 sont aussi l'objet de l'essai de Wu Ming sur les transformations de l'écriture du roman en Italie. Wu Ming *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, p. 45-56.

¹⁰¹ Il faut néanmoins souligner que Francesca Comencini en 2009 revient à l'adaptation d'un récit, choisissant le roman de Valeria Parrella, *Lo spazio bianco*, Torino, Einaudi, 2007. Francesca Comencini tourne ce film à Naples, lieu d'origine de sa mère et choisit pour le rôle principal Margherita Buy, l'actrice alter ego de Cristina. Nous pouvons lire dans ce retour au texte écrit et à une thématique féminine de Francesca Comencini une volonté de continuation et une reconnaissance vis-à-vis de sa sœur Cristina.

¹⁰² Après les événements de Gênes en 2001, lors du G8, Francesca Comencini s'engage directement dans la critique politique et sociale à l'encontre de Berlusconi en réalisant, le documentaire *Carlo Giuliani un*

Francesca Comencini se rapproche de certains films et enquêtes paternels (*I bambini e noi, l'amore in Italia, Eugenio, L'ingorgo*). Elle est tentée par la fable morale ou le docudrame, c'est-à-dire qu'elle mélange le matériel du réel avec des acteurs (*Mobbing*) ou bien plonge les acteurs au milieu des situations réelles (*A Casa Nostra*). Avec *La fabbrica*, elle nous interpelle sur la disparition des ouvriers de la scène italienne qu'ils avaient occupée jusqu'en 1978. Il s'agit, comme le disait Jean Gili à propos de Luigi Comencini, de portraits *sans fard* de l'Italie actuelle qui se désintègre. Francesca filme, avec l'aide du photographe Lucio Bigazzi, plutôt que de vastes horizons, de longs plans séquence à travers une série des tableaux haut en couleurs ou en utilisant une pellicule bleu sombre pour dénoncer les dérives de la société italienne (transformée en société de consommation). Une analyse lucide impitoyable, sans aucune compassion catholique.

Cristina Comencini a toujours aimé les récits, elle cherche à être détachée de toute *idéologie*, elle ne veut pas de thèses à défendre mais des histoires à raconter, elle se place du côté de la « comédie d'idées¹⁰³ », le genre qu'elle semble préférer. C'est au miroir de l'autre que la femme contemporaine, élaborant un récit où la fiction se mêle aux souvenirs, et l'écriture de soi à la fable familiale, parvient à créer un modèle de récit intimiste. Comme femme écrivain, Cristina Comencini découvre la permanence d'identités (fille, mère, sœur, femme, grand-mère) et propose des figures de soi qui appartiennent à d'autres époques (Julie, Mathilde, Maria Mia, Isabella, Maria, Rita, Chiara). Elle souligne l'importance du rapport existant entre le contexte et l'identité caractérisée aussi bien par l'appartenance géographique et sociale que biologique. Au sein de son monde fictionnel et biographique, tout membre de la famille Comencini adopte, transforme, élabore selon l'ensemble des héritages et des problématiques. Cristina Comencini, plaçant l'écriture au centre de sa production, met en valeur les rapports entre le contexte et la création artistique. L'écriture lui permet de s'affirmer en tant qu'auteur et surtout de cibler un public féminin. Cette écriture se construit sur l'opposition

passé/présent, mensonge/vérité, fiction/réalité.

¹⁰³ Cf. Jean Gili, *op. cit.*, p. 133.

Famille adaptée

Depuis son enfance, Cristina Comencini et ses sœurs ont connu deux langues et deux langages. L'alternance d'italien et de français leur a ouvert une autre approche de la réalité. Le domaine paternel, règne du masculin (Luigi Comencini n'a qu'un frère Gianni qui a eu un garçon), fait d'images et de photos et le domaine maternel, règne du féminin (Giulia, la mère, a de nombreuses sœurs et a un seul frère) ponctué de mots et de contes, les ont habituées à construire une traduction. Nous évoquons maintenant le mot traduction (que nous reprendrons au chapitre suivant) qui est à notre avis une autre donnée stylistique de Cristina Comencini.

Traduire est pour Cristina Comencini une habitude quotidienne qu'elle considère en tant que réécriture¹⁰⁴. C'est en ce sens que l'adaptation de Cristina Comencini de *La fine è nota* se lit comme traduction du contexte américain des années 1940 dans la réalité italienne des années 1990. On dirait qu'elle s'est posé la question de comment traduire un policier américain en lui donnant un label italien. L'opération de Cristina Comencini semble s'insérer dans sa relecture personnelle du contexte historique et de ce que nous avons appelé présent historique. Elle annonce qu'elle partira des mécanismes du cœur pour parler de la politique et exprimer son avis : « L'histoire peut sembler politique mais moi je me suis intéressée aux sentiments, je voulais enquêter, les mécanismes du cœur.¹⁰⁵ »

Cristina Comencini continue cette démarche « enquêter sur les mécanismes du cœur » en 1996 quand elle s'empare de *Va' dove ti porta il cuore*, le roman de Susanna Tamaro : son film a été une approche quasi révolutionnaire d'un roman assez traditionnel.

En 1994, Susanna Tamaro publie *Va' Dove ti Porta il Cuore (Va où ton cœur te porte)* qui remporte un succès phénoménal. Ce roman est centré sur la vie de quatre générations de femmes en Italie, de 1920 à 1994. Ce faisant, elle donne un aperçu des forces, des mouvements et des tendances générales qui ont marqué chaque période et

¹⁰⁴ Nous nous limitons ici à utiliser ces termes dans leur acception générale sans les définir d'une manière détaillée. Les notions de réécriture et d'adaptation seront développées plus tard.

¹⁰⁵ « La storia sembra politica, ma dietro ci sono i sentimenti. A me interessava indagare i meccanismi del cuore ». Cf. Anna Maria Mori, « Raccontare le emozioni », *Repubblica* du 1^{er} février 1992, p. 36.

coloré ou infléchi le parcours des protagonistes : engagement politique, activisme féministe, activisme libertaire. Tamaro et Comencini ont des parcours professionnels semblables : écrivain et scénariste, leurs œuvres ont un noyau sémantique et thématique commun lié aux mots cœur et bête, synonymes de sentiments (cœur) et de mauvais instincts (bête). À travers leur production, nous pourrions voir les deux aspects de la société italienne : l'aspect laïque et étatique de Cristina Comencini et celui catholique et conservateur de Susanna Tamaro, qui sont aussi les deux courants qui animent la production filmique et littéraire des années 1994-2007.

Susanna Tamaro, dans son roman, nous montre à quel point le degré de culpabilité peut ruiner la vie de la protagoniste et de sa fille. En 2007, Milena Agus dans *Mal de pierre*, quinze ans après Tamaro, donne à l'histoire de départ une issue différente. Dans les deux romans, la situation de départ est quasiment identique, une femme mariée, une épouse sans joies sexuelles (Tamaro) ou en pleine jouissance sexuelle (Agus) mais les deux femmes sont en manque d'amour romantique, n'arrivent pas à avoir un enfant et se rendent à une station thermale pour se soigner. Au cours de ce séjour, loin du contrôle marital, elles rencontrent l'homme de leurs rêves et réalisent leur désir d'être mère.

Toutefois l'accomplissement de ce désir engendre l'héritage d'une dette, le sentiment de culpabilité à travers la naissance de l'enfant qui est la preuve vivante des erreurs maternelles. Ce sera à la petite-fille de choisir réellement son existence, une fois qu'elle connaîtra la vérité. Pour Agus aussi le sentiment de culpabilité est toujours en éveil, mais cette faute primordiale de sa protagoniste sera annulée par la naissance de son fils et le pardon de sa belle-fille.

Cristina Comencini, nous l'avons vu, a fondé une éthique des sentiments laïques dépourvue de sentiments de culpabilité. Son adaptation du roman de Tamaro est conforme à cette éthique. Elle se sert au contraire des émotions de ces femmes pour arriver à la compréhension, à l'acceptation douloureuse d'une autre réalité. Chez elle, le mot conflit n'est pas fait d'agressivité et de violence. Ainsi, la grand-mère et la petite-fille accepteront-elles de se voir l'une dans l'autre. La rivalité mère fille décrite dans le roman va vers l'acceptation de leurs différences. Et si Tamaro, Comencini, Agus, par le biais de leurs écritures, réinventent une identité féminine unique et universelle à la fois, Cristina Comencini montre une voie nouvelle pour l'affirmation du moi féminin. Elle ne

considère plus l'écriture comme une arme pour bouleverser un monde où « la parole avait toujours été une parole privée, intime prononcée dans un intérieur¹⁰⁶ », ni comme un précieux instrument pour transformer en lieu public le « lieu secret » de sa vie privée, ni un lieu secret dont la femme a été la gardienne pendant des siècles¹⁰⁷. Elle témoigne en effet d'une nouvelle perception de l'espace romanesque : le rôle joué par le cinéma acquiert la valeur d'intermédiaire entre la fiction et la réalité, entre le passé et le futur, entre l'histoire personnelle et l'histoire collective que nous avons qualifiée de cinécriture.

Cristina Comencini se servira de l'adaptation comme modèle de traduction du masculin (son père) pour la réécriture du moi féminin en prenant sa place comme auteur de roman et de film. Homme de sa génération, Luigi Comencini avait tout fait : critique de cinéma, photographe, scénariste, réalisateur, producteur. Sa fille Cristina, à travers sa propre descendance (Giulia Calenda sa fille est scénariste), trouve un moyen d'adapter l'héritage masculin et de créer un modèle au féminin quasi unique dans le panorama italien¹⁰⁸ où la même personne est en même temps écrivain, scénariste, réalisatrice, depuis au moins quinze ans.

C'est grâce à la pratique de l'adaptation, comme elle dit, à cette capacité du cinéma de transformer en images les mots, qu'elle parvient en dominant l'écriture à se construire comme auteur au féminin.

« En revenant à mes films le rapport qu'ils ont avec les romans et la littérature est fondamental. Quand nous voulons raconter le romanesque des situations et des personnages nous avons la tendance à leur donner une connotation atemporelle [...]

¹⁰⁶ Adele Cambria, « Etica della scrittura femminile », in *Donne e scrittura*, éd. Daniela Corona, Palermo, La Luna, 1990.

¹⁰⁷ Lieux dans le sens traditionnel, comme la maison, mais aussi symbolique : son âme, son rôle d'épouse ou de mère.

¹⁰⁸ Susanna Tamaro, Rossella et Simonetta Izzo, sont les seules femmes qui travaillent comme scénaristes, écrivain et cinéastes. Du côté masculin : Ligabue, Federico Moccia, Umberto Contariello. Anna Negri, s'ajoute à ce groupe. Elle a commencé en 1999, par l'adaptation du roman de Rossana Campo. En 2009, après avoir tourné le film *Riprendimi* en 2007, publie le roman *Con un piede impigliato nella storia*, une sorte de journal autobiographique du moi féminin adolescent qui, devenu adulte, règle les comptes avec son père et sa mère.

je pense que mes films sont un peu trop romanesques pour le cinéma mais c'est justement leur force de ne pas être liés à notre société.¹⁰⁹ »

Son engagement fait preuve d'un éclectisme féminin qu'elle ne cesse de mettre en valeur, jonglant entre les mots d'écrivain et les images cinématographiques : des domaines qui ont des liens de parenté puisque le mécanisme de la transformation d'écriture les met en relation.

¹⁰⁹ « Tornando ai miei film, è fondamentale il rapporto intenso che hanno con la letteratura e i romanzi. Quando si tende a raccontare il romanzesco dei personaggi e delle situazioni, si è propensi a dargli una connotazione atemporale. [...] Penso che i miei film siano un po' troppo romanzeschi per il cinema, ma la loro forza è proprio nel non essere legati alla nostra società. » in *La commedia del cuore il cinema di Cristina Comencini*, Milano il castoro, 2009. A cura di Alberto Morsiani, Serena Augusto, p. 23-24.

CHAPITRE II : LA RECHERCHE D'UN MODÈLE FÉMININ INTIMISTE

II.2. LES ORIGINES (1991-1993)

À travers les romans et les films de Cristina Comencini nous percevons le changement des normes culturelles qui ont traversé la société italienne à partir de l'année 1989. C'est une date butoir surtout pour la fin des années 1980 et le début des années 1990 car en cette année le Mur de Berlin est abattu. Ce mur, symbole du partage du monde en deux, nous fait passer de la chute des idéologies à l'époque actuelle. Cristina Comencini l'a bien explicité

« Je crois que notre monde, celui des intellectuels de gauche, est un monde qui a un énorme secret. Un énorme non-dit. Nous ne pouvons plus nous dire que nous sommes les meilleurs. Nous ne sommes plus ceux qui avaient une idée de comment le monde devait être structuré, qui était une idée que nous avions avant la chute du mur de Berlin. Notre place nous semble incertaine et c'est au centre de cette incertitude qu'il faut la trouver.¹¹⁰ »

Effectivement en Italie la chute du mur de Berlin change toutes les références et anéantit des réalités politiques qui, auparavant, semblaient fondamentales : en 1991, un Congrès sanctionne la transformation du PCI en PDS (Parti démocratique de la gauche) ; ceux qui désapprouvent cette évolution fondent un nouveau parti : Refondation communiste. Cette profonde transformation de la société italienne interpelle les écrivains et les cinéastes qui vont en rendre compte et exprimer ce

¹¹⁰ « Credo che il nostro mondo, che è - diciamo - il mondo di gente che fa cultura a sinistra, è un mondo che ha dentro un grande segreto. Un grande rimosso: il fatto che non possiamo più contare sull'idea profonda che noi siamo i migliori. Non siamo più quelli che avevano un'idea di come deve essere organizzato il mondo, che è un'idea precedente la caduta del muro di Berlino. La nostra collocazione ci appare incerta e proprio nell'incertezza va cercata. » Cf. « segreti e pellicole », « Almanacco del cinema italiano » (Dialoghi 2), Gabriele Salvatores e Cristina Comencini, in *Micromega* 7 del 20/06/2003, p. 53.

changement avec leurs outils¹¹¹. Cristina Comencini s'interroge constamment sur les raisons pour lesquelles les femmes italiennes sont passées à la société de consommation des années 1990, années de sa maturité, oubliant les années 1970, très politiques, qui représentent sa jeunesse, et où elles s'exprimaient à haute voix. Cette nouvelle phase dans la vie des Italiennes est le symbole de la perte des idéaux de la gauche et du triomphe de la télévision commerciale de Berlusconi.

Le premier roman de Cristina Comencini *Le pagine strappate* (1991) s'insère dans ce questionnement. Il peut être considéré comme l'archétype du modèle féminin intimiste de cinécriture. C'est dans ce contexte (1991-1993), celui de ces années où traditions et nouveautés s'articulent d'une façon si particulière, que nous découvrons comment s'inscrit l'œuvre de Cristina Comencini, écrivain et cinéaste.

Le monde narratif de Cristina Comencini semble emprunter au monde cinématographique l'organisation du récit romanesque : elle présente des protagonistes déjà reconnaissables comme personnages filmiques, les dialogues sont plus fréquents que les descriptions et nous avons déjà souligné lors de l'analyse de ce roman¹¹² que la manière dont elle se servait de la relation espace-temps était calquée sur un modèle cinématographique.

Ce processus n'est pas nouveau, l'idée de caméra-stylo avait déjà été présentée par Astruc¹¹³ en 1948 mais il parlait de l'utilisation de la caméra comme stylo et non du stylo comme caméra, ce que Cristina Comencini a l'ambition de réaliser à partir de ces années-là. Ce qui est nouveau, c'est l'utilisation consciente des modalités filmiques dans le langage narratif, de sorte que la page écrite semble emprunter les mouvements de la caméra : il est temps maintenant pour Cristina Comencini, de construire pour ses lecteurs, en majorité des femmes, un modèle de cinécriture qui soit capable de les soustraire à leur environnement social et culturel pour ne pas les enfermer dans

¹¹¹ Jean-Claude Mirabella,, *op. cit.* On peut citer aussi les ouvrages de Jean Gili, *Le cinéma italien*, Paris, La Martinière, 1996 et celui de Laurence Schifano, *Le cinéma italien 1945-1995. Crise et création*, Paris, Nathan, 1995, pour ne citer que les plus récentes études effectuées en France à ce sujet.

¹¹² Cf. « La construction du modèle familiale » de cette thèse.

¹¹³ Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde », in *L'Écran français*, 30 mars 1948.

l'univers fictif que la télévision commerciale a réussi à imposer au cours des années 1980.

Cristina Comencini y arrive en utilisant les ressources qu'elle connaît et qu'elle maîtrise, inventant la cinécriture où nous trouvons l'Histoire, le drame, l'épopée, l'opéra, la comédie, dans une composition unique. Pour arriver à ce résultat, elle cherche à atteindre un *format idéal* qui réussisse à exprimer l'essence de la vie féminine sans copier ce que son père avait déjà fait au cinéma. Ces questionnements entre privé et politique, entre sentiment et idéologie, entre adaptation et œuvre originale sont l'explication la plus valable de la persistance, chez Cristina Comencini, de récits autobiographiques ou d'ordre biographique liés par un rapport indissoluble¹¹⁴. Privilégiant comme forme stylistique l'écriture de soi, qui ausculte les mémoires du passé elle dévoile une partie du présent. Pour Cristina Comencini comprendre les significations actuelles de la société italienne, la reconstruction de l'histoire d'un moi est la matière première d'une construction identitaire qui s'avère indispensable à cette recherche. Nous verrons comment Cristina Comencini « s'approprie un style différent ».

A. Lever de rideau théorique¹¹⁵

Ayant commencé comme scénariste d'œuvres littéraires pour la télévision en 1982 elle se trouve confrontée dès le début de sa carrière à la question du passage du roman au cinéma.

Ce passage du roman au cinéma est toujours délicat, n'échappe pas à la question de la fidélité ou infidélité au texte de départ¹¹⁶. Ce questionnement caractérise aussi le débat sur la traduction. Il s'agit ici de définir la pratique de Cristina Comencini comme

¹¹⁴ Cf. Massimo Romano, « La maschera e il vampiro », in *Scrivere le vite Sigma 1-2* Bologna, Serra e Riva editori, 1984, p. 36-44.

¹¹⁵ Nous citons ici le titre d'un article de Jean-René Ladmiral, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », in *De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ? Palimpsestes*, n. 16, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 15-30.

¹¹⁶ Sur l'histoire de la traduction, voir Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Paris, A. Colin, 1968. Ce titre a été ensuite repris par Georges Zuber, *Les belles infidèles ou la traduction à l'époque classique*, Paris, A. Colin, 1978. Les belles infidèles sont les traductions des auteurs latins et grecs. Les œuvres classiques étaient interprétées selon les goûts de l'époque. La dénomination Belles infidèles dérive du souci des traducteurs au siècle de Louis XIV de démontrer la primauté de la langue française sur la langue latine ou grecque.

scénariste de textes littéraires et de voir selon quelle optique elle les transforme à l'écran. Dans une société où l'image et le texte cohabitent, il est nécessaire de comprendre la notion d'intertextualité qui pose non seulement le problème de la confrontation, mais aussi celui de la « traduction- réinterprétation ». Nous ne nous placerons pas pour l'instant du point de vue de Cristina Comencini mais plutôt du côté du critique qui tentera d'évoquer les différents rapports entre texte et image, et en particulier la transformation de l'image en mot. Les problèmes posés pour fonder une théorie de l'adaptation demeurent considérables ; aujourd'hui plusieurs pistes méthodologiques¹¹⁷ sont possibles, elles se construisent sur une approche d'exploration analytique plurielle. Chaque texte, littéraire ou cinématographique, constitue un système spécifique et le scénariste ou le cinéaste qui le travaille doit en tenir compte.

L'idée de l'adaptation comme traduction souligne que le texte original se donne à lire à travers une réécriture qui présuppose une lecture interprétative dans un autre temps et un autre espace¹¹⁸. Mais avant d'en arriver à ce point crucial, il est nécessaire de présenter les multiples façons d'approcher l'adaptation d'un roman¹¹⁹. Le travail de traduction ne concerne pas le plus ou moins grand degré de fidélité ou de trahison de la transposition. La construction d'un scénario adapté d'une œuvre littéraire utilise des procédés de traductologie. Cette notion¹²⁰ a été introduite par Ladmiral en 1972 et simultanément par le traductologue canadien Brian Harris¹²¹, qui a ensuite publié une

¹¹⁷ Cf. Pierluigi Basso, *Confini del cinema strategie estetiche e ricerca semiotica*, Torino, Lindau, 2003.

¹¹⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula*. Milano, Bompiani, 1979. Trad. fr. *Lector in fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

¹¹⁹ Le but de cette approche n'est pas de présenter un compte rendu ou un catalogue des différentes théories permettant de comprendre l'évolution des analyses critiques dans le domaine de l'adaptation. Nous nous limitons ici à signaler les outils dont nous nous sommes servis pour appréhender le parcours de Cristina Comencini. En ce qui concerne la problématique de l'adaptation, nous renvoyons à la bibliographie à ce sujet à la fin de cette thèse.

¹²⁰ J-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1979, 3^e éd. 2002. Brian Harris, « La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique », in *Problèmes de sémantique*, J. McA'Nulty ed., Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1973, *Cahier de Linguistique*, n. 3, p. 133-146.

¹²¹ Brian Harris, « What I really meant by Translatology », in *La traduction et son public*, Judith Woodsworth et Sherry Simon eds, n^o spécial de la revue TTR (Traduction Terminologie Rédaction), Université du Québec à Trois-Rivières, 1988, p. 91-96.

communication dont le titre, *What I really meant by Translatology*, comportait ce terme. En un sens élargi, toute pratique réflexive sur la traduction relève de la traductologie¹²². Umberto Eco dessine en quelque sorte un programme pour le traducteur dans son essai *Dire quasi la stessa cosa*¹²³.

Selon Eco pour traduire il faut d'abord interpréter, il faut d'abord comprendre le signifié de l'expression littérale du texte-source (le roman) puis chercher à restituer dans la langue-cible (la langue cinématographique) l'expression du même signifié. Dans le cas d'un texte poétique, le signifiant original est volontairement ambigu. Et c'est le charme de la poésie : chaque lecteur peut lui donner le sens que sa sensibilité lui prête. Il faut donc tâcher de percevoir la multiplicité des sens possibles du texte source puis, au moment de la transcription dans la langue cible, lever le moins possible les ambiguïtés. Beaucoup de textes littéraires font allusion à d'autres textes littéraires. Or, le lecteur de la langue source a déjà plus ou moins de mal à « saisir les allusions ». Il est pratiquement exclu que le lecteur du texte traduit reconnaisse ces allusions à des textes de la langue source, textes qu'il ne connaît pas, ou qu'il connaît dans une traduction qui n'est pas forcément celle que choisira le traducteur.

Eco n'hésite pas à proposer au traducteur de remplacer une allusion intertextuelle de la langue source (c'est-à-dire ici à un autre texte de la littérature italienne) par une référence intertextuelle de la langue cible (un texte de littérature de la langue-cible ou même, pour obtenir le même effet sur le lecteur, une allusion à une chanson ou un personnage de bande dessinée). Nicola Dusi¹²⁴ reprend cette idée sous l'angle de la sémiologie¹²⁵ et de la traduction¹²⁶ en proposant le terme transposition.

¹²² Il s'agit aussi d'un exercice universitaire inscrit dans les programmes des facultés de langues vivantes, mais généralement à partir de la 3^e année d'études, du moins en France, et dans les études supérieures menant au doctorat dans plusieurs pays.

¹²³ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*. Milano, Bompiani, 2003. Trad. fr. *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007.

¹²⁴ Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro : letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2003, p. 10-11.

¹²⁵ La sémiologie (du grec *séméion*, le signe et *logía*, discours rationnel), discipline des sciences humaines, étudie la vie des signes au sein de la vie sociale, entendue au sens strict de science générale de tous les systèmes de communication par signaux, signes ou symboles. Il faudrait se garder en effet d'appliquer mécaniquement les méthodes de la sémiologie à toutes sortes d'objets sans avoir préalablement démontré qu'on a affaire à un type de communication, et pas seulement à un ensemble de

« Au contraire du mot adaptation qui nous parle d'une contrainte rigide, le mot transposition ouvre, avec l'étymologie de /tra/ (analogue à /trans/), à la transgression, l'aller au-delà, une multiplication des potentialités du texte de départ. Tandis qu'adaptation rappelle une forme nécessaire, une réduction inévitable, le mot transposition parle du passage et d'une transformation, d'un texte à un autre, en respectant des différences et des éléments de continuité : mais afin de rendre cette transformation efficace, il faudrait toujours l'orienter vers une culture d'arrivée définie.¹²⁷ »

L'écriture du scénario représente la traduction de l'écrit (le roman) à l'écran (le film). Le scénariste lecteur-traducteur, en tant que tel, doit posséder une grammaire de référence dans le but de la rendre compréhensible au destinataire. En effet :

« Le traducteur est un "décideur". Quand le traducteur, sourcier, décide de rester en arrêt devant le mirage d'une vérité "étymologique" [...] ne correspondant pas à la réalité de la langue source elle-même et qui, pour le coup représente, une interprétation subjective.¹²⁸ »

Dans ce processus, le scénariste se transforme en lecteur-modèle dans le sens que lui donne Umberto Eco : le texte étant un tissu de non-dits, le lecteur (ou le spectateur) doit être coopératif et conscient pour « actualiser » ce texte et remplir les blancs. La présence d'une telle dialectique fait acquérir ou perdre au film des marques d'identification par rapport à l'original (la source).

faits significatifs. Voir notre bibliographie sur la sémiologie et la littérature et le cinéma. Cf. L'essai de Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970, Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, [1953], Paris, Seuil, 1978, Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975. Éd. fr. *La production des signes*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

¹²⁶ Aussi bien Eco que Dusi, ignorent le travail de Jean René Ladmiral dans ce domaine, et semblent ne pas connaître le binôme cibliste et sourcier proposé par Ladmiral. Cette absence de citation est-elle due à un problème de traduction de ce mot valise, sourcier, en italien ? Le mot « cibliste » pose un double problème de traduction parce que « cible » (*bersaglio*) se traduit dans ce cas soit par *destinatario* soit, plus souvent, par le terme anglais *target*.

¹²⁷ Nicola Dusi, « Dire et montrer : Pinocchio, le Requin et la Baleine », in *L'empire du récit. Mélanges offerts à Francis Vanoye*, éd. Claude Leroy et Laurence Schifano, Paris, Non Lieu, 2007, p. 119.

¹²⁸ J-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, op. cit., p. 26.

A.1. Ciblistes et sourciers

Pour étudier les choix de Cristina Comencini par rapport à la réalisation de ses scénarios, nous adoptons les termes *sourcier* et *cibliste*¹²⁹, tels que les définit Jean-René Ladmiraal lui-même à partir du couple langue-source et langue-cible :

« Malgré mon peu de goût pour les compromissions “franglaises”, j’ai préféré ce couple de néologismes que sont la “langue-source” et la “langue-cible”, et qui sont en fait des calques (de l’anglais-source), à la terminologie traditionnelle qui parlait de “langue de départ” (LD) et de “langue d’arrivée” (LA).¹³⁰ »

Nous lisons après le titre du film (*La fine è nota* de Cristina Comencini) la phrase suivante « librement adapté du roman ». Cette énonciation désengage apparemment le film du modèle littéraire, souligne cette dialectique tout en évoquant (et pas seulement pour des raisons commerciales)¹³¹ le texte source de son inspiration.

À ce propos, nous nous référerons à ce que soutient Giorgio De Vincenti :

« [...] Plutôt que de fidélité ou d’infidélité au roman transposé au cinéma, il serait utile de parler de la façon dont le film travaille le roman, c’est-à-dire de la typologie du travail critique et de lecture que le premier donne du deuxième. Il ne s’agit plus d’un film comparable au roman ou digne de lui mais d’un nouvel objet esthétique le roman multiplié par le cinéma.¹³² »

Notre approche des œuvres de Cristina Comencini est de type inductif. Après avoir analysé son aspect fictionnel récit, personnages, actions, nous verrons comment le texte source a été transformé à l’écran et comment la modalité de lecture des scénaristes, à la lumière du concept clé, de traduction cibliste, devient l’optique d’un lecteur modèle.

¹²⁹ Cf. J.-R. Ladmiraal, « *Sourciers et ciblistes* » [1986], in *Traduire : théorèmes pour la traduction* [1979], Paris, Gallimard, 2002, p. 33-40.

¹³⁰ Cf. J.-R. Ladmiraal, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, coll. Petite Bibliothèque Payot, n. 366, p. 24.

¹³¹ De nos jours, les romans qui passent à l’écran augmentent, en général de 50 %, les ventes des livres. Voir dans le site <http://www.aie.it>, la section *Mercati*, concernant les dossiers sur l’état de l’édition en Italie.

¹³² « [...] Piuttosto che di fedeltà » o « infedeltà » al romanzo trasposto in cinema, sarà utile parlare del modo in cui il film “lavora” il romanzo, e cioè del tipo di lavoro critico, del tipo di lettura interpretazione che il primo fa del secondo. Non un film “paragonabile” al romanzo, o “degno” di lui, ma un nuovo oggetto estetico che è qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema ». G. De Vincenti, «Un falso problema : la “fedeltà”», in *Cinema e letteratura percorsi di confine*, I. Perniola ed., Venice, Marsilio, 2002, p. 112.

Les choix de Cristina Comencini comme scénariste-cinéaste-romancière nous mènent à réinterpréter la définition que Jean René Ladmiral applique au traducteur : *sourcier et cibliste*¹³³. Cristina Comencini en passant de lectrice à auteur de scénario (et ensuite à réalisatrice), opère toute une série de traductions visuelles et iconiques qui vont lui servir pour la mise en scène et qui justifient ses interprétations du texte-source. Être sourcier n'est pas la marque de style de Cristina Comencini qui ne se pose jamais le problème de la fidélité mais est toujours consciente que le roman et le film appartiennent à deux univers différents ; en traduisant les mots du roman, elle l'interprète pour *s'approprier un style différent*, comme l'avait affirmé son père. Dans l'acte de l'écriture, Cristina Comencini produit un texte et construit un monde que nous appelons fictionnel¹³⁴.

L'approche qui nous intéresse chez Cristina Comencini est cette synthèse (entre les deux mondes fictionnels littérature et cinéma) que nous appelons formater l'interaction. La véritable force de cette notion consiste à transmettre un « langage affectif et émotionnel » que le spectateur-lecteur sera à même de décoder selon son désir, sa capacité à être fasciné par l'univers objet de sa motivation culturelle. Le modèle de cinécriture que nous voulons appliquer évoque les modalités plurielles de l'accessibilité de toute œuvre contemporaine en interaction et concerne la vision du film et la lecture¹³⁵.

L'auteur est responsable de la production du texte et de la construction du *monde possible*¹³⁶, son texte fonctionne donc comme une sorte de partition dans laquelle le

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ C'est un adjectif utilisé en narratologie pour définir tout ce qui relève de la fiction. Pour qui parcourt l'abondante « littérature » consacrée à la problématique des rapports entre récit fictionnel et non-fictionnel, force est de constater que même les narratologues sont conduits à prendre en considération les découvertes de disciplines sinon concurrentes du moins autres. C'est qu'en effet, comme le fait observer Christine Montalbetti, travailler à définir la fiction implique d'articuler une question ontologique « qu'est-ce qu'un être de fiction ? » et une question logique « quel est le statut d'un énoncé de fiction ? » Cf. Christine Montalbetti, *La fiction*, Paris, Flammarion, 2001, p. 12-15.

¹³⁵ Rappelons que le livre se décline sous forme de CD ou d'*e-book*, de même que le film peut être vu/lu en mode DVD. Cf. « Graphomanies cinématographiques », in *Cinéma et littérature*, n. 19, éd. Francis Vanoye, Nanterre, Publidix, 1999, p. 119-126.

¹³⁶ Lubomir Dolezel, *op. cit.* Cet ouvrage n'a pas encore été traduit en français.

monde fictionnel est inscrit. Certes, le lecteur actuel, factuel ou empirique¹³⁷ lira le texte comme il le préfère. Il en résulte que les actes accomplis tantôt par l'auteur, tantôt par le lecteur, sont complémentaires et non en opposition.

Nous pensons avec Lubdomir Dolezel que le lecteur, de même que le scénariste, opère une *transduction*. Le scénario en effet *transduit* l'architecture sémiotique du texte littéraire en récit visualisé, il opère en même temps une réduction conceptuelle et subjective des scènes présentes dans le texte littéraire source.

Cristina Comencini utilise la transduction dans *La fine è nota*. Elle a traduit une situation américaine des années 1940 en situation italienne, pendant les années 1970, elle l'a aussi *transduit* en opérant une ellipse temporelle. Elle en a conservé la structure générique (le genre policier) mais elle en a fait un policier des sentiments, imposant ainsi sa modalité *cibliste*¹³⁸. Ces considérations s'avèrent utiles pour rendre compte des différentes composantes qui entrent en ligne de compte dans le travail du scénariste qui est, ne l'oublions pas, lecteur d'un texte fictionnel et fonde un nouveau monde possible dans le film. Forgeant à cet usage le concept de « sémiologie à géométrie variable », nous pouvons constater que Cristina Comencini applique à son œuvre les théories de l'adaptation et les explore dans ses films qui ont comme base de départ une œuvre littéraire.

A.2. L'adaptation, une pratique familiale

Cristina Comencini au cours des années 1980 travaille à des transpositions littéraires pour la télévision et son premier travail comme scénariste est une comédie dramatique sur les espoirs de mariage d'une vieille fille adaptée d'un récit de Mario La

¹³⁷ Nous citons la définition d'Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 35.

¹³⁸ J.-R. Ladmiral, « Sourciers et ciblistes », in *Revue d'esthétique*, 12, 1986, p. 32-42. Ce texte a été repris ensuite sous un autre titre « La question du littéralisme – les ambivalences de la connaissance littéraire confrontées à la rationalité des sciences humaines à la lumière du dispositif analytique de la traduction », in *Fiction et connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, éd. Catherine Coquio et Regis Salado, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 187-200.

Cava¹³⁹, *Il Matrimonio di Caterina*. Son père, Luigi Comencini, au sujet de l'adaptation avait des idées très précises :

« Un livre se lit rarement d'un seul trait ; un film au contraire est toujours vu globalement du début à la fin. C'est pourquoi dans un film ces deux moments que sont le début et la fin ont beaucoup d'importance : il faut que le début du récit suscite immédiatement un intérêt et que la fin jette une lumière sur l'ensemble au moment de la conclusion de l'œuvre. Ces deux conditions favorables étaient incluses dans mon récit [...]. Mais alors que le début était facile à raconter, le final, si littéraire et concis, semblait quasi intraduisible en images et en dialogues : pourtant c'était un des passages du livre qui me plaisaient le plus.¹⁴⁰ »

Pour Luigi Comencini, le roman est « traduit » en film. Pour cette raison, il insiste sur le début et la fin du film qui représentent les moments les plus importants de cette opération et impliquent la participation du spectateur. Luigi Comencini au cours des années 1980, reprend ce qu'André Bazin avait affirmé en 1959¹⁴¹ légitimant la technique adaptative en invoquant le modèle de la traduction.

Luigi Comencini a toujours voulu travailler pour la télévision, conscient de son pouvoir didactique. Ces adaptations de la RAI sont une tentative de réponse à la domination des télévisions commerciales. Il en fait des films¹⁴² en ouvrant une possibilité de cohabitation des deux systèmes de production filmique. La RAI fait appel à Luigi Comencini qui, en 1972, avait réalisé une adaptation de *Pinocchio*¹⁴³.

¹³⁹ Mario La Cava (1908-1988), journaliste et romancier, très lié à sa région natale la Calabre, a décrit surtout la vie de la province. Il publie *Il matrimonio di Caterina* en 1977. Le 10 avril 2000, l'Université La Sapienza de Rome a organisé une journée d'études en son honneur. Voir *La Narrativa di Mario La Cava nella letteratura del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001. Il s'agit d'un film d'une heure pour la télévision. Cf. Jean A. Gili, *op. cit.*, p. 99-100.

¹⁴⁰ Jean. A. Gili, *op. cit.*, p. 100. Gili cite son « Entretien avec Luigi Comencini », dans *Positif*, n. 264, février 1983.

¹⁴¹ André Bazin, *Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation*, Paris, Le Cerf, 1959.

¹⁴² « Come era già capitato con *Cuore*, anche *La Storia* in versione ridotta ha avuto una regolare distribuzione in Francia, ma non in Italia. Il mancato sfruttamento nelle sale di questi due film è la prova del parziale fallimento di una politica di integrazione tra produzione televisiva e produzione cinematografica. » Antonio Costa, « Cuore La storia », in *Luigi Comencini, op. cit.*, note 29, p. 229.

¹⁴³ Au sujet de cette adaptation et des multiples adaptations suivantes, on peut consulter Jacques Lourcelles « À la recherche de Pinocchio », in *Fiction*, n. 238, oct. 1973, n. 239, nov. 1973, n. 240, déc. 1973. Jean. A. Gili, *op. cit.*, le chapitre « Un enfant et nous : Pinocchio », p. 67-72 ; *Vincenzo Cerami, le récit et la scène*, éd. Beatrice Barbalato, Louvain, P.U. de Louvain-La-Neuve, 2004 ; *La vie filmique des marionnettes*, éd. Laurence Schifano, Nanterre, P.U. de Paris-Ouest, 2008.

« Après le grand succès de *Pinocchio*, la télévision insistait pour que je tourne *Grand cœur*¹⁴⁴. Si le livre de Collodi m'avait beaucoup plu, celui de De Amicis m'ennuyait un peu, mais j'acceptai la proposition »¹⁴⁵. Cristina Comencini met au centre de son parcours de cinéaste l'écriture. Travailler à ces adaptations avec son père a été une transmission de ce que nous avons convenu d'appeler une pratique familiale. Ce qui retient notre attention vis-à-vis de la pratique de traduction ce sont les deux adaptations, pour la télévision, de deux romans grand public : *Cuore* et *La Storia*. »

En 1984, Luigi Comencini réalise *Cuore*¹⁴⁶ (*Le Livre-Cœur*). Il s'agit du roman pour enfants écrit par Edmondo De Amicis paru en 1886 chez l'éditeur Emilio Treves. Il se présente comme le journal d'Enrico Bottini qui retrouve, alors qu'il est au lycée, son cahier d'écolier. Enrico Bottini le réécrit en le commentant. En 1882, Enrico, le protagoniste, avait dix ans, c'était un élève de troisième élémentaire à l'école Baretto de Turin. L'histoire se déroule au cours des neuf mois de l'année scolaire 1881-1882. D'autres histoires gravitent autour de ce récit central. Les *Récits du mois*¹⁴⁷ sont des histoires racontées par le maître d'école, qui mettent en scène des enfants héroïques lors des Guerres d'Indépendance et permettent de présenter les différentes régions de l'Italie réunifiée.

« De Amicis entendait en effet bâtir un texte qui mît en exergue le rôle de l'école et à un moindre degré de l'armée qui adopte entre 1871 et 1875, à l'instar de la France, un modèle de conscription nationale brève et généralisée dans le processus de construction de l'unité politique et culturelle italienne. L'école primaire est d'abord perçue par l'auteur comme le lieu où peut s'estomper la différence, mais non les disparités sociales qui restent très présentes à l'intérieur du récit. Il s'agit plutôt, grâce à la force des sentiments qui lient les hommes, de contribuer à leur bonheur et à leur épanouissement dans une perspective très rousseauiste. Pour De Amicis, l'enfant est un être perfectible qu'il convient d'éduquer et d'instruire

¹⁴⁴ Le titre du roman est donné en français et une note renvoie au titre original.

¹⁴⁵ Luigi Comencini,, *op. cit.*, p. 122.

¹⁴⁶ Edmondo De Amicis, *Cuore*, [1886], Milano, Mondadori, 2001. En France, *le Livre Cœur* est relativement peu connu, du fait de la rareté des traductions : une traduction incomplète par Adrienne Piazzini en 1892, parue chez Delagrave sous le titre *Grands Cœurs*, rééditée à trente-six reprises jusqu'en 1962 ; une adaptation par Nouchka Quey-Cauwet en 1987 aux éditions Larousse dans la collection des « Classiques Juniors », récemment une traduction sous le titre *Le livre Cœur* par Piero Caracciolo, Marielle Macé, Lucie Marignac et Gilles Pécout, notes et postface de Gilles Pécout suivi de deux essais d'Umberto Eco : Paris, Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École Normale Supérieure, 2001.

¹⁴⁷ « I racconti del mese ».

pour son propre bien mais aussi pour la consolidation de l'ordre social cher aux modérés.¹⁴⁸ »

Pour De Amicis, l'objectif est de montrer la valeur de l'école et de l'éducation. Certes, l'école ne pourra pas éliminer les différences sociales mais permettra de connaître d'autres réalités. Pour De Amicis, les enfants doivent être éduqués selon les valeurs de la société bourgeoise et modérée.

Luigi Comencini décide, en adaptant ce récit à l'écran¹⁴⁹, de même qu'il l'avait fait pour *Pinocchio*, de subvertir le point de vue du narrateur. Il ne s'agira pas dans sa réécriture de montrer les valeurs de la société bourgeoise et le respect des classes dominantes, mais de dévoiler le caractère répressif et faussement démocratique de l'école italienne des origines.

Pour mettre en pratique son propos, Comencini déplace l'action dans le temps. Il situe le début du film à l'aube du XX^e siècle, tandis que dans le roman nous sommes peu après l'unité italienne, en 1882 :

« Le microcosme scolaire fonctionne comme le révélateur d'un monde travaillé par ses contradictions, son patriotisme, ses engagements farouches pour la défense des valeurs qui conduiront à la boucherie de 14-18.¹⁵⁰ »

Fidèle à l'esprit du récit (le texte source) pour illustrer les commentaires des personnages principaux, il utilisera le flash back entre le présent du narrateur (la guerre) et son passé d'écolier, plus immédiatement saisissable à l'écran qu'à l'écrit. Pour souligner davantage cette distance entre roman et film, il utilisera pour les « récits du mois » des films en noir et blanc, convaincu que le cinéma¹⁵¹ est la plus grande transformation culturelle de ce siècle.

¹⁴⁸ Odile Roynette, « Edmondo De Amicis », in *Le livre Cœur, op. cit.*, disponible en ligne : <http://rh19.revues.org/index448.html>.

¹⁴⁹ Il tourne cette adaptation pour la télévision en six épisodes et en conçoit aussi une version cinématographique de 115 minutes qu'il présente au festival de Venise en 1984 et qui circulera en France.

¹⁵⁰ Jean A. Gili, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵¹ Dans son livre autobiographique, Luigi Comencini nous l'avoue : « J'ai passé le bac à Bordeaux ; je ne me souviens pas du visage des professeurs qui m'interrogeaient mais je me rappelle le film que j'avais vu par hasard la veille au soir, *L'opéra de quatre sous* [...] Le cinéma, qui prenait son bien dans tous les arts, était le grand art du siècle. Je voulais y participer. » Luigi Comencini, *op. cit.*, p. 10.

Luigi Comencini a voulu relire un classique *illisibile*¹⁵² de l'Unité italienne pour montrer les contradictions de cette société où les êtres, dans ce contexte les enfants, sont conditionnés par les parents, la société, l'école. Sa lecture est une critique de cette période de l'histoire où la diversité, incarnée ici par le personnage de Franti¹⁵³, n'avait pas droit de cité. L'objectif de l'école et de l'État était de modeler toutes les aspirations. Cette volonté d'uniformité, Luigi Comencini la conteste, il imprime sa marque personnelle, fait du personnage de Franti un rebelle, un enfant qui ne se plie pas aux conventions, à la rigidité du système d'éducation. Franti alors sera éloigné, rendu solitaire, marginalisé. Luigi Comencini a toujours voulu donner de la place aux faibles, aux exclus, il aime les personnages hors normes, comme il l'a avoué à Cristina Comencini.

« Les héros de mes films sont toujours les plus frondeurs, parce que le cinéma est du côté des rebelles. Quand j'étais enfant, j'aurais voulu être un chenapan indiscipliné. J'aimais bien recevoir des prix, mais je rêvais d'être différent.¹⁵⁴ »

Le cinéma a permis à Luigi Comencini de réaliser son rêve de donner la parole à des êtres qui, dans la vie courante, ne l'auraient pas eue. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles un an après *Cuore*, il entreprend le tournage de *La Storia* d'Elsa Morante qui a comme dédicace « aux humbles et aux persécutés d'hier et d'aujourd'hui ». Il avait déjà lu les autres romans d'Elsa Morante (*L'isola di Arturo*, *Lo scialle andaluso*, *Menzogna et Sortilegio*) :

« La Storia c'était un coup de foudre, malgré certaines critiques et quelques phrases peut-être parce qu'il s'agissait d'un roman populaire, parce qu'on donnait la place aux sentiments, à la description d'un amour maternel si absolu et désespéré, illimité, raconté avec une précision et une finesse incroyables par une femme qui n'a jamais eu d'enfant¹⁵⁵. »

¹⁵² Nous reprenons l'expression d'Irene Bignardi, « Colpire al cuore con un po' di ironia », in *Repubblica*, 4/10/1984, p. 21.

¹⁵³ Cf. Umberto Eco, *Diario Minimo*, Milano, Fabbri Editore, 1975, rééd. Bompiani, 1996, p. 81-92. On peut lire la traduction française du texte dans *Le livre Cœur*, *op. cit.*

¹⁵⁴ Luigi Comencini, *op. cit.*, p. 143.

¹⁵⁵ La Storia è stato un amore sin dal primo momento, nonostante alcune critiche e alcune frasi si trattava di un romanzo popolare, forse perché si dava tanto spazio ai sentimenti, alla descrizione di un amore materno così assoluto, disperato, illimitato, raccontato con precisione da una donna che non ha mai avuto figli». Cf. Anna Maria Mori, « Storia di una Storia », in *Repubblica*, 27 /4/1985, p. 19.

Pour le cinéaste, nous le soulignons, le monde du cinéma est aussi le lieu d'un travail d'équipe ou mieux un travail de famille ; en effet lors du tournage de *La Storia* (1986) Cristina est scénariste, Paola s'occupe des décors :

« Et puis il y a aussi tout le travail de ma femme : même si elle n'apparaît pas au générique, elle m'a toujours beaucoup aidé [...] Je crois que travailler avec des gens qu'on connaît bien est très important, les botteghe ont toujours existé, on va dire que j'ai ma bottega.¹⁵⁶ »

Luigi Comencini décrit ce qu'il a fait avec *La Storia*¹⁵⁷ d'Elsa Morante. Ce qui l'a intéressé cette fois-ci, c'était de dévoiler ses sentiments, ses rêves, de laisser s'affirmer une vision plus intimiste et subjective. Il explicite sa façon de filmer, quelles ont été ses prises de position, il indique comment interpréter ce film. Il rédige aussi le texte du synopsis du film¹⁵⁸.

« *La Storia*, c'est cette femme apeurée avec son nouveau-né, son rapport avec la guerre [...]. Le film *La Storia* raconte les rêves plus que les événements, les rêves privés et collectifs. La première partie est vue par la mère, la deuxième par l'enfant.¹⁵⁹ »

Le cinéaste nous fait part de sa lecture et de son interprétation du roman, il nous donne sa grammaire de l'adaptation.

« Le fait de respecter platement les livres en diminue la valeur à partir du moment où ils deviennent des œuvres cinématographiques et télévisuelles. Ce qui compte, c'est de respecter profondément le texte, c'est-à-dire d'essayer de retrouver les mêmes choses, les mêmes émotions avec des expressions différentes¹⁶⁰ [...] »

¹⁵⁶ « E poi c'è tutto il lavoro di mia moglie : anche se non compare nei titoli di testa, mi ha sempre aiutato moltissimo [...] le botteghe sono sempre esistite : diciamo che la mia è una bottega. » Cf. Anna Maria Mori, « I colori della storia come quelli dei sogni », in *Repubblica*, 25/4/1985, p. 19. Le texte de ce long article a été presque intégralement reproduit et traduit lors de la constitution du dossier de presse cité.

¹⁵⁷ Elsa Morante, *La storia*, Torino, Einaudi, 1974. Parmi les études sur ce texte et le film, cf. « Elsa Morante », in *Narrativa* n. 17, Nanterre, CRIX, 2000, en particulier les pages 101-126. A. Apra, *Luigi Comencini, Il cinema i film*, Venezia, Marsilio, 2007, en particulier les pages 222-231.

¹⁵⁸ Jean A. Gili, *op. cit.*, p. 103-104.

¹⁵⁹ Cf. *La Storia, un film de Luigi Comencini*, dossier de presse de Simon Mizrahi, distribué par MK2 diffusion, Paris. L'histoire du roman est celle d'Ida, mère veuve de Nino qui sera violée par un soldat allemand et donnera naissance à Ueseppe. La vie d'Ida se partage entre le quotidien difficile – nous sommes à Rome pendant la seconde guerre mondiale – et l'éducation des enfants. Les pages de ce dossier ne sont pas numérotées.

¹⁶⁰ *Ibid.*

« Dans le roman, les personnages rêvent, il faut donc qu'ils rêvent dans le film. Le rêve ne fait pas partie du néoréalisme. Tout ceci n'est pas dit pour ouvrir une polémique mais pour indiquer comment le film tiré de *La Storia*, s'il ne doit pas en trahir l'esprit, doit s'approprier un style différent. Le film s'articule grosso modo en quatre grands chapitres [...]. Chaque scène doit faire allusion à la réalité historique de la période au cours de laquelle il se passe. La reconstruction n'a pas pu s'appuyer sur ce qui existe mais évoque l'histoire de ces années là.¹⁶¹ »

Nous croyons qu'à la fin de sa carrière, Luigi Comencini montre la voie à suivre pour résoudre cette question du rapport du texte au film. En 1986, Comencini a soixante-dix ans. Il a conscience de vieillir, sa maladie commence à se manifester plus régulièrement, il se rend compte qu'il ne sera plus à même de filmer. « J'avais atteint mes soixante-dix ans et je pensais que ma carrière était terminée ; je ne savais pas alors que je ferais encore quatre films.¹⁶² » Il le fait selon son style de vie en donnant des exemples concrets. Il montre comment Cristina devra continuer la tradition de cette famille liée au cinéma et à toutes ses formes d'expression. Luigi Comencini transmet à sa fille les outils techniques et théoriques dont elle doit se servir. Cette constatation liée au passage du roman en film a suscité un questionnement, se rattache à la problématique de Cristina Comencini qui unit les trois facettes du métier. La pratique de l'adaptation lui permet d'interpréter « d'essayer de retrouver les mêmes choses, les mêmes émotions avec des expressions différentes » et de réaliser en 2005 le maillon final de cette chaîne. *La bestia nel cuore* sera l'accomplissement d'une recherche formelle et stylistique qui avait commencé en 1991.

Afin d'analyser les stratégies mises en œuvre par Cristina Comencini pour passer de l'écrit à l'écran et vice-versa, il est nécessaire à ce stade de définir quelques concepts clés que nous allons utiliser comme outils d'interprétation. La transduction tend à la notion de transformation d'un texte et est un concept un peu plus souple que celui qu'utilise Eco quand il désigne la traduction comme *dire presque la même chose*. En passant du langage du roman régi par les mots à un langage visuel et iconique nous opérons une transduction et si nous utilisons des techniques visuelles dans le roman là aussi nous transduisons. Le passage au scénario est le moment cibliste d'une transduction¹⁶³. Il faut

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Luigi Comencini, *Enfance, vocation...*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶³ Lubomir Dolezel, *op. cit.*

souligner également la nécessité d'une « d'analyse plurielle » puisque les œuvres contemporaines font appel à un schéma à « géométrie variable ». Notre travail explore les procédures de transformation et de transduction que Cristina Comencini effectue en passant du roman au cinéma et en utilisant la cinécriture dans ses romans. Nous ressentons dans sa volonté de montrer à travers les mots et la construction des phrases les images, les bruits et les sons l'influence de son travail de scénariste.

B. Connaître les règles du scénario

En général, le scénario cinématographique représente la reconstruction en soixante scènes en moyenne du texte littéraire fictionnel comme (re) construction du récit. Cette (ré) écriture constitue le premier problème car roman et film ne s'inscrivent pas dans la même catégorie : le roman doit, pendant la scénarisation, se conformer au rythme du film qui est donné par la durée (maximum 2h30) tandis que le nombre de pages n'a pas de limite. Bien évidemment, la dualité et la discontinuité de l'histoire et du récit commandent le processus de création scénaristique que nous allons examiner. Le cinéma et le roman ne sont-ils pas toujours comme des départs sollicitant la puissance de notre imagination ? Ne nous dépaysent-ils pas en nous proposant les plus grands déplacements dans le temps et dans l'espace ? Le travail du scénariste répond à ces questions. Son domaine est, en effet strictement encadré par un ensemble de professionnels qui va des producteurs jusqu'aux comédiens, en passant par les réalisateurs, les techniciens, tous pouvant être amenés à supporter, changer, innover le scénario. La première intervention au niveau du texte source est donc celle du scénariste-transducteur. Le scénario n'est définitif qu'une fois que le film est tourné ; jusqu'à ce moment-là tous les changements sont possibles. Nous avons rencontré, à Rome, au cours de l'année 2005, des scénaristes¹⁶⁴ pour mieux savoir comment ils travaillent un texte littéraire et c'est pour cela qu'ils parlent de plusieurs versions. Comme l'a souligné Sabine Chalvon-Demersay :

¹⁶⁴ Le chapitre le laboratoire italien en annexe de cette thèse où nous avons regroupé les entretiens avec le scénaristes Doriana Leoneff, Francesco Piccolo, Linda Ferri, Stefano Rulli, Domenico Starnone, Anna Negri, Federico Moccia, Teresa Ciabatti, Giancarlo De Cataldo et Vincenzo Marra que nous avons contactés au cours de l'année 2005.

« Cela étant vrai à un double niveau : d'une part, en fonction de ce que nous savons de lui (principe de cohérence) ; d'autre part, en fonction de ce qui est socialement impossible à transgresser (principe de moralité). Ce lien logique une fois établi, peut devenir une consigne de travail : faire de la détermination des personnages un levier analytique pour accéder à leur univers normatif.¹⁶⁵ »

À chaque réécriture, les personnages du texte source font l'objet d'une *réévaluation*, toute lecture étant indissociable d'une appréciation portée sur les personnages qui noue cette apparente contradiction : « Il ne devrait pas le faire, *donc* il ne peut pas le faire », et représente ce que nous dirons d'un personnage. Nous allons synthétiser les phases nécessaires d'un scénario sur la base des concepts élaborés jadis par Aristote (*Poétique*, 1451 ab) dont se servent les scénaristes : toute action narrative se développe entre possibilités, probabilités et nécessités. Ce processus est explicité dans le schéma de la représentation de la progression causale, tout au long de l'intrigue, entre un début, un développement et une fin. Notre tâche à l'intérieur du corpus des œuvres de Cristina Comencini consiste à définir les textes sur lesquels appliquer les composantes *syntactiques, pragmatiques, sémantiques*¹⁶⁶. La structure de *Va'dove* et de *La bestia nel cuore* semble respecter l'organisation du scénario classique : premièrement, la règle que les Américains appellent *Who is in the car*. Le cinéaste Bud Boetticher l'explique ainsi, dans un entretien avec Bertrand Tavernier :

« Ce truc me fut appris par Georges Stevens, l'un de mes vieux amis [...] Par exemple, dans la première bobine du film, une voiture zigzague sur une route de montagne et finit par s'écraser au fond d'un ravin après une chute spectaculaire ; et les flammes jaillissent dans un décor magnifique et paisible. Cela sera peut-être beau, mais ne signifiera absolument rien. Tu ignores qui se trouve à l'intérieur [...] Eh bien, place-la à la fin. Dans la voiture il y a un jeune lieutenant qu'on croit mort à la guerre. Sa femme est sur le point d'accoucher. Elle risque de perdre son enfant à cause du chagrin où la plonge la mort de son mari. Voici donc le jeune homme bloqué dans une voiture en feu. Maintenant, le fait de savoir qui est dans la voiture (who is in the car) devient un élément essentiel de l'histoire.¹⁶⁷ »

¹⁶⁵ Sabine Chalvon-Demersay, « Le deuxième souffle des adaptations », in *L'Homme* 2005/3-4 (n. °175-176), Paris, Éditions EHESS, p. 7. Disponible en ligne <http://www.cairn.info>.

¹⁶⁶ La composante syntactique concerne le langage narratif du récit littéraire-cinématographique des textes fictionnels tandis que l'analyse pragmatique s'occupera de l'influence et des conséquences du contexte sur le langage, l'approche sémantique mettra en évidence les apports du genre littéraire et cinématographique.

¹⁶⁷ Cf. *Cahiers du Cinéma*, n. 157, juil. 1964, l'entretien de Budd Boetticher avec Bertrand Tavernier.

Deuxièmement, les scénarios comportent une « hamartia », un acte purement accidentel qui entraîne une série d'événements et de péripéties. Cette péripétie doit être sans cesse remplie d'événements. Par conséquent, l'action passe par des hauts (climax) et des bas (plages d'apaisement provisoire) dont l'alternance constitue le rythme de la narration. Ces éléments alimentent notre réflexion sur l'interaction entre textes fictionnels littéraires et transductions cinématographiques par le biais des scénarios. Dans la *scaletta* les scénaristes définissent d'abord qui fait quoi, ensuite ils distribuent les répliques et écrivent l'histoire.

Cristina Comencini, transduisant *La fine è nota*, focalise son attention sur des périodes historiques qui l'ont touchée personnellement. Le film éponyme se déroule au cours des années quatre-vingt-dix et relate des années de plomb, tandis que dans le roman l'action se situe dans l'après guerre. Dans *Va' dove ti porta il cuore*, elle se servira des images des rêves pour transduire des métaphores textuelles : les cafards dont rêve la jeune Olga sont la représentation iconique de son ancienne passion pour les sciences naturelles.

Cristina Comencini invente une mini-action adventice qui, conformément au précepte d'Aristote¹⁶⁸, lui permet de dessiner le prologue « en action » (*I divertimenti, La fine è nota*) avec le double avantage d'introduire le mouvement d'une situation et de présenter les personnages. Le prologue suscite l'attente chez le spectateur. Ce sentiment est agréable, car le spectateur, accoutumé aux conventions génériques, sait que l'action va commencer tôt ou tard. Ces premières images sont l'introduction au récit, à la diégèse du film, qui s'articule autour de ces pôles narratifs. C'est par rapport au cadre que s'organisent les éléments à l'intérieur de l'image par le biais des contrastes et des nuances de couleur et de lumière qui morcellent ou unifient l'espace de la diégèse. Ainsi si nous percevons peu l'espace, c'est pour mieux contempler et apprécier les personnages qui occupent et monopolisent l'espace du champ.

Le roman, comme texte de départ pour une situation filmique, est un cas particulier de l'écriture d'un scénario. Le scénariste prévoit toujours un double mouvement de « déconstruction » et de « reconstruction » du roman. Le sens du texte source se trouve alors orienté vers une nouvelle signification cinématographique. Le film du roman écrit

¹⁶⁸ Pour toutes les citations et renvois à la *Poétique* d'Aristote, notre édition de référence est *La Poétique*, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1989.

par Niccolò Ammaniti en 2003 *Io non ho paura*, illustre notre propos. Le roman, où le narrateur est omniscient, a un style direct, le langage est dur, parfois violent. Tout le texte est centré sur le point de vue du jeune héros, sans prêter attention au décor extérieur sinon par de brèves notations quasi scénaristiques. Le jeune protagoniste, Michele, au cours de l'été 1978, découvre que son père est l'organisateur et le geôlier de Filippo, l'enfant de son âge qu'il a découvert par hasard, en faisant le pari de descendre dans une grotte. Lors du scénario et du passage au film, les scénaristes et le metteur en scène ont adopté une lecture de transduction, insistant sur les images du paysage, introduisant des éléments féeriques (le corbeau par exemple), donnant un caractère plus humain et acceptable aux adultes¹⁶⁹. Dans le roman, le paysage était juste évoqué à travers les yeux peureux de l'enfant, « l'achèvement visuel » du film est basé sur les non dits du roman : la couleur des paysages, l'utilisation des corbeaux (animaux de mauvais augure), la caractérisation des adultes, par les gestes du quotidien (le père de Michele se rase, ou les hommes sont à tables fument et mangent). À l'intérieur de ce processus, le destinataire se transforme en spectateur modèle : s'il connaît déjà le livre-source il devra sortir de son univers de lecteur modèle et entrer dans celui du scénariste ; de plus, de même que pour le spectateur qui n'a pas lu le livre, il devra avoir une participation plus active et particulière. Pasolini semble en convenir :

« L'auteur d'un scénario exige de son destinataire une collaboration toute particulière, consistant à prêter au texte un achèvement « visuel » qu'il n'a pas, mais auquel il fait allusion. Le lecteur se fait aussitôt le complice [...] de l'opération à laquelle il est convié ; et son imagination représentative entre dans une phase créatrice bien plus élevée et intense, comme mécanisme, que lorsque il lit un roman.¹⁷⁰ »

Notre position résume toutes les approches dans la perspective de « formater¹⁷¹ » l'interaction. Elle offre la possibilité de décroiser les domaines du cinéma et la littérature. Formater l'interaction permet, peut-être, d'établir des systèmes analogues,

¹⁶⁹ Cf. N. Ammaniti, *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2003 ; pour les choix du scénario : voir L. Malavasi, *Gabriele Salvatores*, Milano, Il Castoro cinema, 2005, p. 132-144.

¹⁷⁰ P.P. Pasolini, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, trad.fr. *L'expérience hérétique langue et cinéma*, Paris, Payot, coll. Traces, 1976. p. 158.

¹⁷¹ Nous prenons ce terme dans le double sens : donner une mesure du contenant et dans l'acception liée au terme anglais format, terme par lequel on désigne le modèle de séries à épisodes. Nous reviendrons sur ces termes dans la troisième partie de cette thèse au chapitre 3.

des outils d'analyse qui permettront cette confrontation et aussi l'échange qui définit les ressemblances et les divergences.

L'élasticité des mécanismes de la transduction¹⁷² invite à croiser des arts différents. C'est dans cette interaction et confrontation que Cristina Comencini s'oriente pour mettre en évidence le rôle joué par les femmes comme protagonistes et personnages au cours des années (1994-2007) objet de notre étude. La présence des femmes scénaristes et l'influence de la télévision – vont ajouter un aspect supplémentaire dont nous devons tenir compte dans cette thèse sur la cinécriture et dont la transduction est sa forme. Nous voulons, à ce propos, retracer les composantes de ce nouveau paysage, en train de se dessiner.

B.1. Du côté des femmes

Nous nous proposons de voir par quels moyens les œuvres de Cristina Comencini, que nous analysons, représentent une nouveauté dans le domaine artistique italien. Montrer comment elles se lient à la tradition ou rompent avec elle, nous n'avons pas l'intention d'en faire la « défense et illustration¹⁷³ », nous permettra de mettre en évidence comment le style et le langage sont de plus en plus interchangeables.

La génération¹⁷⁴ de Cristina Comencini compte beaucoup de femmes scénaristes¹⁷⁵ ; elle se caractérise, selon Vito Zagarrío¹⁷⁶, par des personnalités et des styles filmiques.

¹⁷² Lors de sa traduction en français, le phénomène de construction et déconstruction est aussi linguistique. Le distributeur du film a choisi de lui donner le titre *L'été où j'ai grandi*. Pour *Non Ti muovere* de Margareth Mazzantini le titre original a été également changé : dans l'édition française, le roman s'appelle *Écoute-moi*, le film *À corps perdu*.

¹⁷³ Cf. Du Bellay Joachim, *La Deffence et illustration de la langue francoyse Apologie pour la langue francoise*. A esté adjoustee à ladite Apologie la Musagnoeomachie & autres œuvres poétiques, le tout par I.A.D.B. Paris, pour Lucas Breyer. M.D.LXXX.

¹⁷⁴ Les critiques italiens ayant tendance à utiliser souvent l'adjectif nouveau pour définir ce qui change un peu par rapport au passé, les scénaristes qui s'affirment à partir des années 1990 sont qualifiés de nouveaux ou de jeunes.

¹⁷⁵ Monsieur Gabriele Antinolfi, directeur du Centro Sperimentale di Cinematografia de Cinecittà, nous a fourni les données statistiques sur les étudiants inscrits à partir des années 1880 ; il a souligné l'augmentation du nombre de femmes dans les filières de scénaristes et réalisatrices, à partir de l'an 2000.

¹⁷⁶ Cf. Vito Zagarrío, « Sceneggiatori e sceneggiature anni 80-90 », in *Sulla carta storia e storie della sceneggiatura in Italia*, ed. Maria Pia Comand, Torino, Lindau, 2006, p. 221-263.

La nouvelle génération de scénaristes qui s'affirme dans les années 1980, s'est nourrie de télévision¹⁷⁷ d'images de films et bandes dessinées et semble avoir dépassé les problèmes que se posaient des écrivains scénaristes de la génération précédente. Effectivement, Jean Gili avait souligné le malaise du romancier (de la génération des pères) à voir son texte adapté et de l'autre la volonté de certains scénaristes de se mettre en valeur en tant que romanciers :

« Quelle frustration aussi sans doute que celle connue par les grands écrivains qui ont occasionnellement travaillé pour le cinéma : Vitaliano Brancati, Giorgio Bassani, Vasco Pratolini, Guido Piovene, Alberto Moravia, Goffredo Parise, Giuseppe Berto ont découvert loin du silence de leur bureau et de la liberté de leur écriture, les conditionnements du cinéma et le passage à la toise de leur originalité stylistique. Rien d'étonnant qu'à l'inverse de nombreux scénaristes aient voulu s'échapper plus ou moins intentionnellement des contraintes du cinéma en se lançant dans la création romanesque (Ugo Pirro, Vincenzo Cerami, Cesare Zavattini, Ennio Flaiano, Rodolfo Sonego) théâtrale (Ennio Flaiano, Tullio Pinelli). [...] cherchant sans doute là l'espace de totale indépendance et d'épanouissement individuel que leur refusait le cinéma.¹⁷⁸ »

Cette hypothèse est confirmée par Marie-Christine Questebert qui constate :

« En effet le cinéma italien, contrairement à d'autres cinématographies où les scénarios sont très souvent dérivés de la littérature, nouvelle ou roman, a été constamment nourri par des sujets originaux (80% de la production) et cela est encore vrai aujourd'hui.¹⁷⁹ »

L'observation de Marie-Christine Questebert que nous venons de citer photographie la situation des scénaristes italiens à la fin des années 1980 qui, de même que l'univers du cinéma italien, a été longtemps le territoire des hommes¹⁸⁰. Nous connaissons les scénaristes italiens : Cesare Zavattini, Ugo Pirro, Ennio Flaiano, Tonino Guerra (pour ne citer que les plus connus en France), dont les œuvres sont gravées dans notre mémoire filmique. À cette époque-là, des années 1950 aux années 1980, il n'y avait

¹⁷⁷ Karl. R. Popper, *Cattiva maestra televisione*, Venezia, Marsilio, 2002.

¹⁷⁸ Marie-Christine Questebert, *Les scénaristes italiens, Cinquante ans d'écriture cinématographique*, Paris, Hatier, Bibliothèque du cinéma, 1988, p. 6.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁰ De nos jours, l'histoire du cinéma n'a pas encore été abordée sous cet aspect des études de genre et d'approche socioculturelle. Nous nous limitons à suggérer une exploitation de cette piste. Pourquoi le cinéma ne devient-il un métier féminin qu'à partir des années 1990 ? Et pourquoi ce mouvement entraîne-t-il, dans le domaine italien, l'absence d'un véritable renouveau de vedettes ?

qu'une seule femme scénariste : Suso Cecchi D'Amico¹⁸¹. Suso Cecchi D'Amico a travaillé avec tous les metteurs en scène qui ont contribué à la gloire du cinéma italien : Visconti, Risi, et a longtemps travaillé avec Luigi Comencini. Cristina Comencini est consciente d'avoir eu le privilège de commencer à travailler avec elle et d'avoir appris à ses côtés comment écrire un scénario. Mais qui sont les nouvelles scénaristes et comment se sont-elles formées ?

Linda Ferri, Francesca Marciano, Teresa Ciabatti¹⁸², pour ne citer que quelques-unes, des *nouvelles scénaristes* ont une formation littéraire et romanesque¹⁸³ ; Doriana Leoneff (Centro sperimentale di cinematografia) et Heidrun Scheleff ont suivi des cours pour devenir scénaristes, ou bien Laura Paolucci, Roberta Mazzone et Giorgia Cecere ont commencé en travaillant comme scénaristes. Elles ont donné vitalité et naissance à une nouvelle expression cinématographique, qui est différente et variée (films d'époque, policiers, comédies, drames), mais qui exprime bien selon d'autres codes et des motivations nouvelles les différentes façons de raconter et de mettre en scène l'Italie contemporaine. Il s'agit de l'écho que ce chapitre de l'histoire italienne récente a rencontré chez ses scénaristes, qui ont témoigné d'un parcours parfois difficile. L'apport des femmes écrivains scénaristes représente une force nouvelle dans le panorama artistique italien puisqu'elles ont acquis un rôle plus actif et ont pris conscience du danger de leur état de cible avec l'arrivée des chaînes berlusconiennes qui ne cherchent qu'à véhiculer une image de femme séductrice et sans aucune profondeur. La focalisation sur le rôle actif de Cristina Comencini, dans les transformations récentes de la société italienne, donne aussi et par ricochet un aperçu des événements majeurs de l'histoire et de la politique qui ont mené à cette nouvelle conscience du pouvoir des sentiments et de la famille comme centre de pouvoir.

¹⁸¹ Cf. Margherita Suso Cecchi D'amico, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*, Milano, Bompiani, 2002.

¹⁸² Cf. Annexe III « Le laboratoire italien ».

¹⁸³ Franco Montini, *Il cinema italiano del terzo millennio. Protagonisti della rinascita*, Torino, Lindau, 2003, p. 81-105 et Maria Pia Comand, (éd.), *Sulla carta storie e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006 p. 221-263. Voir aussi Ivelise Perniola, « Soli e associati. Considerazioni sulla sceneggiatura », in *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 92-98 ; Lorenzo Cordelli, « Les scénaristes aujourd'hui », in *Positif*, n. 516, fév. 2004, p. 84-86 ; *Italie réservoir d'histoires, scénaristes du cinéma italien actuel*, Nancy, boutique FFI 05, 2001. (Il s'agit d'un ouvrage publié à l'occasion du festival du film italien de Villerupt.) La revue en ligne http://news.cinecitta.com/dossier_spécial_sur_les_nouvelles_scénaristes.

B.2. La transduction au féminin

Cristina Comencini, à travers son blog « Con le parole e con le immagini » (par les mots et les images) affirme encore une fois l'interaction entre écriture et écran. Cette conscience du double aspect de son œuvre est un paramètre important dans son travail qui vise aussi à définir l'évolution du statut de la femme. L'approche de Cristina Comencini vise à concilier les notions corrélées par l'adaptation (dimension cibliste) et la dimension concrète de ses réalisations (dimension transduction). La combinaison de ces deux perspectives permet de cerner l'objet de sa recherche stylistique (la cinécriture). Dans son dispositif de cinécriture, l'importance qu'elle attribue à l'écriture s'avère primordiale pour une analyse pertinente de la problématique abordée. Cristina Comencini représente la transition au féminin entre le passé et le présent. Cristina Comencini semble avoir intégré les enseignements paternels de faire une œuvre populaire et avoir appliqué son idée sur les rapports entre littérature et cinéma. Nous croyons qu'aujourd'hui nous lisons un film en regardant un livre. En 1996 le choix de réaliser *Va' Dove ti porta il cuore* contribua à son affirmation comme cinéaste.

Elle a recréé imaginativement l'univers au féminin de Susanna Tamaro, aidée des scénaristes (Suso Cecchi D'Amico, Roberta Mazzone, Giulia Calenda) pour un public cinématographique aussi large que celui de la lecture du roman. Les nouvelles scénaristes et Cristina Comencini ne sont plus confrontées à la problématique de *la belle infidèle* puisque l'écriture fonde maintenant un monde lié aux images qui doit tenir compte d'une série de contraintes génériques. Cristina Comencini est convaincue que l'aspect rétrospectif de l'écriture permet une réflexion propice à tracer un mode d'emploi dans la vie qui continue à se dérouler.

Les différentes lectures interprétations d'un texte, constituent entre elles une sorte de système où le passage de l'individuel (le roman) au collectif¹⁸⁴ (le film) est constitué par la transduction cinématographique. La transduction permet de mettre en lumière, d'une

¹⁸⁴ Nous entendons l'écriture du roman comme acte individuel et l'écriture d'un scénario comme acte collectif.

façon différente que dans le texte écrit, les structures qui organisent l'espace imaginaire de la société italienne.

L'originalité de Cristina Comencini, par le biais du scénario, est de tenter de « penser » cette différence en tant que signifiante et créatrice, appliquée à la transduction et non en tant que trahison plus ou moins grande par rapport au texte source. L'intérêt de la transduction est celui de fournir un instrument souple et innovant pour étudier les médiations par lesquelles passe le texte source pour devenir « texte cible ». Cette approche démontre que tout texte, littéraire ou cinématographique, redistribue des discours et des représentations sous forme d'interdiscours. Littérature et cinéma constituent deux moyens de transmission du récit. L'effet de fiction dans lequel nous vivons, depuis 1994, comme sémiosphère amène les romanciers italiens qui ont déjà une *deuxième peau cinématographique*, dans le sens formulé par Italo Calvino dans son *Autobiographie d'un spectateur*¹⁸⁵, à écrire leur texte littéraire comme s'il s'agissait d'un scénario adapté au roman, car ils pensent le roman comme un film à écrire. A fortiori, nous observons en Italie ces dernières années que sont de plus en plus nombreuses les romancières – comme Susanna Tamaro, Margareth Mazzantini, Margherita Oggero, Teresa Ciabatti, Linda Ferri, Francesca Marciano, et Grazia Verasani – qui deviennent scénaristes ou coscénaristes... *La Fine è nota* représente la première tentative de Cristina Comencini de mêler thématiques sentimentales et genre policier. Ce passage de l'écrit à l'écran nous l'analysons en détail dans la deuxième partie de cette thèse. *Va' dove ti porta il cuore*¹⁸⁶ et *La bestia nel cuore* semblent représenter le maillon final d'un processus qui voit le scénariste être en même temps écrivain et metteur en scène de son œuvre.

II. 2. LES PREMIERS ESSAIS INTIMISTES

À partir des années 1990, Cristina Comencini a défini à travers la figure féminine le fondement moral et éthique de son système. Le film *La fine è nota* brise le clivage entre

¹⁸⁵ Cf. Italo Calvino, « Autobiografia di uno spettatore », in *Romanzi e Racconti*, Meridiani Mondadori, vol. III.

¹⁸⁶ Susanna Tamaro, *Va' dove ti porta il cuore*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994.

apparemment intime et sens social, il véhicule sa pensée et met en place son système fictionnel. Cristina Comencini impose son individualité, sa recherche d'affirmation et saisie par la vitesse des transformations du quotidien, elle cherche à la décrire en empruntant ses rythmes. Pour s'affirmer et citant la traduction en français de son premier roman *arracher le pouvoir* Cristina Comencini doit opérer non seulement une transduction du roman au film mais aussi une transduction générique. La technique du roman policier qui se base sur le mystère se conjugue parfaitement à l'évolution de son style. Le mystère de l'écriture se lie au mystère de la vie sociale et politique de chaque personnage. La figure de l'écrivain dénonçant les injustices constitue une tradition bien établie dans le domaine littéraire italien, de Leonardo Sciascia à Pier Paolo Pasolini, de Fernando Camon à Erri de Luca. L'écrit reste, jusqu'aux années 1980, le support privilégié pour communiquer les indignations ou les prises de position. De même que la figure du cinéaste dénonçant les conditions injustes et les mystères de la société italienne n'a jamais cessé d'exister, d'Alberto Petri à Francesco Rosi, de Marco Bellocchio à Vincenzo Marra.

L'interprétation de Cristina Comencini semble s'insérer dans une relecture personnelle du présent historique. Elle annonce qu'elle partira des mécanismes du cœur pour parler de la politique et exprimer son avis : « L'histoire peut sembler politique, mais je me suis intéressée pour ma part aux sentiments, je voulais explorer les mécanismes du cœur.¹⁸⁷ »

Cette prise de position est à replacer dans le contexte où le film est né. En 1992 (année de l'écriture du scénario), des événements sans précédent ont marqué la vie italienne et ont préparé le scénario pour les années de la Seconda Repubblica : la « strage di Capaci¹⁸⁸ », l'affaire « Tangentopoli¹⁸⁹ » et « il caso Sofri¹⁹⁰ ». Cristina Comencini,

¹⁸⁷ La storia sembra politica, ma dietro ci sono i sentimenti. A me interessava indagare i meccanismi del cuore». Cf. Anna Maria Mori, « Raccontare le emozioni », in *Repubblica*, 1/2/1992, p. 36.

¹⁸⁸ *La strage di Capaci* est le nom donné à l'attentat du 23 mai 1992, où meurent le juge anti mafia Giovanni Falcone, sa femme Francesca Morvillo, et trois agents de son escorte. Pour les tuer, la mafia a rempli de 500kg de tolite un tunnel qu'ils avaient creusé sous l'autoroute qui, de l'aéroport de Punta Raisi (renommé par la suite aéroport Falcone Borsellino), allait à Palerme. À ce jour, on ne connaît pas encore les mandants de ce massacre.

¹⁸⁹ Tangentopoli est le nom que l'on donne à l'affaire. Il fut baptisé ainsi de *tangente*, pot-de-vin, et de *poli*, ville en grec. L'enquête qui suivit Mani Pulite (mains propres) est le nom de l'opération judiciaire

choisissant un roman américain, le transduit dans les épisodes de la réalité italienne, les références sont suggérées, jamais explicitées. Cette tra(ns)duction est possible dans la convention générique du roman policier – « nous sommes plus proches de la réalité que d'autres films¹⁹¹ » – ce qui lui permet de respecter la tradition tout en innovant. Cristina Comencini a déclaré à l'occasion de la sortie du film :

« Au lendemain de la deuxième guerre mondiale, le roman est riche en personnages, très beaux, l'action se passait aux États-Unis [...] j'ai transposé les événements en Italie : en toile de fond le passé récent et le terrorisme [...] Le film part de là, je me suis servi du roman pour la construction de l'histoire et puis j'ai été captivée par le sentiment du regret pour une jeunesse pleine de passions par rapport à un présent très froid et mélancolique. C'est ce sentiment qu'il me semblait utile de référer à notre présent.¹⁹² »

Nous pensons qu'elle s'est posée la question de tra(ns)duire un policier américain en lui donnant un label italien

« Le scénario est bon et Cristina Comencini est très douée. Mais on ressent que l'histoire n'est pas italienne ; c'est pour cela qu'on a dû renforcer la connotation régionale. D'où les scènes tournées en Sardaigne et à Rome.¹⁹³ »

lancée en 1992 contre la corruption du monde politique italien. Cette enquête a abouti à la disparition de partis comme la Démocratie chrétienne (DC) et le Parti socialiste italien (PSI).

¹⁹⁰ Adriano Sofri, ex-leader du journal *Lotta Continua*, avec Giorgio Pietrostefani et Ovidio Bompreschi, a été condamné à vingt-deux ans de prison, suite au procès qui dure depuis 1988 (sept sentences successives, jusqu'à la dernière en 1997) pour le délit du commissaire Calabresi (1972). Le commissaire Calabresi est impliqué, après l'attentat de décembre 1969 (Piazza Fontana), dans le « suicide » de l'anarchiste Giuseppe Pinelli qui se jeta de la fenêtre de son bureau du 4^e étage. Cet événement suscita l'indignation de la gauche, en particulier de *Lotta Continua*, dirigé par Adriano Sofri, qui lança une violente campagne contre le commissaire Calabresi. En 1972, le commissaire Calabresi fut assassiné devant sa porte à Milan. L'enquête qui suivit fut obscure et embrouillée. En 1988, Marino, un « repent » qui avait appartenu à *Lotta Continua*, décida de faire des aveux spontanés : il aurait été le chauffeur, le crime aurait été ordonné et ourdi par Adriano Sofri. La première instance du procès, en 1992, semble confirmer cette version du repent.

¹⁹¹ « Essere più vicini ai temi della nostra realtà Di altri film », Paolo D'Agostino, « Per la rivoluzione ? No solo per amore », in *Repubblica*, 21/2/1993, p. 43.

¹⁹² « Il romanzo, pieno di personaggi bellissimi, si svolgeva negli Stati Uniti all'indomani della seconda guerra mondiale. Io ho trasposto la vicenda in Italia : sullo sfondo il passato prossimo è il terrorismo [...] Il film parte da qui : il romanzo mi è servito come costruzione della storia in primo luogo e poi mi ha affascinato il rimpianto, che contiene, per una giovinezza passata piena di passioni, al confronto con un presente molto freddo e malinconico : è un sentimento che mi pareva giusto riferire al nostro oggi. » Cf. Anna Maria Mori, « Raccontare le emozioni », in *Repubblica*, 1/2/1992, p. 36.

¹⁹³ « Bella sceneggiatura e Cristina Comencini è molto brava. La storia si sente che non è italiana, per questo si doveva rafforzare la connotazione regionale : la Sardegna e Roma », in Fabio Francione, *Scrivere con gli occhi, lo sceneggiatore come cineasta : il cinema di Suso Cecchi D'Amico*, Bologna, Falsopiano, 2002, p. 30.

A. L'interprétation du genre

Pour obtenir la reconnaissance et s'affirmer comme auteur, il faut d'abord que Cristina Comencini passe des épreuves stylistiques cinématographiques par le biais du genre. Elle choisit d'adapter un genre, le policier, pour affirmer son identité. Le film *La fine è nota* peut être lu aussi comme deuxième tentative de démonstration de sa thèse.

Sous cette optique, *I Divertimenti*, se présente comme un film historique mais tourne autour d'un sujet actuel : le rôle de la femme. Dans ce film, pour parler de l'époque de la Révolution française, elle se sert de l'histoire utilisant des détails extérieurs : les habits des personnages, lors des dialogues, les références à la Révolution. Nous pourrions dire qu'elle utilise déjà la technique de l'investigation. Nous savons que Mathilde, pour retrouver Julie, mène une véritable enquête qui lui permettra de découvrir où Julie est cachée. Cristina Comencini dans sa volonté de vivre le présent historique renoue le fil de sa mémoire personnelle (*Le Pagine strappate*) et, en même temps, de l'Histoire collective (*I divertimenti*, *La fine è nota*) ; elle met en pratique l'art du conteur, celui de nouer l'histoire individuelle à la grande histoire par le biais de l'intrigue, de l'unité de temps et d'action.¹⁹⁴

Pour mieux expliciter comment Cristina Comencini établit et impose son modèle de récit intimiste, il faut s'arrêter sur le mot genre puisque nous avons constaté qu'elle choisit un genre bien défini avant de se lancer dans la production d'un récit intimiste.

L'histoire de la littérature et du cinéma se fonde sur et dans les genres¹⁹⁵. La caractéristique du XX^e siècle est l'*éclatement des genres*¹⁹⁶. Le mouvement des avant-gardes artistiques avait déjà œuvré au début du siècle, pour cet *éclatement* en peinture, en sculpture, en architecture, en musique, à l'opéra. Le théâtre, depuis Jarry et Artaud, et

194 Cf. A. Caravero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti, Filosofia della Narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 158-165.

195 Genre comme codification et symbole de reconnaissance, pour le public, c'est un problème lié à la diffusion et à la réception du produit artistique qui n'interpelle pas de la même façon les auteurs. Cf. Raphaëlle Moine, *Les genres au cinéma*, Paris, A. Colin, 2005 ; en particulier, le chapitre 3 « À quoi servent les genres », p. 60-85.

196 *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (éd), Actes du colloque de Paris III Sorbonne-Nouvelle, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, avril 2001. Nous renvoyons à cet ouvrage collectif pour le débat sur les tendances et leur analyse.

le cinéma, après le muet, se détachent de la littérature, deviennent un art autonome, où la mise en scène, l'attention aux éléments extratextuels comme le décor, les costumes, le jeu d'acteurs, la musique deviennent essentielles à la réalisation artistique. Au cours du XXème siècle le débat sur le genre et sa codification a été plusieurs fois repris et analysé ; il s'agit pour notre étude de voir les occurrences et les pratiques de transgression par rapport au genre. Le genre, pour Cristina Comencini, n'est qu'un prétexte narratif, la marque la plus frappante de la tradition postmoderne¹⁹⁷. Le texte, à partir de l'*Odyssée* d'Homère, représente à travers les réécritures au cours des siècles une « intergénéricité ». Par ce terme, nous nous référons à la dynamique fondée sur la subversion ou plus simplement sur l'intégration des genres littéraires. L'intergénéricité permet de conserver sa pertinence à la notion de genre, de ne pas prendre l'idée de dynamique générique et de la voir dans l'optique de l'interaction. Classer des films et des romans par genres, c'est donc bien plus que cartographier le monde des œuvres artistiques ou repérer sur quel continent se trouve un film ou un roman, c'est exprimer, activer ou accepter un système de références commun et implicite. Les cartes des genres¹⁹⁸ sont donc loin d'être des partitions imparfaites mais objectives du monde des films et des romans, elles constituent plutôt des points de vue, historiquement, géographiquement, socialement et culturellement déterminés, sur les films et les romans. De nos jours, la sémiotique des mondes possibles¹⁹⁹ révèle le déplacement des thèmes génériques et met en évidence l'intertextualité.

Nous envisageons de traiter la production de Cristina Comencini comme catégories génériques : autobiographie, film historique, policier. Ces typologies renvoient à des rapports différents du cinéma et de la littérature. En effet, une partie de l'intérêt que

197 L'œuvre postmoderne se présente souvent comme un collage d'éléments hétéroclites sans souci d'harmonie. Si le postmodernisme efface le temps et l'espace pour rendre toute la culture immédiatement présente, il efface aussi la hiérarchie entre culture élitiste et culture populaire. Des genres aussi divers que le western et l'épopée médiévale, en passant par le conte de fées et le vaudeville, peuvent être mélangés. Cf. Monica Jansen, *Il postmoderno nella cultura italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2002.

198 Nous faisons allusion à la Carte du Tendre, la gravure réalisée au XVIIe siècle par différentes personnalités dont Mademoiselle de Scudéry et Madame de Rambouillet. Sur cette carte nous retrouvons tracées, sous forme de villages et de chemins, les différentes étapes de la vie amoureuse selon les codes amoureux des *Précieuses Ridicules*.

199 Lubomir Dolezel *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*, Johns Hopkins University Presses, 1998. Trad italien *Heterocosmica*, Milano, Bompiani, 1999.

Cristina Comencini porte aux récits génériques provient du fait qu'ils ont une structure interne qui les rend pathémiques²⁰⁰, c'est-à-dire à contenu émotionnel ajouté. Les romancières ou cinéastes semblent avoir franchi aujourd'hui les barrières du genre, leur originalité consiste à s'inscrire simultanément dans deux courants qui sont historiquement séparés : le cinéma d'inspiration personnelle ou le roman, souvent autobiographique, qui représente la forme principale "d'auteur" depuis les années soixante et le cinéma ou littérature de genre, stigmatisés par l'épithète de "commercial", comédie, policier ou film historique, qui cherchent à atteindre un plus large public par l'utilisation de codes culturellement inscrits dans une tradition populaire. Cristina Comencini a travaillé à toutes les formes d'hybridation entre culture d'élite et culture de masse qui semblent caractériser la forme (le format) de la création au féminin. Au début de sa carrière nous avons constaté qu'elle préfère s'exprimer par des genres fixes qui lui donnent une plus grande liberté dans le choix et l'organisation du contenu. C'est dans cette démarche de tradition et de renouvellement que sa production s'inscrit - être à la fois auteur et rester populaire. Cette alternance entre volonté d'être unique et volonté d'être populaire nous aide à mieux comprendre sa passion pour le genre policier et pour le comique.

Cristina Comencini a choisi le roman américain de Geoffrey Hall *La fine è nota* pour débiter dans le domaine de la « transduction ». L'écriture du roman noir se caractérise par des descriptions d'un univers de cauchemar où ce qui compte ce n'est pas tellement la découverte du coupable mais comment et pourquoi il y a un coupable. Ce genre lié d'abord à la littérature a traversé la culture italienne en se transformant de la bande dessinée à la série télé. Ce qui distingue aussi ce genre c'est sa sérialité, c'est-à-dire un héros dont chaque épisode raconte une histoire autonome avec des personnages récurrents, comme dans le cas de *Diabolik*²⁰¹ ou plus récemment du commissaire

200 Voir F. Vanoye, *op. cit.*, Paris, Nathan, 1989, en particulier la première partie : *Le récit, l'écriture, le film : généralités*, p. 9-41. Et aussi : *Cinéma et littérature : d'une écriture à l'autre*, éd. Laurence Schifano, dans *RITM (Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes)*, hors série n° 6, Nanterre Publidix, 2002.

201 Il s'agit d'un personnage de voleur gentleman, qui s'inspire de la bande dessinée créée en 1962 par les sœurs Giussani et qui a conquis toute une génération de lecteurs à partir des années 1960. Un film en a été tiré *Diabolik*, Un film de Mario Bava, Avec Claudio Gora, Adolfo Celi, Lucia Modugno, Michel Piccoli, Renzo Palmer, Caterina Boratto, Marisa Mell, Carlo Croccolo, John Philip Law, Isarco Ravaioli, Giulio Donnini, Andrea Bosis, Tiberio Mitri, Annie Gorassini, Giorgio Gennari, Mario Donen, Federico Boido. 1967.

Montalbano²⁰². Le caractère des héros, des adjouvants et des antagonistes pilotent le déroulement de l'action et de l'intrigue, de l'état initial à l'état final, à travers une série de conflits ou de perturbations et de réactions aux perturbations. Le caractère des héros, des adjouvants et des antagonistes pilotent le déroulement de l'action et de l'intrigue, de l'état initial à l'état final, à travers une série de conflits ou de perturbations et de réactions aux perturbations. Le romancier organise son récit autour d'une thématique morale, la recherche de la vérité et de l'identité, dans une société où les rapports humains semblent ne pas pouvoir se réaliser. Nous pourrions nous demander ce qui a vraiment poussé Cristina Comencini à s'intéresser à cet auteur quasi inconnu et dont la vie est un mystère²⁰³, pour savoir comment elle s'est « servi du roman pour la construction de l'histoire ». Les deux protagonistes sont des hommes et les femmes ont le rôle de deutéragonistes, de même que dans le roman éponyme. Goffrey Hall dévoile au fur et à mesure comment son protagoniste Paulton découvre la vérité autour de lui. Le roman écrit à la troisième personne, avec un narrateur omniscient, séduit le lecteur tout le long du roman. Le protagoniste obsédé par ce désir de vérité veut savoir pourquoi un inconnu est venu lui demander de l'aide. Hanté et possédé par cette question qui n'intéresse que lui, il ne se rend pas compte du mensonge dans lequel il vit, du caractère de sa femme, dont il ne veut pas comprendre le danger. Pour Paulton, les femmes sont des êtres mystérieux et il ne sait comment interagir avec elles. Pour le romancier Hall, la cause de l'aveuglement de Paulton est donnée par le sentiment de l'injustice de la guerre. Ce roman raconte le rêve américain de l'homme qui grimpe les échelons de la société mais n'oublie jamais d'où il est parti. Cette conscience de la bêtise de la guerre, des traumatismes qu'elle a engendrés, mène Hall à critiquer

202 Nous nous référons au personnage littéraire créé par Andrea Camilleri qui est devenu aussi un personnage d'une série de télévision.

203 « Più di trent'anni fa – racconta Leonardo Sciascia nella presentazione a questo volume – precisamente nell'autunno del 1952, alla stazione ferroviaria di Caltanissetta acquistai l'ultimo dei « gialli » settimanali Mondadori : *La morte alla finestra* di G. Holiday Hall non che nei “gialli” Mondadori ne fossero mancati fino a quel momento di buoni, ma fin dalle prime pagine *La morte alla finestra* mi parve di qualità diversa, di livello più alto [...]. Mi avvenne di leggere il libro qualche anno dopo, l'impressione di allora mi si confermò al punto che volli saperne di più [...]. Andai a trovare Alberto Tedeschi, che della collana era direttore, per chiedergli di quell'autore, di quel libro. Tedeschi molto gentilmente cercò di soddisfare la mia curiosità, ma senza alcun risultato [...]. Non ne seppi più nulla. Riletto dopo trentasette anni ancora mi pare valga la pena cercare di saperne di più sul suo autore. Un piccolo mistero che sarebbe divertente risolvere. » In Geoffrey Holiday Hall, *The end is known*, traduit par Simona Modica, *La fine è nota*, Palermo, Sellerio, 1990, p. 310-311, avec une préface de Leonardo Sciascia.

fortement les valeurs de la société de consommation dont les femmes sont les principales victimes. Les thématiques développées par Hall sont aussi celles qui interpellent Cristina Comencini qui met en place sa relecture personnelle du genre et en fait un policier des sentiments. Toutefois elle introduit des modifications par rapport au texte source de Hall. Nous avons déjà vu comment elle a transduit ce roman américain dans une situation italienne contemporaine. Maintenant nous constatons comment elle renverse l'optique du romancier vis-à-vis du personnage féminin et opte pour un *happy end* amer : le mari dénoncera sa femme.

Pour Cristina Comencini la description du personnage de Peggy, alias madame Paulton, ne correspond pas à son idée de la femme. Selon Hall, Peggy est une femme méchante, perfide, sans sentiments, sans émotions, capable de tuer un chat pour ne pas le rendre à son propriétaire. Madame Paulton aime les objets et non les êtres humains, elle est consciente de son pouvoir de séduction et l'utilise pour plier les hommes à ses désirs et s'en sert pour s'affirmer. La seule inquiétude de ce personnage est comment faire pour récupérer son briquet, perdu au cours de la dispute avec son mari. Elle ne se soucie pas du tout des conséquences de son acte meurtrier. Elle ne veut pas se rendre compte qu'elle a tué non seulement son ancien mari mais son passé. Hall se sert du genre policier pour dénoncer les abus du plus fort vis-à-vis du plus faible. Cristina Comencini retrouve dans la valeur des sentiments la seule solution morale possible face aux dérives du cœur et du pouvoir.

B. La structure filmique de *La fine à nota*

Le film s'ouvre sur le défilement du générique sur fond noir, c'est la nuit ; il pleut. La bande sonore a une fonction extradiégétique tandis que la voix *off* de la radio appartient à l'espace diégétique et que la voix *over* (Bentivoglio au téléphone) parle sur les

images. Un jeune avocat, Bernardo Manni (Fabrizio Bentivoglio), à la veille des vacances de Pâques²⁰⁴, un vendredi soir, rentre chez lui. Levant les yeux, il voit un homme tomber et s'écraser à ses pieds. La succession des images nous le montre en plongée et contre-plongée du bas vers le haut. Il s'aperçoit que cet homme s'est jeté de chez lui. Il monte les escaliers quatre à quatre, il court, les images reprennent cette course en alternant les mouvements en caméra subjective (*travelling* de droite à gauche et vice versa). Il entre chez lui, il cherche sa femme, Maria (Valérie Kaprisky). Il la trouve enfin cachée derrière le canapé. La caméra fait d'abord un gros plan sur la main de Maria, ensuite on la voit en plan américain. Maria, choquée, lui annonce qu'un inconnu est venu, il disait être son ami, il voulait l'attendre. Maria raconte qu'elle s'est éloignée du salon pour appeler son mari. À ce moment-là, l'inconnu s'est jeté par la fenêtre. Elle n'a pas pu l'en empêcher. L'avocat ne connaît pas cet homme qui n'a pas ses papiers sur lui. On ne peut pas l'identifier. Au cours de la nuit, le magistrat Carlo Piane (Massimo Wertmuller) est réveillé pour qu'il s'occupe de toute urgence de cette affaire. Il ne veut pas le faire car il doit s'occuper de son fils que son ex-femme lui a confié.

Le mort s'appelait Rosario (Corso Salani). C'était un ancien terroriste en cavale depuis deux ans. De cette situation de départ partent les deux enquêtes, celle de Bernardo, l'avocat, et celle de Piane, le juge d'instruction. Dès le début, ils sont en antagonisme. Piane croit que Bernardo veut lui donner des ordres et le devancer, de son côté, Bernardo n'a pas du tout confiance dans les représentants de la loi. L'avocat suppose que Rosario voulait lui confier un secret le soir de sa mort. Et il croit que la mort mystérieuse de cet homme est liée à un important procès qu'il est en train de suivre. Mais de nombreux faits contredisent cette hypothèse. Pour y voir clair, il renonce à ses vacances et à la compagnie de sa femme. De son côté, le magistrat semble vouloir démontrer que cet avocat arrogant et riche cache des secrets. L'action procède alors en alternant le pathos, le doute et de brefs interludes comiques. Est-ce que l'avocat est coupable ou non ? Que voulait le terroriste assassiné ? Qui était vraiment Rosario ? Un terroriste ou un homme très intelligent qui, au cours des années 1970, s'était laissé entraîner par une passion ? Le dénouement et la résolution des énigmes verront les

²⁰⁴ Toutes ces informations sont données au cours de la conversation téléphonique dans la séquence initiale du film.

protagonistes voyager de Milan jusqu'à la Sardaigne en passant par Turin, le Mont Blanc et Paris pour finir à l'intérieur de l'appartement milanais. C'est effectivement dans l'appartement que se trouve la clé du mystère qui justifie le titre *La fine è nota*.

La solution de l'énigme est annoncée au fur et à mesure par des détails concernant les objets : gros plan sur la même revue de design chez l'avocat, en Sardaigne et à l'aéroport. Ensuite dans certains indices du dialogue, par exemple la réplique de la jeune archiviste lors d'un dîner avec le juge Piane : « il aurait fallu une fraction de seconde²⁰⁵ », l'amour passionné et fou de Rosario (le terroriste) évoqué à plusieurs reprises (la tante, l'ami d'enfance, l'avocate) pour cette femme mystérieuse (Mia), rencontrée pendant son séjour parisien. Mia était très belle mais elle voulait se marier pour sortir de la misère de son enfance en Europe de l'Est. Cette femme, par son pouvoir de séduction, met tout le monde à ses pieds. Mia est la clé du mystère, mais autant Piane que Bernardo l'avocat s'obstinent à ne pas la voir : « est-il possible qu'on en vienne, pour des raisons sentimentales, à de telles extrémités ? » ; leurs hésitations interpellent le spectateur.

Cristina Comencini alterne une succession de plans, de champs et contre-champs, une longue série de flash-back. Toutes ces prises de vue, à la lumière froide et quasi bleue, semblent être aussi une référence explicite²⁰⁶ et un hommage à François Truffaut et à son dernier film *Vivement dimanche*²⁰⁷.

En quoi consiste cette référence ? Tout d'abord, le film de Truffaut aussi est l'adaptation d'un roman américain dans une réalité française. Truffaut s'est inspiré de *The Long Saturday Night*²⁰⁸ de Charles Williams. Ensuite, dans les citations et les références destinées à évoquer les images du passé qui rendent le présent confus. Mais nous croyons aussi que Cristina Comencini a repris et développé le personnage du

²⁰⁵ « bastava una frazione di secondo ».

²⁰⁶ Cf. « Da Truffaut al caso Sofri » de Leandro Palestini, *Repubblica*, 20 janvier 1993, p. 37.

²⁰⁷ *Vivement dimanche* de François Truffaut, France, 1983, d'après *The Long Saturday Night*. Avec : Fanny Ardant (Barbara Becker), Jean-Louis Trintignant (Julien Vercel), Catherine Sihal (Marie-Christine Vercel), Jean-Pierre Kalfon (Le père Massoulier), Philippe Laudénbach (Maître Clément), Philippe Morier-Genoud (Santelli).

²⁰⁸ Charles Williams, *The Long Saturday Night/Finally, Sunday*, 1962 ; Éd fr., *Vivement dimanche*, Paris, Gallimard, Série Noire, 1963.

*Commissaire*²⁰⁹, le film de son père, interprété par Alberto Sordi. En effet, le magistrat de *La fine è nota* (un homme séparé de sa femme, qui doit aussi s'occuper de son fils) semble incarner cette figure morale d'homme incorruptible, Don Quichotte moderne, qui se bat à la veille des vacances de Pâques contre les entraves de la bureaucratie. Dans un monde où l'argent et son pouvoir comptent plus que tout, son intégrité et son désir de justice semblent mal placés. Effectivement l'avocat demande à son adjoint « As-tu payé ? » quand il reçoit le dossier sur le terroriste que le responsable des archives avait refusé à Piane auparavant.

Dans ce film, les femmes ont le rôle de deutéragonistes : la tante du terroriste, la jeune archiviste, l'avocate de Rosario. Elles aident les hommes à se retrouver, à voir la réalité d'un autre point de vue, elles la dévoilent. Les hommes, au contraire, semblent être en conflit, entre eux et avec la société. De ce contraste entre les deux personnages masculins, l'avocat et Piane, une fois leurs limites humaines acceptées et grâce à cette conscience, naît ensuite une sorte de loyauté au-delà des apparences et du statut social, un profond respect de leurs différences et de leurs souffrances. Ce sentiment, la valeur de l'amitié et du respect, existe aussi dans les situations extrêmes en prison, c'est le cas pour Rosario et son ami il Lucido.

L'enjeu du film est de sortir l'avocat Bernardo Manni de son univers feutré et parfait pour lui faire découvrir la face cachée de son monde. Au point de vue stylistique, on remarque que dans la première partie du film Cristina Comencini a conservé le code classique du policier américain. Le film s'ouvre sur une scène nocturne, il pleut. Si le spectateur n'a pas lu le livre, il a l'impression de se trouver dans un policier américain doublé par des acteurs italiens, tant est forte la volonté d'expurger du film l'élément extratextuel de référence directe à l'Italie. Comme l'a souligné Suso Cecchi D'Amico, il avait fallu ajouter des références aux régions pour le rendre italien. La ville industrielle semble être le terrain de la perte, de l'éloignement du soi. La Sardaigne, son paysage, son vide et son isolement, semble être la métaphore de l'Italie à ce moment-là, vide, désolée, mais où le miracle de la solidarité peut permettre la reconstruction.

²⁰⁹ *Il Commissario (Le commissaire)*. Un film de Luigi Comencini, scénario Age et Scarpelli avec Alberto Sordi (le commissaire), Franca Tamantini (Marisa), Alessandro Cutolo (commissaire en chef), Pasquale Campagnola (brigadier Peluso), Alessandro Cutolo, année de production : 1962. Depuis septembre 2008, il existe en version DVD dans la collection Cinema all'italiana.

Effectivement, une des caractéristiques majeures du policier italien est sa régionalisation. En 1975, Luigi Comencini adapte *La donna della domenica* (*La femme du dimanche*²¹⁰). Il s'agit du roman policier écrit par Carlo Fruttero et Mario Lucentini qui a donné au policier italien une nouvelle vie²¹¹. L'action se passe à Turin, le commissaire Santamaria doit enquêter sur une mort mystérieuse au sein de la bourgeoisie turinoise. Luigi Comencini met en évidence le vide intellectuel, le souci des apparences, la médiocrité des adultères, le poids de l'argent. Luigi Comencini respecte cette convention de la régionalisation. Les interprètes parlent le dialecte de Turin, la ville est au centre de toutes les actions²¹². Mais si Cristina Comencini choisit la forme classique du policier, doit-on le voir comme un instrument pour dévoiler le secret ? Est-ce un signal pour nous faire comprendre que ce secret n'est pas régional ou identitaire mais universel ?

La démarche entreprise par Cristina Comencini, montrer l'universalité du secret, semble être le moteur des choix effectués en 2001 par Franco Giraldi quand il filme *Voci*²¹³. Il s'agit de transcrire le roman éponyme de Dacia Maraini. *Voci*²¹⁴ est l'histoire de l'enquête de Michela, journaliste à ses débuts. Elle veut découvrir qui a tué sa voisine

²¹⁰ *La donna della Domenica* (*La femme du dimanche*), Italie-France, 1975. Réalisation : Luigi Comencini, d'après le roman éponyme de Fruttero et Lucentini. Scénario : Age et Scarpelli. Interprètes : Marcello Mastroianni (Santamaria), Jean - Louis Trintignant (Massimo), Jacqueline Bisset (Anna Carla), Aldo Reggiani (Lello Riviera).

²¹¹ Pour l'histoire du policier et ses variantes des codes au niveau narratif, nous renvoyons à la lecture de Leonardo Sciascia, *Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 1988, p. 247-248. Pour une idée plus générale, voir R. di Vanni, F. Fossati, *Guida al giallo*, Milano, Gammalibri, 1980 et « Trent'anni di giallo italiano. Omaggio a Lorian Macchiavelli e Antonio Perria », (éd. Marie-Hélène Caspar), in *Narrativa*, n. 26, Nanterre, Publidix, 2004.

²¹² Nous retrouvons cette attitude régionaliste au sein de plusieurs productions. Nous ne citons que *Arrivederci amore ciao* (Soavi, Italie 2006) qui a adapté le roman éponyme de Carlotto. Tous les personnages sont du Nord-Est de l'Italie et parlent en utilisant le dialecte. Alberto Sironi qui signe les séries télé du commissaire Montalbano reprend le langage utilisé par Camilleri et son commissaire parle en italien-sicilien. Cette régionalisation du roman policier a été l'objet de la thèse de doctorat de Giuliana Pias. *La question identitaire dans le 'giallo' sarde contemporain. Essai interprétatif*. Thèse de doctorat en études Italiennes sous la direction de Monsieur le Professeur Bruno Toppan, soutenue à Nancy le 8/12/2007.

²¹³ Dacia Maraini, *Voci*, Milano, Rizzoli, 1994.

²¹⁴ *Voci* (Italie, 2001). Mise en scène : Franco Giraldi Sujet : Dacia Maraini librement adapté du roman éponyme. Scénario : Franco Giraldi, Serena Brugnolo, Chiara Laudani. Interprètes : Sonia Bergamasco (*Ludovica*), Rossella Bergo (*Sabrina*), Erica Blanc (*Augusta*), Valeria Bruni-Tedeschi (*Michela*), Gabriele Lavia (*Glauco*), Miki Manojlovic (*Nando Pepi*), Gabriella Pession (*Angela*), Imma Piro (*Adele*).

Angela. Elles habitaient le même immeuble, elles auraient pu devenir des amies avec le temps, mais Angela est brutalement assassinée dans de mystérieuses circonstances. Michela, timide et introvertie, au cours de l'action découvrira sa nature de femme énergique et amoureuse de la vie. Angela était enthousiaste et radieuse comme une adolescente, elle incarnait tout ce que Michela pourrait devenir mais dont elle a peur. Surmontant ses propres complexes et faiblesses, Michela va pénétrer dans le passé d'Angela. Presque sans le savoir, elle va reconstituer les morceaux d'une vie marquée par des violences occultées au sein de sa famille. Giraldi adopte le même critère d'absence de régionalisation pour révéler le secret de la mort de la voisine de palier en apportant lui aussi des changements par rapport au roman. Il déplace l'action de Rome à Gênes. Dès la première séquence, il fournit au spectateur tous les indices sur les protagonistes de cette histoire de famille qui a une connotation morbide à la deuxième séquence. Giraldi veut nous montrer ce qui se passe « derrière les façades²¹⁵ », comme le dit Cristina Comencini.

En 2007, Andrea Molaioli semble avoir repris l'idée de la transduction dans le contexte italien d'un roman étranger en filmant *La ragazza del lago*²¹⁶. Pour cela il a choisi, conseillé par le scénariste Sandro Petraglia, le roman de la suédoise Karin Fossum, *Lo sguardo di uno sconosciuto* et il s'en est servi pour faire un film où il change les fjords norvégiens en lacs de la région du Frioul, gardant l'histoire policière. Le metteur en scène, romain, tourne un film sur la globalisation de la province italienne, autant au Nord qu'au Sud. Il choisit la région du Frioul, territoire soumis à des tremblements de terre constants : ces tremblements évoquent les morts et les naissances. Tous les personnages deviennent coupables ou innocents, ils ont des manques, des vides qui les empêchent de s'exprimer. Leurs désarrois sont ceux de la bourgeoisie, les infidélités du couple, la crise de la cinquantaine, les ambitions économiques. Nous retrouvons dans cette fresque de la société italienne contemporaine les mêmes problématiques que

²¹⁵ Cf. « segreti e pellicole », « Almanacco del cinema italiano » (Dialoghi 2), Gabriele Salvatores e Cristina Comencini, in *Micromega* 7, 20/06/2003, p. 55.

²¹⁶ *La ragazza del lago* de Andrea Molaioli. Sujet : Sandro Petraglia adapté de Karin Fossum *Lo Sguardo di uno Sconosciuto*, Milano, Frassinelli 2002. scénario : Sandro Petraglia, interprètes : Toni Servillo (commissaire Sanzio), Nello Mascia (Alfredo), Marco Baliani (David Nadal), Giulia Michelini (Francesca), Anna Bonaiuto (femme du commissaire Sanzio), Omero Antonutti (Padre Mario), Fabrizio Gifuni (Corrado Calani), Valeria Golino (Chiara Canali) – Italie, 2006.

Cristina Comencini avait visualisé dans *La fine è nota*. Maioli et Giraldi, de même que Cristina Comencini travaillent sur la suppression du fait divers, par rapport au récit : ce qui leur tient à cœur est de donner de la visibilité à l'histoire d'un amour insupportable (Giraldi et Comencini) ou d'une douleur aiguë (Maloiooli). Ils se servent de la structure du genre policier pour montrer les défaillances d'une société qui continue à ne vouloir pas voir que le système famille est profondément en crise et que les véritables drames ou violences sont au sein de ce microcosme et non à l'extérieur

C. La seconde République

En 1994, l'année de publication de *Passione di Famiglia*, est la dernière année au pouvoir de la DC (parti de la démocratie chrétienne). La DC avait été le parti de la majorité relative qui avait gouverné sans interruption l'Italie depuis 1946. À la suite des élections en 1994, elle se divise en plusieurs petits partis²¹⁷. Forza Italia, le parti-entreprise médiatique créé par Silvio Berlusconi le 25 novembre 1993, va gouverner l'Italie du 10 mai au 22 décembre 1994²¹⁸. C'est toujours au cours de cette année qu'Internet sera introduit en Italie²¹⁹. Le journal on-line Repubblica.it naît²²⁰. Toujours en 1994, devant le succès du CD audio et la saturation du marché liée au VHS²²¹, dix poids lourds de l'industrie audio-visuelle s'allient pour créer un nouveau format. Ce

²¹⁷ Berlusconi « Casa delle libertà » (Maison des libertés), qui a gagné les élections du 13 mai 2001, regroupe les partis politiques suivants : 1) Forza Italia (Allez l'Italie), 2) Alleanza Nazionale (Alliance nationale) parti de droite issu du parti d'extrême droite, le Movimento Sociale Italiano (Mouvement social italien) MSI, dont le leader est Gianfranco Fini, 3) La Lega Nord Padania (Ligue du Nord), parti régionaliste de droite dirigé par Umberto Bossi, et 4) le Centro Cristiano Democratico (Centre chrétien démocrate), parti de centre droite issu de l'éclatement de la Démocratie chrétienne en 1994, chapeauté par Gian Franco Casini et Rocco Buttiglione. Cette coalition avec un nom différent, Il popolo della Libertà, sans l'appui de L'UCD, s'est présenté aux élections en 2008, et a gagné.

²¹⁸ « Forza Italia », le parti de Berlusconi, calque son nom sur le cri que les supporters lancent dans les stades de football pour soutenir l'équipe de la Nazionale.

²¹⁹ Le phénomène ne concerne que 4 % de la population, dont 3,8 % est représenté par les hommes et 0,2 % par les femmes.

²²⁰ Grâce au groupe l'Espresso, qui était l'éditeur de l'hebdomadaire, homonyme et du quotidien *la Repubblica*, fondé par Eugenio Scalfari en 1976.

²²¹ En 1985, l'introduction du VHS dans la vie quotidienne, permet au spectateur de reproduire le film, de choisir à quel moment le regarder. Les maisons de production du film doivent imaginer un circuit et une circulation différente du film, dont la vie ne dépendra plus seulement du nombre des spectateurs en salle.

consortium, comprenant Hitachi, JVC, Matsushita, Mitsubishi, Philips, Pioneer, Sony, Thomson Multi donnera naissance au DVD en 1997.

Ces facteurs modifieront radicalement le paysage politique, social et culturel de l'Italie. Les années de 1994 à 2007 sont celles de l'avènement du gouvernement cathodique²²² de Berlusconi avec toutes les conséquences que cela a comporté pour la société et pour les femmes. Nous reviendrons sur ces changements radicaux au chapitre *Le laboratoire italien* dans l'annexe de cette thèse. L'apparition de Silvio Berlusconi dans le paysage politique italien a été possible grâce à la combinaison de deux éléments : d'une part la lassitude des italiens envers les magouilles de la Démocratie Chrétienne qui avaient condamné le pays à l'immobilisme ; d'autre part le constat que les rêves d'égalité et de bonheur pour tous n'avaient pas abouti à grand chose. Silvio Berlusconi représentait le *self-made man* : il avait commencé en chantant dans les casinos des bateaux de croisière et avait réussi à bâtir un empire financier. En quelque sorte l'exact contraire du Prince de *Passione di famiglia*, qui, étant parti d'une situation économique aisée (rentier), et passé par les mêmes lieux (le casino), en sort ruiné par le jeu. En effet, ce qui rend ces deux hommes complètement différents c'est l'objet de leur passion : pour le Prince, c'est le jeu alors que pour Berlusconi, c'est l'argent. Une passion qu'il va réussir à transmettre. Ce qui a fait rêver les Italiens, c'est justement cette possibilité, en ne partant de rien comme il l'avait fait, de se construire une situation. Alors que la Démocratie chrétienne, profondément liée à l'Église catholique, avait fondé son pouvoir sur la famille et la religion, Berlusconi renverse les valeurs et met au centre de son action l'argent. Il créera une esthétique de la politique basée sur les médias et sur l'étalement du pouvoir de l'argent (d'où les émissions débordant de lumières et de paillettes, les *veline*, les *quiz* télévisés où n'importe qui peut, en répondant à des questions très simples, gagner des millions, etc.).

²²² Nous utilisons cette expression dans l'acception qu'en donne Gius Gargiulo : « D'une religion catholique à une religion cathodique. La télévision commerciale berlusconienne comme projet publicitaire et religieux pour la formation du consensus politique en Italie », in GRECUN n. 1, *École, culture et nation dans le monde ibérique, ibéro-américain et méditerranéen*, éd. Thomas Gomez, Université Paris X-Nanterre, UFR de Langues, Centre de Recherches Ibéro-américaines, 2005.

En 1994, l'idéalisme était encore possible, ainsi que l'espoir que l'ancien Parti communiste, désormais Partito dei Democratici di Sinistra²²³, puisse s'en sortir : il arrive, en effet, à mobiliser contre le gouvernement de centre droite trois millions de personnes²²⁴. Le premier gouvernement de Berlusconi ne durera que 200 jours.

Dans le domaine de la création littéraire, en 1994, cinquante nouveaux auteurs (dont Camilleri, Ammaniti, Lucarelli, Tamaro, Ferrante) font irruption sur la scène italienne. C'est l'année où Moretti filme *Caro diario* (Le journal intime) et Leonardo Pieraccioni relance les ventes au box office avec *Il Ciclone*. La critique cinématographique et littéraire commence à parler de nouveau cinéma et de jeunes auteurs²²⁵. Et si côté passion, comme nous venons de le voir, la nouvelle génération d'auteurs, littéraires ou artistiques, cherche à résister aux valeurs imposés par l'empire Berlusconi, le côté famille est, lui aussi, revisité. Pendant les années 1970, la famille était définie comme une prison dont il fallait s'enfuir, la prison dans laquelle l'église et la Démocratie chrétienne avaient enfermé les Italiens et, surtout, les Italiennes. Faut-il la remplacer par la famille-complice où se transmettent l'argent et le pouvoir du père ? La description exemplaire que Cristina Comencini en fait dans *Passione di famiglia* semble indiquer le contraire :

« La mort de la princesse, ma grand-mère, veillée non seulement par ses cinq filles, par ses vingt petites-filles, par des cousines et des tantes, mais aussi par leurs maris

²²³ Le Partito dei democratici di sinistra (PDS) a été le nom choisi après la dissolution du Parti communiste en 1991. De cette dissolution naquit aussi Rifondazione comunista, qui garda le symbole de la faucille et du marteau, les signes du P.C. Il faut rappeler qu'en 1994 la base de l'électorat avait choisi Walter Veltroni comme leader, mais [le congrès suivant] lui avait préféré Massimo D'Alema qui en 2000, lors du congrès de Florence, créa le D.S. (democratici di sinistra). D'Alema, président du Conseil de 1996 à 2001, s'est avéré le meilleur allié de Berlusconi, ne faisant pas voter la loi *Conflitto d'interessi*, destinée à empêcher la concentration du pouvoir dans les mains d'un seul homme. Veltroni a dû attendre le 14 octobre 2007 pour être désigné comme secrétaire du Parti démocrate. Sa victoire sur la base d'une consultation populaire a été écrasante, plus d'un million d'Italiens l'ont désigné comme secrétaire du nouveau parti qui devait se battre contre Berlusconi au cours des dernières élections. Mais le succès de Veltroni a été éphémère. Le 18 février 2009, il démissionne de la présidence du parti qu'il venait de fonder, à la suite du résultat négatif des élections administratives en Sardaigne.

²²⁴ Nous nous référons à la journée nationale de grève du 14 octobre 1994, la plus imposante manifestation populaire de l'après guerre.

²²⁵ Les définitions de nouveau et jeune, liés à la création artistique, explosent au cours des années 1960, quand la société italienne se transforme et l'on passe du miracle économique à la contestation des jeunes, de l'émigration du sud vers le nord, au changement de comportement. Cf. Vito Zaggarro, *Cinema italiano anni 90*, Venezia, Marsilio, 1998, rééd. 2001, p. 9-10.

respectifs, et par son fils unique, tenu à l'écart aux abords de la mort comme il l'avait été dans la vie.²²⁶ »

Cette représentation se cristallise autour de la figure maternelle, en renforçant ce que l'historien Paul Ginsborg appelle le « familisme matri-centrique²²⁷ ». Ginsborg utilise cette définition pour décrire la forme particulière des valeurs de la famille et l'oppose aux moments d'agrégation qui représentent l'identité de la société démocratique. Cristina Comencini a souvent souligné cette attitude « familiste » centrée sur le personnage de la mère qui semble dominer la perception que nous avons de la société italienne.

Dans *Passione di famiglia*, les femmes montrent une tendance certaine à aimer des hommes impossibles, à les perdre, à souffrir, en les attendant. Mais elles ont la conscience de l'unité familiale et de leur histoire. À l'exception de tout ce qui touche à la transformation des rapports entre les protagonistes, la réalité historique et contemporaine demeure voilée et lointaine dans *Passion de famille* où les protagonistes ne sont soucieux que de leurs rapports personnels :

« Il y avait le fascisme, et après il y a eu la guerre, mais vous n'en parlez jamais, comme si cela ne vous avez pas touchés, [...] quelle bêtise ! [...] Ce sont les conséquences pratiques de la guerre. La seule chose que je me rappelle de cette époque, c'est la peur des Allemands et la polenta qui m'avait rendue grosse et laide.²²⁸ »

Au moment même où s'impose l'esthétique du pouvoir et de l'argent, Cristina Comencini nous donne à lire un roman témoignage sur l'esthétique des sentiments. Elle choisit de nous raconter comment réagissent les femmes de générations différentes face à la passion, à la trahison, à leur devoir de mère. Elle semble proposer une solution à

²²⁶ « La morte della principessa mia nonna, svegliata dalle cinque figlie, dalle venti nipoti femmine, da cugine e zie, nonché dai rispettivi mariti, dal solo figlio maschio, tenuto in disparte accanto alla morte come nella vita. » C. Comencini, *Passione di famiglia*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 9.

²²⁷ Cf. Paul Ginsborg, *L'Italia del tempo presente, Famiglia società civile, Stato (1980-1996)*, Torino, Einaudi, 1998, cap. IV, p. 87-190.

²²⁸ « C'era il fascismo e poi c'è stata la guerra, ma non ne parlate mai, come se non vi avessero toccato... Che scemenza [...] sono le conseguenze pratiche della guerra. L'unica cosa che mi ricordo di quel periodo è la paura dei tedeschi e la polenta che mi aveva fatto diventare grassa e brutta. » *Ibid.*, p. 45. Le passage est en italiques ; par ce moyen, Comencini veut nous signaler les dialogues du narrateur avec sa mère.

l'abandon masculin et aux malheurs qui en découlent en montrant que les hommes y ont leur part de responsabilité. *Passione di famiglia* est un roman où domine fortement l'élément autobiographique²²⁹ et qui alterne plusieurs plans au niveau de l'architecture narrative.

D. La structure de *Passione di famiglia*

La structure de *Passione di Famiglia* nous permet de voir le double sens des mots du titre et de mettre en évidence la valeur du jeu : métaphore du destin passionnel des femmes de la famille, ou la passion pour le jeu (les cartes) ou le jeu comme interprétation. *Passione di famiglia* ouvre la voie au récit choral des femmes, à leurs passions et reprend la tradition de Natalia Ginzburg, celle de faire parler les membres de la famille en utilisant *les mots de la tribu*. Le narrateur omniscient intervient dès le début, suit et annonce la destinée des personnages. C'est un procédé technique que Cristina Comencini commencera à utiliser à partir de ce roman, puis qu'elle développera dans *Il cappotto del turco* et surtout dans *Matrioska*, le roman qui annonce un changement de sa production. *Passione di famiglia*²³⁰ révéla Cristina Comencini au grand public comme romancière. C'est le deuxième roman de Cristina Comencini, où elle semble vouloir s'emparer de la matière familiale du côté maternel, la synthétise et la fige par l'ironie, la mise à distance des générations, l'exagération de l'exagéré, en partant de l'histoire vraie de sa grand-mère napolitaine avec laquelle elle avait une relation très forte.

Elle adopte dans ce roman un langage minimal et essentiel où la répétition des situations est le symbole du cycle constant de la vie. Elle passe de l'enfance à la jeunesse, puis à l'âge adulte, en nous montrant comment ces femmes peuvent évoluer. Francesca, le personnage principal, est une femme décidée. Elle coupe et coud des robes elle habille aussi son destin et celui de sa descendance, même si à la fin de sa vie

²²⁹ Cristina Comencini souligne aussi que l'écriture de ce roman n'a pas arrangé ses rapports avec sa famille, quoiqu'elle affirme avoir créé des personnages et non tout simplement relaté des histoires de famille. <http://www.cristinacomencini.it>

²³⁰ Ce roman a été le gagnant du prix littéraire national Raaplo. Ce Prix littéraire entièrement dédié à l'écriture féminine a été créé en 1985.

Francesca imaginait « sa future vie de vieille fille²³¹ ». Maria, sa sœur, voit la vérité à la mort de son mari « Une douleur, déchirante comme seule peut l'être un sentiment inconnu, lui coupa le souffle [...] Alors l'amour brisa son cœur de pierre. Elle se mit à hurler comme une chatte en chaleur.²³² »

Nous sommes au début du XX^e siècle. À Naples, une famille noble, descendant des *crociati*, a tout perdu en jouant aux cartes, tout sauf la conscience d'appartenir à une classe sociale privilégiée. Francesca, la protagoniste principale, Maria, la sœur deutéragoniste, et la princesse mère sont restées seules et sans ressources. Leur père, le prince, ruiné à cause de sa passion du jeu, doit renoncer à ses privilèges de noble et il faudra aussi qu'il travaille. Mais cette conscience de son nouveau statut d'homme normal lui sera insupportable :

« Mon arrière grand-père mourut à une table, mais ce n'était pas comme on pouvait s'y attendre, une table de chemin de fer. Il ne s'écroula pas non plus sur le tapis vert d'une des tables de poker du cercle. [...] tomba au ralenti sur un bureau de l'office de représentation de la firme de tomates pelées où il avait été embauché depuis une semaine.²³³ »

À cette époque, l'homme, le père, pensait et pourvoyait au maintien de la famille en jouissant de ses rentes et de ses biens ou, le cas échéant, en travaillant. La femme n'avait pas encore obtenu son identité juridique. À la mort du père, sa femme et ses filles ont conscience de la pauvreté mais elles restent très orgueilleuses de leur histoire. La seule à comprendre la gravité de la situation est Francesca. Elle est consciente que la période de bonheur et d'insouciance ne reviendra plus.

« Personne ne l'épouserait plus. Elle serait comme l'une des maîtresses de son père : la petite couturière, la fleuriste, la gouvernante française, la chanteuse

²³¹ « la sua futura vita da zitella », Cristina Comencini, *Passione di famiglia*, op. cit., p. 168.

²³² « Un dolore, straziante come può essere solo un sentimento ignoto, le tolse il respiro [...] allora l'amore le schiantò il cuore di pietra Prese a urlare come una gatta in calore. » *Ibid.*, p. 167.

²³³ « Il mio bisnonno morì seduto a un tavolo, ma non era come ci si poteva aspettare, un tavolo di chemin de fer. Né si accasciò sul tappeto verde di uno dei tavoli di poker del circolo[...] cadde al rallentatore su una scrivania dell' ufficio di rappresentanza della ditta di pelati in cui era stato assunto da una settimana. » Cristina Comencini, *Passione di famiglia*, op. cit., p. 18.

d'opéra. Mais elle, elle était princesse... Elle ne quémanderait pas le mariage. Si elle ne pouvait se marier en princesse, elle offrirait sa vie à un prince²³⁴. »

Francesca devra travailler et prendra des décisions pour toute la famille. Elle sera couturière, « elle était la proie d'une intransigeante fureur esthétique²³⁵ ». À travers cette profession féminine, elle acquiert une identité sociale et coudre ou mieux couper des tissus et des vies devient la métaphore de son existence. De cette galerie des personnages féminins, Maria choisit le compromis, elle n'a pas le courage d'imposer ses choix. Maria ne voudra jamais voir la réalité²³⁶ et vivra dans l'illusion perpétuelle. Cette volonté acharnée à ne pas vivre le présent la condamnera à vivre dans le regret, à ne pas se rendre compte du bonheur. Maria était tombée enceinte, par inadvertance ; elle aurait dû être condamnée à une vie de disgrâce, mais refuse de voir (elle a par ailleurs « *les yeux toujours fermés* ») l'amour de son mari, coupable d'appartenir à une classe sociale inférieure.

« Maria écrivait à sa sœur, hôte de son amant perdu, des lettres pleines de jalousie à cause de sa vie libre [...] Le soir, quand l'imprimeur s'endormait après dîner, content rien que de l'avoir près de lui, Maria sortait du tiroir du secrétaire qui lui avait offert- pour qu'elle fut heureuse au moins quelques heures dans la journée- son cahier des poèmes et son papier à lettres.²³⁷ »

Aux femmes de la famille s'ajoute Margherita Nevio, la chanteuse d'opéra « Ce fut la seule rivale que Francesca rencontra, la seule qui le garda auprès d'elle pendant presque trois ans.²³⁸ » Et Vera, la femme qui séduit les hommes par le pouvoir des larmes, et qui elle aussi sait jouer aux cartes.

²³⁴ « Nessuno l'avrebbe più sposata : Sarebbe stata come una delle amanti di suo padre : la sartina, la fioraia, la signorina francese, la cantante d'opera. Ma lei era una principessa...Non avrebbe mendicato il matrimonio : Se non poteva sposarsi da principessa, avrebbe regalato la sua vita a un principe. » *Ibid.*, p. 13.

²³⁵ « dominata da un furore estetico intransigente », *ibid.*, p. 17.

²³⁶ C'est pour cela qu'elle succombera au désir de son oncle. *Ibid.*, p. 24-25.

²³⁷ « Maria, scriveva alla sorella, ospite del suo amante perduto, lettere di invidia per la sua vita libera [...]. La sera, quando il tipografo si addormentava dopocena, solo contento di averla accanto, Maria tirava fuori dal cassetto del secretaire che lui le aveva regalato-perché fosse felice almeno qualche ora della giornata- il suo quaderno delle poesie e la carta da lettere. » Cristina Comencini, *Passione di famiglia*, op. cit., p. 145.

²³⁸ « Fu l'unica rivale che Francesca incontrò, l'unica che lo tenne accanto a sè per quasi tre anni. » *Ibid.*, p. 63.

« Bien des années plus tard, elle m'avoua la raison pour laquelle elle choisit Vera comme amie inséparable : elle l'avait éclairée pendant ces deux heures sur tout ce qu'une femme peut exiger d'un homme ayant une dette à payer.²³⁹ »

Margherita et Vera, au cours des années, changent leurs habitudes : Margherita en devenant une femme pieuse, Vera en abandonnant son pouvoir de séduction. L'existence de toutes ces femmes est scandée par les passions :

« Nous sommes une famille de grandes passions, Francesca, mais de peu d'amour. [...]. Elles se mirent à jouer avec leur passion d'autrefois, réveillées par les souvenirs de leur haine juvénile. Elles passèrent la nuit à jouer, à rire, à évoquer les souvenirs les plus amers. Elles se battirent l'une contre l'autre sans s'épargner ruses ni méchanceté, unies de nouveau dans leur ressentiment contre le monde entier.²⁴⁰ »

Toutes ces femmes, de même que leurs enfants, constituent un univers très fort et très uni, une sorte de rempart contre le monde extérieur. Cristina Comencini a avoué ne pas avoir eu d'amis à cause de sa famille envoûtante, « large et lourde²⁴¹ ». La famille est très conservatrice, ne permet pas aux étrangers de s'y insérer sauf si ces étrangers sont prêts à devenir partie intégrante de cet univers féminin. C'est ce qui s'est passé pour son père, l'homme du Nord :

« Mon père nia pendant de nombreuses années que son amour pour ma mère et sa famille des fous était né ce soir-là. Il s'obstinait à dire, en homme rationnel et peu incliné aux sentimentalismes que ça avait été une promenade comme une autre, en compagnie d'une femme plus sympathique que ce qu'il pensait.²⁴² »

²³⁹ « Molti anni dopo mi confessò la ragione per cui scelse Vera come amica inseparabile : l'aveva illuminata in quelle due ore su quanto una donna possa pretendere da un uomo con un debito da pagare. » *Ibid.*, p. 84.

²⁴⁰ « Siamo una famiglia di grandi passioni Francesca, ma di poco amore [...]. Presero a giocare con la passione di un tempo, risvegliata dai ricordi dell'odio giovanile. Consumarono la notte col gioco, le risa, con i ricordi più amari. Si batterono l'un l'altra senza risparmiarsi astuzie e cattiverie, di nuovo unite nel risentimento contro tutto il mondo. » *Ibid.*, p. 157.

²⁴¹ Cf. « Pensieri d'autore, Cristina Comencini », in *Diplomi universitari a distanza consorzio Nettuno*, émission du 12/04/2006. Au cours de cet entretien-conférence, elle parle longuement de la famille et de son rôle et dira qu'elle a eu un seul ami, son professeur de français.

²⁴² « Mio padre negò per molti anni che l'amore per mia madre e la sua famiglia di matti fosse nato quella sera. Si ostinava a dire, da uomo razionale non incline ai sentimentalismi, che era stata una passeggiata come tante altre, in compagnia di una donna più simpatica di quello che pensava. » Cristina Comencini, *Passione di famiglia*, op. cit., p. 148.

La rencontre entre deux mondes – celui de la mère, plein de contradictions et de sentiments, et celui du père timide et rigoureux – est le prétexte narratif de *Passion de famille*. Ce sera le cinéma qui permettra la réunion et la partielle compréhension de ces deux univers distincts, celui des femmes napolitaines et celui de l'homme timide du Nord puisque, comme le lui avait dit Beniamino Scafati : « Personne ne demande aux autres : d'où venez-vous ?²⁴³ »

Toutes ces femmes méprisent l'homme qu'elles considèrent comme un *mascalzone* qui ne respecte jamais les engagements pris.

« Pendant des décennies dans la famille, on pensa que personne en effet ne les méritait. Et toutes les femmes essayèrent tôt ou tard de se perdre une fois avec un voyou sur un sac de farine.²⁴⁴ »

Les hommes, présence nécessaire et intermittente, ne sont représentés que par deux catégories : les gentils et les voyous. Francesco, l'oncle Ferdinando imposent le respect, ils sont nobles, sont le symbole vivant de leur passé aristocratique mais ils ne savent pas le comprendre ils abusent de leur confiance ou de leur désespoir.

Les hommes gentils comme l'imprimeur, Faenza ou Beniamino Scafati, sauvent les héroïnes de la ruine, les aident, les secourent. Ils partagent leurs regrets et leurs amertumes. Les femmes de la famille, aveuglées par leurs passions, ne découvriront la réalité que trop tard : « La famille croyait davantage au destin qu'à l'action.²⁴⁵ ». Leurs enfants perpétueront les passions de cette famille omniprésente et nombreuse : « Maman ! Une trentaine ! Mais qui as-tu donc invité ? [...]. –« Juste nous, la famille, personne d'autre !²⁴⁶ »

Au niveau du lieu de l'action, trois villes représentent les phases de la vie de Francesca : **Naples**, lieu du départ, de la fuite. Lieu d'amour et de mort que Francesca voit toujours à travers une vitre (le carrosse, le train, la fenêtre). Elle la voit défiler comme un long

²⁴³ « Nessuno ti chiede da dove vieni », » *Ibid.*, p. 165.

²⁴⁴ « Per decenni in famiglia si pensò che nessuno le meritava davvero : e ogni donna cercò prima o poi di perdersi una volta con un mascalzone su un sacco di farina. » *Ibid.*, p. 25.

²⁴⁵ « Tutta la famiglia credeva più nel destino che nell'azione », Cristina Comencini, *Passione di famiglia*, *op. cit.*, p. 171.

²⁴⁶ « Mamma ! Una trentina ! Ma chi hai invitato ? [...] Solo noi, la famiglia, nessun altro. » *Ibid.*, p. 149.

travelling, autant au début du roman qu'à la fin quand Francesco, l'homme à l'origine de la *Passione*, lui avoue que son seul amour était celui qu'il éprouvait pour cette ville.

Milan, c'est l'endroit emblématique des occasions, qui n'ont pas été saisies, puisque les protagonistes féminines n'étaient pas encore mûres pour accepter un renversement de situation (l'histoire de l'amour de Faenza pour Francesca). De cette ville nous n'avons que la perception des intérieurs.

Rome est le symbole du présent. C'est le lieu de rencontre des univers différents c'est la capitale du cinéma. Cette ville est vue par des lieux et des maisons.

Naples, la ville principale du roman, théâtre de toutes les actions, est à l'origine de beaucoup de problèmes de la famille. La ville de Naples, était une capitale européenne²⁴⁷ jusqu'à la fin du Règne de Deux Siciles, en 1861. Cette ville donne, selon Cristina Comencini, une idée de tragédie. Milan et Rome, les deux autres villes, représentent des passages dans la vie de ces femmes qui cherchent à se sauver de cette destinée passionnelle et tragique. Le problème de ces personnages, c'est qu'ils vivent toujours en équilibre instable entre leurs désirs et leur réalité. S'ils acceptent comme Maria la stabilité économique, et l'amour aveugle d'un homme normal, cela ne leur permet pas d'obtenir l'amour-passion, tandis que, à l'inverse sa sœur Francesca, incapable d'avoir une vie normale, la désire.

Cristina Comencini, comme elle aime à le répéter à chaque entretien, est arrivée au cinéma par l'écriture. Son passé de scénariste l'a habitué à travailler les personnages et les situations romanesques. À travers cette forme d'écriture, où les descriptions des lieux et des personnages sont suivies par des dialogues, nous pourrions voir la tentative de transférer les techniques de l'écriture du scénario au niveau de l'écriture du roman²⁴⁸. En se consacrant à l'écriture du roman, elle rend hommage à sa mère, se rapproche de sa figure parentale et lui reconnaît son rôle dans sa formation. Cristina Comencini s'est inspirée de l'éducation qu'elle a reçue au sein de cette famille pas comme les autres pour interpréter dans *Passione di famiglia* sa vision des sentiments, sa philosophie de la

²⁴⁷ Cf. la présentation vidéo par Cristina Comencini de *Passione di Famiglia* sur le site : <http://www.feltrinelli.it>.

²⁴⁸ Nous analyserons dans la section deux de ce chapitre cette technique d'écriture, ici nous nous limitons à la signaler.

sexualité et des liens affectifs en partant du passé récent pour raconter des histoires contemporaines. Cristina Comencini veut nous raconter la laïcité italienne et nous dévoiler ses rêves, secrets ou indicibles, à travers un langage différent qui est la synthèse de deux formes d'expression dont elle se sert régulièrement, le cinéma et l'écriture, alliance de deux approches familiales. Sa mère et sa grand-mère lui contaient des légendes et des fables tandis que son père le faisait au cinéma.

Le contrepoint comique

Les protagonistes de *Passione di Famiglia* vivent dans une atmosphère toujours en équilibre entre la tragédie et la farce.

« Au cours d'une des soirées joyeuses qui suivirent le drame du mariage tombe à l'eau, une soirée où l'on avait essayé de rire de chaque détail pathétique de cette histoire récemment vécue, Vera raconta à la famille réunie qu'elle avait enfin rédigé le texte suivant, qui serait le même pour tout le monde : "mariage tombé à l'eau pour cause d'ouragan sentimental".²⁴⁹ »

Elle reprend au mélodrame le caractère des protagonistes constitué d'une série d'oscillations violentes entre les moments de bonheur et les moments de détresse avec la menace constante que le pire finisse par triompher. Cristina Comencini puise, pour cette stylisation des personnages et de leur comportement, dans le drame sentimental. Dans ce roman une autre thématique s'impose et s'imbrique : celle du jeu de cartes qui permet d'unir les deux passions fondamentales, l'amour et le jeu :

« Francesca decida, sans le savoir, du destin de ses cinq filles, de ses vingt petits enfants et toute la descendance des futures femmes de la famille affectées de la même passion enragée pour le jeu qui les avait ruinées et pour les amours malheureux à quoi elles se voueraient corps et âme.²⁵⁰ »

²⁴⁹ « In una delle serate allegre, dopo il dramma del matrimonio andato a monte, una serata in cui si era tentati di ridere di ogni dettaglio patetico della storia appena vissuta, Vera raccontò alla famiglia riunita di aver infine composto il seguente testo uguale per tutti : "matrimonio andato a monte causa uragano sentimentale. » C. C Cristina Comencini, *Passione di famiglia*, *op. cit.*, p. 114.

²⁵⁰ « Francesca decise, senza saperlo, il destino delle sue cinque figlie, delle sue venti nipoti e di tutta la discendenza di femmine future della famiglia affette dalla stessa accanita passione per il gioco che li aveva rovinati e per le disgrazie d'amore a cui si sarebbero dedicate anima e corpo. » C. Comencini,, *op. cit.*, p. 13.

Elle se sert de l'utilisation du paradoxe comique, à chaque situation tragique s'oppose un élément comique qui renverse la situation et donne une ouverture. C'est le cas par exemple de la rencontre entre Francesca et Margherita qui auraient du se détester mais qui deviennent amies grâce au partage de la même passion pour Francesco et pour le jeu. Après les expressions de la colère, objets cassés, hurlements à l'intérieur des maisons, la conscience du danger présent sera éliminée par l'action. Le frère unique au milieu de ces femmes hurlantes et passionnées aura beaucoup de difficultés à affirmer son rôle masculin puisque sa place d'homme de la maison n'est valable que dans les moments d'intermittence entre une allée et un retour du père. *Passione* cite le film *Divertimenti* à travers la citation de l'Encyclopédie et du désir de Francesca de rester seule et libre. La structure narrative, l'utilisation de styles typographiques différents pour signaler le changement du point de vue, nous renvoient au langage cinématographique, elles semblent écrire les ellipses ou les fondus au noir présents dans le film. De même que le rapport mère-fille, voix narratrice du roman, semble être la voix off du film.

Cette architecture narrative qui consiste à avoir un narrateur omniscient à plusieurs voix Cristina Comencini la reprendra dans le scénario de *Matrimoni* et *Liberate i Pesci*. L'écriture sert à faire revivre des visions, des sentiments, des émotions du passé, c'est pour cela que les écrivains sont pessimistes, c'est la réflexion de Cristina Comencini au cours de l'émission *Sottovoce*²⁵¹. Mais elle trouve qu'il faut toujours mélanger les larmes au rire, ce qui est la principale caractéristique du féminin et des femmes de sa famille :

²⁵¹ *Sottovoce*, émission du 19/4/1997. On trouve l'enregistrement de cette émission à la Bibliothèque de la RAI sous la référence F204826. *Sottovoce* est le nom de l'émission culturelle, sans interruptions publicitaires qui termine la programmation de RAI Uno. Depuis 1994, ce titre a remplacé *Mezzanotte e dintorni*. Beppe Marzullo, le présentateur, a su fidéliser ses téléspectateurs. Il gère désormais toute la palette culturelle de RAI Uno. On ajoute, à *Sottovoce*, *Applausi* le vendredi soir sur le théâtre et *Cinematografo* à propos de l'actualité cinématographique. Il est devenu au fur et à mesure des années un incontournable pour le succès d'un spectacle ou les ventes de livres. Il a pris la place laissée libre par Maurizio Costanzo. Le succès de cette émission est dû au schéma fixe et rigide. Chaque soir, il commence par cette phrase « Buonanotte. Grazie a voi, cari amici della notte. Io vi aspetto come di consueto sempre di notte, sempre sottovoce, un modo per capire, per capirsi e forse anche per capirci. Sottovoce : Un modo per conoscere e per conoscersi. Percorsi umani e professionali, quando un giorno vista l'ora è appena finito e un nuovo giorno è appena cominciato. Un giorno per amare, per sognare, per vivere. » Ensuite, il pose à ses invités toujours les mêmes questions : quel est le rêve récurrent, quelles sont les photos, quelle est la chanson à faire jouer à la pianiste Giovanna Bizzarri et la question « si faccia una domanda e si dia una risposta ».

« Ma mère est napolitaine, elle vivait cette appartenance à cette ville comme son essence. Ma mère napolitaine était la partie psycho-dramatique, tandis que mon père représentait l'action.²⁵² »

L'art du comique est une des caractéristiques basiques du spectacle italien. La *commedia all'italiana* reprend aussi la tradition de la *commedia dell'arte* grâce à la stylisation des acteurs qui incarnent des personnages typiques et deviennent de véritables masques. Cette forme de représentation de la société italienne, où les auteurs et les spectateurs partagent la même vision du monde, est issue d'une longue tradition. Ses origines, nous pouvons les faire remonter à Boccace (*Decameron*) à des récits (*Belphégor*) liée à la tradition latine et du Moyen âge et du théâtre machiavélien de la Renaissance (*La Mandragore*) parsemé de critique de mœurs, de cynisme et des plaisanteries pour berner la victime. La comédie²⁵³ a représenté dans la tradition italienne le genre qui a rendu compte, de manière crédible, des changements en cours dans la société au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. Selon Brunetta²⁵⁴, à partir des années 1980, nous assistons en Italie à la formation d'une génération post cinématographique caractérisée par l'absence de visées spectaculaires, la prédilection pour les expériences individuelles, l'autobiographisme, le choix des thèmes quotidiens.

Cristina Comencini se situe dans cette lignée en choisissant et en imposant sa vision de la comédie, propose un défi culturellement fort à l'emprise du télévisuel qui caractérise la production italienne de ces dernières années. Les thèmes du jeu et de la fascination pour des « mascalzoni » seront développés dans le texte théâtral *Due partite (Jeux doubles)* où Cristina Comencini se confrontera avec l'écriture théâtrale – domaine dans lequel elle n'avait pas encore œuvré, mais qui est sa passion depuis son adolescence

²⁵² « Mia madre nella sua napoletanità rappresentava la parte psicodrammatica, mentre mio padre era l'azione. » Cf. « Pensieri d'autore, Cristina Comencini », in *Diplomi universitari a distanza consorzio Nettuno*, émission du 12/04/2006.

²⁵³ Jean A. Gili, *La comédie italienne*, Paris, Henry Veyrier, 1983.

²⁵⁴ Voir G. Brunetta *100 anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1991, en particulier le chapitre 33 « La polvere di Kantor », p. 623-628. Et aussi : L. Schifano, « Défense et illustration de la nouvelle cinématographie italienne », in *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, A. Colin, 2006, p. 106-117.

DEUXIEME PARTIE :
LA CONSTRUCTION D'UN
MODELE INTIMISTE FEMININ

CHAPITRE 1 : HÉRITAGES ET MODÈLES

Afin de définir comment penser le passage du roman au film, puis de voir comment le cinéma a influencé l'écriture de Cristina Comencini, il nous semble intéressant d'examiner sur le plan logique et formel les termes d'une collaboration entre *Récit écrit et récit filmique*²⁵⁵. Nous dessinerons les trois grands axes du récit : dialogue-narration-description, en proportion plus ou moins variable selon les textes choisis, et en illustrant les considérations théoriques par des exemples empruntés à un roman et à sa transduction filmique. Dans cette optique, il s'agira d'abord d'en définir les différents paramètres. Ces deux moyens d'expression diffèrent ou, mieux, diffèrent par les conditions de réception et par les codes qui les régissent. Le rappel des ressemblances et des différences entre roman et film est indispensable, surtout dans le cas de Cristina Comencini qui alterne les fonctions de scénariste, cinéaste, romancière d'une façon régulière à partir de ses débuts en 1982.

Notre axe d'analyse sera lié à l'expression même de ce va-et-vient constant entre cinéma et littérature, celui de la transduction. Pour ce faire, nous avons décidé de diviser la production de Cristina Comencini en trois périodes distinctes. La première (1988-1995) va de *Zoo* à *Va'dove* où elle fait ses preuves, elle cherche à plaire, à séduire plutôt que de s'imposer. La deuxième phase, que nous proposons de traiter maintenant, de 1998 à 2000 – *Matrimoni, Liberate i Pesci* et *La Traviata* – dévoile son intention de s'affirmer comme cinéaste : c'est la démonstration de son travail de metteur en scène. La troisième phase comprend *Matrioska* (2001) et *La bestia nel cuore* (2005) ; ces deux œuvres l'imposent comme auteur de romans et de films, mais aussi de l'œuvre théâtrale *Due partite* (2007).

Cristina Comencini a toujours revendiqué d'être passée au cinéma par le biais de l'écriture, d'avoir grandi dans un milieu familial où le cinéma représentait son pain

²⁵⁵ Cf. Francis Vanoye, *op. cit.* Pour l'histoire du terme récit, son choix, ses utilisations, il faut aussi se référer aux travaux de Gérard Genette, Vladimir Propp, Roland Barthes, Claude Bremond et aux recherches de Christian Metz. Nous renvoyons à la bibliographie à la fin de cette thèse.

quotidien, où elle en respirait les atmosphères. La différence évidente entre sa production de la première phase (1988-1996) et celle que nous étudions à présent (1998-2000) concerne la forme. C'est le seul moment, en effet, où elle se dédiera exclusivement au cinéma, consciente que pour devenir auteur, il faut structurer le vécu en lui donnant une forme cinématographique.

.

Va' dove ti porta il cuore (Va où ton cœur te porte), roman écrit par Susanna Tamaro, publié en 1994, est porté à l'écran par Cristina Comencini en 1996 ; ce choix correspond à des affinités personnelles et permet de voir une continuité entre son activité de scénariste cinéaste et de romancière : en 1997, Cristina Comencini publiera *Il cappotto del turco (Sœurs)*, roman qui s'inspire du travail scénaristique qu'elle a accompli à partir du récit de Susanna Tamaro.

Roman et film ont encore des codes spécifiques qui les régissent mais moins qu'antérieurement. En effet, au cours des années 1990, les conditions de leur réception se sont rapprochées. Un rappel de leurs ressemblances et de leurs divergences paraît cependant indispensable ici, d'autant que nous nous intéressons à Cristina Comencini en tant qu'adaptatrice scénariste et metteur en scène d'un roman grand public tel que *Va' dove ti porta il cuore*.

L'objectif dans cette partie est de dégager une méthodologie des pratiques, tant de la mise en scène que du travail scénaristique. C'est en mobilisant les connaissances empruntées à des disciplines voisines que nous voulons établir des critères qui puissent éclairer la procédure de ces pratiques. Il est envisagé, pour effectuer l'analyse des objets du corpus, de renverser la modalité habituelle. Nous essaierons de repérer si, en pratique, le corpus s'adapte et intègre les procédés théoriques de l'écriture textuelle ou filmique. Les textes et films pris en compte dans ce travail sont résolument contemporains, et il nous a semblé intéressant de tenter ce type d'étude renversée.

Les travaux critiques sur l'adaptation ont analysé des œuvres fictionnelles qui datent des années antérieures. Ce fut le cas, par exemple, de l'enlèvement théorique du structuralisme textuel²⁵⁶. En revanche, les travaux critiques italiens – surtout les

²⁵⁶ Cf. François Dosse, *Histoire du structuralisme. Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, tome 2, Paris, La Découverte, 1992 ; Hachette, Livre de poche, coll. Biblio-Essais, 1995.

analyses recueillies par Vito Zagarrío et Lucilla Albano, de même que ceux de Fumagalli – ont examiné ces productions en termes d'œuvres de réalisateur (le film, la série) ou de l'écrivain (le roman) par rapport à la structure, aux catégories génériques, au contexte, aux thématiques et aux domaines sémantiques liés à des mots clés.

Nicola Dusi²⁵⁷ et Umberto Eco²⁵⁸ proposent une lecture des adaptations comme traduction d'un langage à un autre. Il s'agira de « voir un livre », donc de le décomposer comme s'il s'agissait d'un film, et de « lire » un film, de le découper comme s'il s'agissait d'un texte écrit. En tant que lecteur-spectateur des œuvres postmodernes²⁵⁹, nous aurions tendance à adopter un point de vue qui nous amène à partager le regard et l'écoute d'un personnage ou à nous placer en position de témoin des événements qui se déroulent au sein du monde fictionnel. Faisant explicitement allusion au titre choisi par Lucilla Albano, *Dalla letteratura al cinema le impossibili istruzioni per l'uso*²⁶⁰, notre tâche concerne les interconnexions en tant que rapport intersémiotique entre littérature et littérature « transduite » au cinéma. Nous allons chercher à dégager un mode d'emploi possible des rapports entre littérature et cinéma.

Les textes littéraires formant le corpus appartiennent à des genres « populaires », où l'histoire, le récit sont prioritaires par rapport à la forme et au style. Les titres ne sont pas choisis de façon anodine. Bien sûr, ils évoquent déjà le sujet : *Va' dove ti porta il cuore* indique clairement la sphère sentimentale et affective ; l'utilisation du verbe « aller » laisse penser que l'intrigue sera tumultueuse, pleine de rebondissements et de drames, ceux mêmes qui accompagnent ordinairement les tribulations du « cœur ». À la lecture de ce titre en forme d'invite, le lecteur potentiel repérera à coup sûr le contenu susceptible de lui convenir et dont il est effectivement le ou la destinataire. Dans cette optique, ce travail a tenté tout d'abord de définir les différents paramètres de la cinécriture comme style à partir de *Matrioska* (2002), en dégagant les modalités

²⁵⁷ Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione : da un medium all'altro : letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet libreria, 2003.

²⁵⁸ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa, op. cit.* ; trad. fr. *Dire presque la même chose, op. cit.*

²⁵⁹ Pierre Beylot, *Le récit audiovisuel*, Paris, A. Colin, 2004, p. 24-26.

²⁶⁰ Albano Lucila (a cura di), *Il racconto tra letteratura e cinema*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 67-81.

syntaxiques de la transduction : c'est la forme que Cristina Comencini choisit pour passer du roman au film, celle par laquelle elle met en place la cinécriture.

I.1. L'APPLICATION DU RECIT INTIMISTE

Le titre commun du roman et du film prévoit un transfert à la fois sourcier (Tamaro) et cibliste (Comencini). Le roman de Tamaro se réfère avec insistance à des modèles reconnaissables de situations et de figures féminines des feuilletons du siècle précédent. Tamaro vient de Trieste, une ville à la croisée de plusieurs civilisations, elle fait du rapport complexe entre ses personnages, la société, la religion, les convenances, le sujet de son récit. Images et texte nous conduisent du singulier au collectif, de la destinée individuelle au devenir collectif en un mouvement de particularisation qui est aussi celui du film.

Le film éponyme de Comencini semble opter pour des choix similaires dans la forme, mais nettement distincts dans la réalisation, par les yeux du *personnage-foyer*²⁶¹ par rapport à ceux de Tamaro. Le personnage-foyer est celui qui montre de l'intérieur, celui qui fait voir. « Un second modèle, narratologique, entend le visuel dans le sens de la perception plus aiguë, mais aussi la plus subjective : il s'agit de voir par les yeux du personnage-foyer. »

Jean-Loup Bourget définit ainsi la *vision d'intérieur* :

« Le cinéma lui aussi a hésité entre *showing* et *telling*, entre « monstration » et narration. [...] L'adaptation théâtrale permet [...] ces contraintes techniques (réduction à une durée standard, division en scènes, distribution des rôles, rédaction des répliques), facilite, à l'évidence, le passage du roman au film. En particulier, elles permettent une éventuelle mise en sourdine de la "voix" proprement narrative et l'accentuation de la monstration.²⁶² »

Autant Tamaro que Comencini s'orientent vers une technique et un modèle théâtral, elles greffent des procédés dramatiques sur l'écriture romanesque et filmique. Nous sommes tentées de lire dans ce film un essai de théâtralisation par rapport à

²⁶¹ Jean-Loup Bourget, « Montrer de l'intérieur à propos de Portrait de femme (Henry James, Jane Campion) », in *Cinéma et littérature, RITM* 19, éd. F. Vanoye, Nanterre, Publidix, 1999, p. 61.

²⁶² *Ibid.*, p. 62.

l'exploitation de l'espace. Les multiples entrées et sorties des personnages par les ouvertures des portes, renforcées par l'accompagnement musical, renvoient au mélodrame. La caméra, souvent fixe et placée frontalement, semble adopter le point de vue du spectateur et non du narrateur. L'utilisation du hors-champ permet au personnage filmé frontalement de poser son regard sur un espace imaginaire, créant une attente chez le spectateur.

Va' dove ti porta il cuore raconte une histoire de famille. Roman et film comportent des similitudes importantes et autorisent une comparaison, dans l'optique de la transduction que nous avons choisie ici.

Un regard sur le canevas de cette histoire nous le confirme : Olga, une vieille grand-mère, sait que le temps lui est compté et veut renouer, par un journal intime, la relation avec sa petite-fille Marta, partie étudier aux États-Unis. Cette activité de diariste lui permet de revisiter son rapport avec Marta devenue orpheline et qu'elle a élevée après la mort d'Ilaria. Nous sommes en novembre 1992, à Opicina, près de Trieste. La description de sa vie ne suit pas un ordre chronologique mais émotionnel. Au premier plan, il y a la relation difficile avec sa fille Ilaria. Nous sommes dans les années 1970 ; cette relation contrastée est le fruit, d'une part, de l'époque et, de l'autre, de la relation d'Olga avec sa propre mère. Son enfance, au début du siècle, a été marquée par la solitude et l'isolement. Olga se marie avec Augusto, qui la conduira loin de chez elle à L'Aquila. Son mariage ne fut pas heureux, elle se sentait comme étrangère. Augusto la laissait très seule, ne lui parlait plus autant ; à la fin de la guerre, elle put retourner avec son mari près de ses parents. Son père, la voyant triste, lui conseilla d'aller aux thermes pour se reprendre. C'est à Porretta Terme qu'a lieu la rencontre qui changera sa vie et déclenchera toutes les péripéties suivantes. Olga rencontre Ernesto, le médecin des Thermes ; de leur amour va naître Ilaria, la mère de Marta. Olga dissimule la vérité à son mari, il croit qu'Ilaria est sa fille. Tout semble avoir trouvé un équilibre, Olga est enfin sereine, mais à la mort d'Ernesto elle ne veut plus s'occuper de l'enfant, elle la rejette. Ilaria grandit entre l'amour et l'abandon ; elle deviendra une femme inquiète, rebelle, toujours en quête de reconnaissance. Elle ne pardonnera jamais à sa mère son manque d'attention et de paroles. Quand Ilaria annonce sa grossesse, elle prétend vouloir s'occuper toute seule de sa fille : mais en dépit de son choix de maternité, Ilaria n'arrive pas à surmonter son mal-être, elle ne va pas bien du tout. Olga se demande pourquoi elle n'a pas su l'aider. Le drame éclate le jour de la fête des mères, le 8 mai,

après une énième dispute entre mère et fille : Olga avoue à Ilaria la vérité, son père n'était pas Augusto. À la suite de cette révélation, Ilaria a un accident de voiture et meurt. Olga, parcourant ainsi l'histoire de plusieurs générations de femmes, se raconte à sa petite-fille et l'invite à accomplir le même voyage qu'elle : un parcours à la recherche de soi, loin des fausses valeurs et des clichés, à l'écoute essentiellement de la voix du cœur. Pour Olga, c'est la phrase révélatrice, celle qui décrit, justifie son attitude et son comportement de grand-mère. Tamaro referme le roman par cette leçon de vie : il faut écouter la voix du cœur. Cristina Comencini partage cette conviction, tout en interprétant différemment le message. Les thèmes que l'une et l'autre abordent sont les mêmes mais les interprétations proposées diffèrent et permettent, à ce titre, la mise en parallèle des deux œuvres.

En effet, Tamaro insère au sein de son récit des modèles de femmes²⁶³ dont nous retrouvons les archétypes dans la littérature populaire du XIX^e siècle²⁶⁴. C'est en cela que réside la montée de la tension dramatique qui accompagne le déroulement de l'histoire d'Olga. Ainsi en est-il des insertions de l'histoire, des longues descriptions du monde des insectes, des paysages de Trieste. Les différents événements qui tissent la trame du roman glissent sur le personnage d'Olga, à la fois personnage et instance narratrice²⁶⁵, d'où les choix filmiques de Cristina Comencini qui condense son film sur Olga jeune femme et sur le personnage d'Ilaria, en justifiant ainsi son choix :

« J'ai cherché à intégrer le roman par le va-et-vient constant entre le présent d'Olga vieille et seule et Olga jeune, ce que le cinéma peut faire. J'ai aussi insisté sur la difficulté à communiquer des générations.²⁶⁶ »

²⁶³ Tamaro semble suggérer une continuité avec Carolina Invernizio que Gramsci avait qualifiée ainsi : « un'onesta gallina della letteratura popolare ». Cf. Antonia Aslan Veronese, *Dame droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra 800 e 900*, Padova, Cleupp, 1977, p. 9.

²⁶⁴ Tamaro, dans un entretien en 2001, s'est comparée aux écrivains du XIX^e siècle. Cf. Maria Pia Bonate, « Susanna Tamaro Intervista », in *Famiglia Cristiana*, nov. 2001. On peut lire l'intégralité de cet entretien sur <http://digilander.iol.it/ccalbatross/prosa/tamaro/3.htm>

²⁶⁵ Monica Jansen, « Vinci e Tamaro e le metamorfosi del male : Corpo o spirito ? » in *Sguardo sulla lingua e sulla letteratura italiana all'inizio del terzo millennio*, ed. Sabina Gola et Michel Bastianen, Firenze, Franco Cesati editore, 2004, p. 91-105.

²⁶⁶ Cristina Comencini, *Và dove ti porta il cuore*, 1996 ; l'entretien se trouve dans la section bonus du DVD.

Enfin, chez Cristina Comencini, le raffinement des images, la précision qu'elle adopte dans le choix des décors suggère des possibilités d'équivalence avec les procédés littéraires de Susanna Tamaro, permettant ainsi de confronter narration et description écrites à leur version cinématographique.

A. Du roman au film *Va' dove ti porta il cuore*

Au niveau du roman (texte source), on dirait qu'en peu de pages Olga raconte et résume sa vie de femme mariée, triste et malheureuse, décrit comment se creuse son malheur et comment l'Histoire entre dans son existence. Le roman, écrit comme un journal intime, avec indications du lieu (Opicina) et des jours, s'ouvre ainsi : Olga, la grand-mère, informe sa petite fille de sa décision de lui raconter la vérité ; cette volonté s'exprime par le choix du moyen utilisé, le journal :

« Tu es partie depuis deux mois, et depuis deux mois, mis à part une carte postale dans laquelle tu me dis que tu es toujours vivante, je n'ai pas de tes nouvelles. Ce matin, dans le jardin, je me suis arrêtée longuement devant ton rosier. Bien que l'automne soit bien avancé, il se remarque avec sa couleur pourpre, solitaire et arrogante sur le reste de la végétation désormais éteinte. Tu te souviens quand nous l'avons planté ? Tu avais dix ans et tu avais lu peu de temps auparavant *Le petit Prince*. Je te l'avais offert pour ta réussite aux examens. Tu étais enchantée par cette histoire [...]. Plus tard dans la matinée, la pensée du rosier : écris une lettre, un journal intime qui continue de te tenir compagnie. Et me voilà à la cuisine, avec un de tes vieux carnets devant moi, à mordiller un crayon, tel un enfant qui peine avec ses devoirs. Ce n'est pas vraiment un testament, plutôt quelque chose qui t'accompagnera durant des années, quelque chose que tu pourras lire chaque fois que tu auras besoin de m'avoir à tes côtés. N'aie pas peur, je ne veux ni pontifier ni te chagriner, seulement discuter un peu, avec l'intimité qui nous liait jadis et que nous avons perdue ces dernières années²⁶⁷. »

Olga se met à écrire à Marta, partie aux États-Unis après ses études secondaires. Craignant de ne plus revoir cette petite-fille qu'elle adore et désireuse de resserrer les

²⁶⁷ « Sei partita da due mesi e da due mesi, a parte una cartolina nella quale mi comunicavi di essere ancora viva, non ho tue notizie. Questa mattina, in giardino, mi sono fermata a lungo davanti alla tua rosa. Nonostante sia autunno inoltrato, spicca con il suo color porpora, solitaria e arrogante, sul resto della vegetazione ormai spenta. Ti ricordi quando l'abbiamo piantata? Avevi dieci anni e da poco avevi letto *Il piccolo Principe*. Te l'avevo regalato io come premio per la tua promozione. Eri rimasta incantata dalla storia. Poi questa mattina, il suggerimento della rosa. Scrivi una lettera, un piccolo diario dei tuoi giorni che continui a tenerti compagnia. E così, eccomi qua, in cucina, con un tuo vecchio quaderno davanti a mordicchiare la penna come un bambino in difficoltà con i compiti. Un testamento non proprio, piuttosto qualcosa che ti segua negli anni, qualcosa che potrai leggere ogni volta che sentirai il bisogno di avermi vicina. Non temere, non voglio pontificare né rattristarti, soltanto chiacchierare un pò con l'intimità che ci legava una volta e che, negli ultimi anni, abbiamo perso. » *Ibid.*, p. 11-18.

liens, elle va se mettre à raconter sa propre vie. Olga, à cause d'une enfance solitaire dépourvue d'amour maternel, se jette sans réfléchir sur les routes de la vie, ne choisit pas celle que notre cœur nous conseille. De ce sentiment de difficulté découle aussi un désir de rébellion, à propos des études notamment :

« En effet, pour réaliser ce rêve, j'ai combattu la première et seule bataille avec mon père : celle qui concernait mon inscription au lycée classique. Il ne voulait pas en entendre parler, il disait que cela ne servait à rien, que si je voulais vraiment étudier, il valait mieux que j'apprenne les langues. À la fin, j'ai gagné. Au moment où j'ai franchi la porte du lycée, j'étais absolument sûre d'avoir vaincu. Je me faisais des illusions. Lorsque, à la fin de mes études supérieures, je lui dis mon intention d'aller à l'université à Rome, sa réponse fut catégorique "pas question". Et moi, comme c'était l'usage à l'époque, j'obéis sans rien dire.²⁶⁸ »

Le père d'Olga joue ici le rôle de la force masculine, incarnation du pouvoir destiné à conduire la réflexion d'Olga du particulier au général. Olga parle du droit à l'étude comme d'une véritable conquête de liberté, mais éphémère (« je me faisais des illusions »). Elle se marie en 1940 avec Augusto qui, à ses yeux, incarnait la possibilité d'une évasion de ce milieu d'enfermement, où elle se sent seule et a peur de ne pas rencontrer l'amour. Augusto entre dans sa vie, marquée par le manque de désir et l'absence de tendresse. Tout d'abord, elle ne l'aime pas, elle le trouve antipathique mais elle ne peut s'empêcher de remarquer qu'il « n'a pas d'alliance²⁶⁹ ». À partir de cette première visite, il lui fait petit à petit la cour : « l'apprivoisement avait commencé²⁷⁰ ».

Les souvenirs se succèdent et nous sommes à nouveau dans le passé, quand elle était une petite fille bien élevée, seule et sage, qui aimait les insectes. Son éducation rigide, son mariage de convenance avec Augusto, un homme gentil mais ennuyeux. Pour soigner sa dépression et s'évader d'une vie solitaire et triste, elle ira aux Thermes. À

²⁶⁸ « E infatti per realizzare questo sogno, ho combattuto la prima e unica battaglia con mio padre : quella per andare al liceo classico. Non ne voleva sentire parlare, diceva che non serviva niente, che, se proprio volevo studiare, era meglio che imparassi le lingue. Alla fine, però, la spuntai. Nel momento in cui varcai il portone del ginnasio, ero assolutamente certa di aver vinto. Mi illudevo. Quando alla fine degli studi superiori gli comunicai la mia intenzione di fare l'università a Roma, la sua risposta fu perentoria : Non se ne parla neanche. E io, come si usava allora, obbedii senza neanche fiatare. » S. Tamaro, *op. cit.*, Firenze, Baldini & Castoldi, 1994, p. 42.

²⁶⁹ « e non ha la fede al dito », *ibid.*, p. 118.

²⁷⁰ « Il processo di addomesticamento era cominciato », *ibid.*, p. 119. Susanna Tamaro cite souvent *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry. Paris, Folio, 1998, p. 1. Sur l'emploi de la citation, nous reviendrons dans la troisième partie de cette thèse.

Porretta, elle rencontre Ernesto, un médecin qui lui fait découvrir l'amour et la passion. L'adolescence chaotique de Marta, après l'enfance tendre, ramènera Olga aux années difficiles avec sa propre fille, qui voulait absolument échapper à une mère trop possessive. Rongée par le remords, elle augmente ses responsabilités en étant la cause indirecte de la mort de sa fille.

« Mentreuse, cela pourrait être le titre de mon autobiographie. Depuis ma naissance je n'ai dit qu'un seul mensonge une fois. Ce mensonge a détruit trois vies.²⁷¹ »

À travers *Va' dove ti porta il cuore*, semble prendre forme le « mélodrame de la conscience²⁷² ». Nous utilisons le terme mélodrame²⁷³ en rapport à la structure de mélodrame familial où la conscience du malheur féminin nous renvoie au modèle de l'héroïne du roman sentimental (*Pamela*) ou à celui du protagoniste du mélodrame (*La Traviata*) : l'héroïne souffrante, se sacrifiant pour le bonheur des autres. C'est dans cette attente, cette suspension momentanée du récit, et dans le dévoilement du secret d'un lieu caché, que réside le dispositif scénique du mélodrame. Cristina Comencini traite cet aspect mélodramatique en mettant en relief le rôle de la maison prison qui, dès le générique, occupe l'écran ; apparemment, c'est une belle maison mais c'est une prison de laquelle Olga ne pourra s'évader que par la mort ; les gros plans de visage, la montrant toujours perdue et coupable, expriment bien son malaise. La passion coupable ou rédemptrice s'incarne dans ces personnages féminins : Olga, héroïne du roman, incarne la femme coupable, qui cède à la passion :

« Le malheur suit toujours la lignée féminine. Comme certaines anomalies génétiques, il se transmet de mère en fille. En se transmettant, au lieu de s'affaiblir, il devient de plus en plus intense, plus inextirpable et profond. Pour les hommes, à ce moment-là c'était différent, ils avaient leur métier, la politique, la guerre, leur énergie pouvait se répandre. Nous, non. De génération en génération, nous n'avions que la chambre, la cuisine, la salle de bain ; nous avons effectué des milliers et des

²⁷¹ « Bugiarda potrebbe essere il titolo della mia autobiografia. Da quando sono nata ho detto una sola bugia. Con essa ho distrutto tre vite. » S. Tamaro, *op. cit.*, p. 109.

²⁷² Cf. Peter Brook, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », in *Poétique*, n. 74, 1974, p. 342. L'auteur y analyse les stratégies du genre par rapport au mélodrame hollywoodien.

²⁷³ L'histoire, les formes et l'influence du mélodrame, sa définition comme genre occuperaient un ouvrage entier. Nous signalons ici le débat en cours. Cf. Jean Loup Bourget, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985 ; Stefano Soggi, « Le mélodrame italien », in *Cinéma action*, n. 68, « Panorama des genres au cinéma », Paris, Corlet-Télérama, 3^e trim. 1993, p. 116-125 ; Laurence Schifano, *Le cinéma italien : crise et création*, Paris, A. Colin, 2006.

milliers de pas, de gestes, traînant avec nous notre rancœur, notre insatisfaction. Si je suis devenue féministe ? Non, n'aie pas peur, j'essaie seulement de regarder avec lucidité ce qu'il y a derrière [...]. Voilà, quand je pense à la vie de ma mère, à celle de ma grand-mère, quand je pense à toutes ces vies de personnes que je connais, il me vient à l'esprit cette image : des feux qui explosent au lieu de se propager par le haut.²⁷⁴ »

Olga, en tant que femme moderne, s'interroge. La relation controversée avec sa mère précise sa réflexion. En faisant part de ses sensations, elle cherche une cause à cette destinée féminine de claustration, de frustrations, faite de sentiments de solitude et d'échec faute d'avoir saisi les opportunités. Le mélodrame met l'accent sur le conflit entre la loi et le désir. Ce roman mêle au moins trois ingrédients mélodramatiques : Olga, la victime de son désir, coupable aussi de la mort accidentelle de sa fille, pourra se racheter de sa faute en élevant sa petite-fille, en lui enseignant à travers son parcours personnel les vérités du cœur. Cette conscience correspond à un nouvel état d'équilibre, à partir duquel elle développe, dans sa correspondance avec Marta, cette passion qu'elle n'avoua qu'une seule fois, dans un moment de colère, à sa fille. Olga veut devenir sincère, veut enseigner cette vertu à Marta ; elle s'aperçoit que sa petite-fille pourrait prendre le même chemin qu'elle et voudrait permettre à cette future femme de vivre une vie différente. À travers quinze lettres, la grand-mère dévoile le secret de son existence, de celle de son mari et de sa fille : une vie tortueuse, des choix difficiles, des non-dits. Il est aisé de retrouver ici des thèmes chers à Cristina Comencini et qu'elle a déjà traités.

Le parcours de Susanna Tamaro est exactement l'inverse de celui de Cristina Comencini. Elle commence par écrire des romans, devient ensuite réalisatrice. Avant ce film, l'une et l'autre s'étaient rencontrées comme romancières, lors de la remise d'un prix littéraire²⁷⁵. Cristina Comencini ne craint pas de s'attaquer à l'adaptation d'une

²⁷⁴ « L'infelicità abitualmente segue la linea femminile. Come certe anomalie genetiche, passa di madre in figlia. Passando, invece di smorzarsi, diviene via via più intensa, più inestirpabile e profonda. Per gli uomini quella volta era molto diverso, avevano la professione, la politica, la guerra; la loro energia poteva andare fuori, espandersi. Noi no. Noi per generazioni e generazioni, abbiamo soltanto la stanza da letto, la cucina, il bagno; abbiamo compiuto migliaia e migliaia di passi, di gesti, portandoci dietro lo stesso rancore, la stessa insoddisfazione. Sono diventata femminista? No, non temere, cerco soltanto di guardare con lucidità ciò che sta dietro [...]. Ecco, quando penso alla vita di mia madre, a quella di mia nonna, quando penso a tante vite di persone che conosco, mi viene in mente proprio quest'immagine – fuochi che implodono invece di salire in alto. » S. Tamaro, titre, *op. cit.*, p. 46.

²⁷⁵ Elles étaient toutes deux parmi les finalistes du prix littéraire Calvino avec leur premier roman : Tamaro avec *La testa fra le nuvole* et Comencini avec *Le Pagine strappate*. Le prix Calvino a été créé en 1985 à la mort de l'écrivain, en collaboration avec la revue littéraire *L'Indice*. Ce prix est destiné aux

œuvre qui fait partie de la littérature grand public ; elle continue d'ailleurs, en cela, une tradition de famille.

Du film au roman

Le fragment choisi pour l'analyse de ce film a été extrait de la première et de la dernière séquence filmique où le point de vue de Cristina Comencini et sa prise de position par rapport à l'original se manifestent nettement. Le film est la transduction du récit, de son intrigue, des décors et des personnages.

Le roman, rappelons-le, a la structure du journal : son personnage principal Olga, est en même temps personnage et instance narratrice omnisciente. Sa destinataire, Marta, la petite-fille, est évoquée. La séquence initiale²⁷⁶ présente et expose les lieux où toute l'histoire se déroule. L'unité entre ces deux séquences (initiale et finale) et leur encadrement dans la même structure est donnée par le retour à l'intérieur de la maison et par le personnage d'Olga (Virna Lisi) qui ouvre et clôt le film.

La séquence initiale oppose l'ombre et la lumière, le bruit et le silence, faisant appel à des raccords visuels. La caméra, en accompagnant notre regard, demeure à une certaine distance, comme pour préserver l'intimité du lieu ; en même temps, elle s'impose en nous faisant découvrir une vie. Dès le générique (titres en blanc sur fond noir, la police des caractères est un autre indice qui renvoie au texte, aux lettres manuscrites), nous percevons comme une atmosphère de tragédie donnée par des éléments atmosphériques : le vent, les éclairs, le tonnerre. Le regard de Cristina Comencini se concentre sur certains indices présents dans la narration : des lieux de vie importants, les photos de famille, le cahier-journal, le chien. La présentation revêt la forme d'une sorte de *documentaire* qui, avec toute l'apparence du naturel, montre les personnages dans leur vie quotidienne. La description des intérieurs, à travers le *travelling* de la caméra, montre la personnalité et le passé d'Olga, une maison vide de personnes et riche de souvenirs. Lumière quasi absente ; il y a une dominante des couleurs marron tendant au vert. La séquence suivante justifie l'intensification de la tempête qui secoue les lieux.

écrivains qui débutent. Lauréats célèbres de ce prix, qui en est à sa 25^e édition : Susanna Tamaro, Marcello Fois, Antonella Cilento, Paola Mastraccola et Flavio Soriga.

²⁷⁶ Cette séquence a une durée de 5.54 min.

Au cours de la troisième séquence, nous passons de l'intérieur à l'extérieur de la maison. La première image d'Olga nous la révèle de dos. Elle sort, il pleut très fort. Olga, toujours dos à la caméra, s'affaire à des tâches ménagères. Elle lance un dernier regard vers la maison, la caméra la focalise ensuite renversée par terre, morte. Cristina Comencini, par le mouvement de la caméra (gros plan sur Olga, fondu enchaîné, image de Marta, à nouveau gros plan sur Olga), souligne que la dernière pensée de la grand-mère va à sa petite-fille. Lumière presque aveuglante.

La quatrième séquence présente sa petite-fille. Marta revoit d'abord son passé, le chien et la rose, qui la rattachent au monde familial, après son évasion de cet univers plein d'anxiété. Elle s'introduit dans la maison où elle trouve deux autres indicateurs importants pour expliciter sa relation avec sa grand-mère : les photos d'elle petite et de sa mère. L'utilisation de la caméra joue sur la vision d'ensemble (la maison) et sur les détails (le journal, les photos, la rose, le chien). C'est une technique de narration, elle décrit. Le cinéma privilégie la déduction, montre, fait voir. À travers cette façon de filmer l'ensemble, le contexte d'abord et le particulier ensuite, le détail ou l'indice, le spectateur construit les sentiments et les émotions évoqués par ces lieux et ces objets.

Sur le plan de la structure du récit, la cinéaste décide d'abord de nous faire rentrer dans l'univers d'Olga. Dès le générique, défilent à travers un long *travelling* (durée de 2'27) les lieux de vie et les objets, qui deviennent toujours plus visibles. Ce long parcours de la caméra a pour fonction de donner au spectateur des indices : le cahier sur la table (0.1.50) et ensuite quand il tombe (0.2.17), repris deux fois, les photos de famille. C'est en cadrant la photo en noir et blanc où figurent les trois femmes que le générique s'achève.

Séquence 1

0.1.46. Photos de famille suite du *travelling*
Lent panoramique de droite à gauche



Pendant ce temps, la lumière devient plus forte. Nous passons du noir des titres et du générique, par un fondu au noir, à l'intérieur de la maison. La couleur grise domine, nous sommes à l'aube. Deuxième séquence : il fait jour, les couleurs s'imposent, violentes. Le marron et le jaune des objets éclairés par la tempête toujours plus forte et bruyante occupent l'écran. C'est maintenant que le personnage entre en scène.

Séquence 2

0.2.27. Plan rapproché, Olga de dos
à la fenêtre, de droite à gauche



0.2.38. Plan du haut vers le bas
Le chien Buck



Cristina Comencini, à travers les lieux, nous a présenté Olga. Désormais, le spectateur sait qu'Olga est une vieille femme qui vit seule avec son chien dans une belle maison avec un beau jardin. De la personnalité d'Olga nous ne savons encore rien, nous percevons sa présence, nous voyons sa douleur, sa souffrance. Cristina Comencini souligne le rapport d'Olga avec cette maison, Olga regarde dehors, voit le linge (0.2.58), sort pour le ramasser, elle tombe. Au moment où Olga tombe par terre, il y a un léger ralentissement des images, la caméra s'approche davantage. Ces premières images nous donnent l'idée d'Olga comme une sorte de fantôme.

Séquence 3

0.3.21. Olga sort de chez elle, extérieur jour
plan rapproché (visage d'Olga)



0.3.22. Zoom en avant la maison



0.3.41. Gros plan sur le visage d'Olga,
sens de solitude focalisation intérieure



0.4.09. Gros plan sur la carte postale



Séquence 4

0.4.28. La caméra s'éloigne.
Olga est morte seule dans son jardin.
Elle sera veillée par le chien.
La lumière blanche comme purification



Et à ce moment, Olga visualise l'image de Marta, sa petite-fille. La musique nous guide vers l'ellipse temporelle, nous ramène au présent. Un taxi blanc dépose quelqu'un qui paie en dollars (0.5.00) ; le chien Buck, derrière la grille aboie, il semble connaître le visiteur. C'est Marta. La lumière blanche accompagne l'entrée de la jeune fille dans ces lieux ; elle est la jeunesse et l'espoir. Avant de franchir le portail, Marta est heureuse, souriante.

Séquence 5

0.5.35. Caméra fixe objective

de dos du haut en bas

« Ciao Buck come stai ? »

Premières répliques du film



0.5.36.

La caméra suit les mouvements de Marta

Marta rentre dans un lieu obscur



0.6.17.

Gros plan rapproché sur la rose



Nous suivons ensuite Marta vers l'intérieur, la musique accompagne ses pas. Elle voit la rose, la regarde, la touche, son expression est concentrée. Elle entre dans la maison, le premier objet qu'elle voit, c'est un vélo (0.6.39), toujours suivie et entourée par cette lumière blanche.

Puis elle pénètre dans la cuisine (0.6.53). Dans cette courte scène, Cristina Comencini joue sur le quiproquo : nous voyons de dos une vieille femme habillée en noir, le spectateur pourrait croire qu'Olga n'est pas morte, qu'elle est revenue. La cinéaste veut créer le doute. La silhouette de dos se retourne, c'est la voisine. Nous passons de la cuisine au couloir, puis au salon. Une lumière froide et grisâtre règne dans ces pièces. Tandis que Marta parle avec le couple de voisins, elle exprime son vœu d'aller faire un tour en vélo à Vienne ; nous savons en tant que spectateurs que nous sommes au Nord de l'Italie, pas très loin de l'Autriche.

Nous entendons la voix de Marta, la caméra suit le chien Buck qui entre dans le salon plein de lumière, le cahier entre les dents, et rentre dans sa niche.

Séquence 8

0.8.27. Plan d'ensemble, de droite à gauche
la caméra suit le chien, Buck s'approche



De cette prise de vues, on remonte sur Marta, et tandis qu'elle parle il y a un gros plan sur une vieille photo en noir et blanc de Marta et Buck dans la forêt (0.8.29). Ensuite, restée seule, Marta suit Buck dans son parcours à l'intérieur de la maison et Buck se cache, avec le cahier, sous le lit (0.9.34), dans la chambre vide de la grand-mère.

Marta redescend dans le salon, le téléphone sonne, elle répond. À nouveau le vent siffle fort, elle pleure, la caméra s'éloigne pour mieux donner l'idée de solitude. À cet instant, filmé en caméra fixe, plan d'ensemble et gros plan sur Buck qui entre à nouveau dans le salon, le cahier entre les dents (0.10.40). Marta lui demande ce qu'il a entre ses dents, la

musique revient, elle feuillette le cahier, le caresse : gros plans en subjective à caméra fixe. Elle le lit et nous entendons la voix *off* d'Olga (0.11.08) « Entre nos accords²⁷⁷ ». À ce moment, le spectateur détient tous les indices pour connaître les personnages et entrer dans le récit.

Nous nous proposons d'analyser les moyens mis en œuvre par la cinéaste pour « transduire » le roman de Susanna Tamaro, puis de nous interroger, premièrement, sur l'existence de ce que nous avons convenu d'appeler une tradition familiale, deuxièmement, sur le statut de ces œuvres « transduites ». Pour la mise en parallèle du film et du livre, nous avons retenu six grandes rubriques²⁷⁸ :

1) La suppression : Cristina Comencini l'a dit au cours d'un entretien²⁷⁹, elle est inévitable ; disparaît du film ce que la cinéaste appelle la partie *uncinetto*²⁸⁰, c'est-à-dire les recettes de cuisine, la description des animaux et de la nature.

2) Le maintien et l'emprunt par rapport au roman : Comencini a maintenu les personnages, les dialogues, l'intrigue, même s'ils ne sont pas constitués de la même manière et si leur ordre change.

3) La condensation et l'amalgame : ces techniques relèvent d'un procédé lié à la rubrique précédente. Située (dans le scénario et dans le roman) à Trieste, la scène initiale est un amalgame de la première et de la deuxième lettre du roman.

4) La modulation entre les différentes parties du film est un autre aspect du travail de la réalisatrice. La scène du film située au début lorsque Marta découvre le lit blanc vide de sa grand-mère (0.8.41) nous renvoie à la même scène à la fin du film, où Olga, étendue sur son lit, semble morte. Cette scène constitue une modulation non seulement visuelle

²⁷⁷ S. Tamaro, *op. cit.*, p. 14.

²⁷⁸ La présente analyse est partiellement inspirée des remarques de Jean-Loup Bourget sur la question de l'adaptation. Cf. Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 53-65.

²⁷⁹ Anna Maria Mori, « Andrò con il mio film dove mi porta il cuore », in *La? Repubblica*, 4/4/1995, p. 37.

²⁸⁰ Nous avons laissé le mot en italien pour signaler le jeu de mots : en italien *uncinetto* est le crochet, mais en même temps une activité de femme. Comencini l'utilise pour dire qu'elle ne veut pas se focaliser sur les devoirs d'une femme à la maison et joue sur l'assonance entre *uncinetto* et *cuscinetto*.

mais aussi cinématographique et métaphorique, concernant le souvenir de la grand-mère. Le collier de perles d'Olga en est un autre exemple ; il est mentionné dans le dialogue avec la fille (1.04.11) et la petite-fille (1.36.02).

5) L'explicitation ou l'étoffement : c'est avant tout le jeu et la présence des actrices qui précisent et définissent ce que le roman évoque : Virna Lisi assume le rôle d'Olga, malade et triste. Margherita Buy incarne Olga jeune, à la découverte du monde. Galatea Ranzi caractérise le personnage d'Ilaria, la rend sensible et engagée, lui donne des caractéristiques que le roman ne précise pas. Valentina Chico donne un visage et des émotions à cette petite fille évoquée surtout à l'âge de l'enfance, tandis que le film préfère nous la montrer comme une jeune fille prête à devenir une jeune femme. Cristina Comencini travaille beaucoup sur la relation entre Olga mère et Ilaria fille, donnant à cette relation des accents plus personnels que ceux du roman. Ilaria, jeune femme des années 1970, a créé une crèche parentale, est en rébellion avec le monde des parents, elle entre en conflit ouvert avec sa mère parce qu'elle ne supporte pas le mensonge, les secrets. Ilaria a un caractère entier, passionné, elle ne supporte pas l'attitude gentille et diplomatique de sa mère.

6) L'ajout : c'est ici que Cristina Comencini, en raccordant le roman à sa vision du monde, a vraiment opéré au niveau du film. Comencini insère une courte scène de rencontre entre Augusto et Ilaria, qui croit que c'est son père. Augusto est vieux, malade²⁸¹, il est sur un fauteuil roulant dans une chambre, cloîtré dans son monde. Mais en regardant les mains d'Ilaria, il trouve que ce ne sont pas les mains de la famille. Il dit que les mains d'Ilaria sont différentes. Cristina Comencini se sert de cet ajout pour nous faire comprendre qu'Augusto et Ilaria ont la sensation qu'Olga cache quelque chose, mais ils ne savent pas quoi.

Cristina Comencini n'a pas transposé ce roman à l'écran, elle l'a « transduit ». De ce récit à focalisation interne, elle a fait un film où elle a eu recours à toutes les ressources par lesquelles le cinéma peut invoquer l'intériorité : gros plans de visages et de mains, pauses contemplatives sur un seuil, dédoublement d'Olga reflétée dans un miroir,

²⁸¹ Cristina Comencini insère aussi des scènes de vie conjugale entre Augusto et Olga pour montrer comment Olga est désemparée face à Augusto qui ne comprend pas ses besoins, elle introduit une scène où Augusto écoute la radio et surtout elle ne mentionne pas le déplacement de Trieste à L'Aquila qui figure dans le roman.

expressivité de la musique, prises de vues en caméra subjective, parcours cyclique des images et leur raccord entre la scène initiale et la scène finale, tous ces éléments ont pour fonction d'inviter le spectateur à considérer le film comme une visualisation des désirs et des craintes d'Olga. La séquence finale du film est plus courte que la séquence initiale, mais elle s'y raccorde. La scène finale est précédée par la difficile relation entre la mère et sa fille, mise en valeur par le rapport différent entre Olga-Ilaria et Olga-Marta. Les trois femmes n'arrivent pas à communiquer, il y a toujours un décalage. En fait, le lien le plus fort et le plus vrai est celui de la grand-mère et de sa petite-fille. La cinéaste, pour renforcer cette idée, introduit la présence de Marta au sein de la scène du dévoilement de la vérité. Pour nous montrer ce lien privilégié, elle filme Olga qui accueille sa petite-fille à bras ouverts ; Ilaria, la fille, nous est montrée par le bouquet de fleurs. Mère et fille ne s'embrassent pas. Dans l'après-midi, la révélation d'Olga à Ilaria sur l'identité de son père, sa honte de lui avoir dit la vérité, déclenchent la fuite d'Ilaria, l'accident de voiture. Ilaria meurt comme son père, il y a un parallélisme entre ces deux scènes et ces deux morts violentes. Nous sommes dans le présent, à travers un fondu au noir, la musique accompagne le bruit des pas qui crissent sur les feuilles, Marta court. Les trois dernières séquences²⁸² montrent le désir vif de Marta (Valentina Chico), choquée par la révélation du secret, de s'échapper de la maison, suivie par son chien. Sa conscience de la solitude, les images, d'abord en mouvement, ont tendance à se fermer (gros plan de Marta), la caméra est fixe sur elle, puis elle bouge, nous la montrant seule dans l'univers. L'ouverture de l'objectif vers l'extérieur souligne le changement dans la destinée de Marta. Pour un nouveau départ, il faut revenir en arrière dans la maison de famille, accepter le passé (séquence de raccord avec la grand-mère étendue sur le lit). Marta est accompagnée par la voix *off* de la grand-mère, elle emporte dans ce voyage le cahier et le chien, symboles du passé qui l'accompagnent. Écouter les conseils du cœur, c'est sa nouvelle prise de conscience pour vivre le futur. La caméra revient vers la maison (1.35-1.36), la voix *off* de la grand-mère fait le raccord entre passé et présent. La caméra nous montre encore une fois Olga de dos, courbée comme au début, mais là elle se tourne, sourit ; et en même temps on passe de l'intérieur à l'extérieur, la petite Olga cachée derrière l'arbre sort et sourit, ainsi le nouveau monde pourra recommencer.

²⁸² Durée de ces séquences : 5.01 min.

La dernière séquence a une forte valeur de réconciliation : la grand-mère rit maintenant à l'ancienne petite fille qu'elle était. Marta est en mesure d'accepter son rôle de femme, elle peut partir. L'utilisation de la musique comme élément à la fois diégétique et extradiégétique, accompagne le voyage du spectateur et le guide dans la situation présente. L'échelle des plans donne un rythme, un caractère vif et tendu à la narration. Les gros plans dominants dans ces fragments créent une proximité émotive qui sollicite le spectateur ; ils alternent avec des plans distanciés correspondant à des moments de réflexion. La première et la dernière scène sont fondées sur l'idée de retour et de départ, qui illustre celle du chemin à faire pour devenir adulte. Savoir la vérité, dévoiler les secrets, recommencer, après les souffrances, l'éloignement, la perte, donne au protagoniste une force morale qui lui permet de regarder vers le futur et d'affronter autrement tous les dangers et les pièges. Le passé ne sera pas abandonné ou rejeté. Les liens, le chien, le cahier – qui permettent d'effectuer la jonction entre ces deux univers – voyagent avec les protagonistes. Cette évolution des sentiments explicite bien les recherches de Cristina Comencini et indique la voie qu'elle suivra dans sa production ultérieure.

Dans ce dispositif, le roman *Va' dove ti porta il cuore* a un signifiant original volontairement ambigu. Et c'est la caractéristique du texte écrit : chaque lecteur peut lui donner le sens que sa sensibilité lui prête. Il faut alors tâcher de percevoir la multiplicité des sens possibles du texte-source, puis, au moment de la transcription dans la langue-cible, lever les ambiguïtés. Tamaro, par exemple, fait allusion au roman de la littérature française *Le petit prince*. Or le lecteur de *Va' dove ti porta* de la langue-source a déjà plus ou moins de mal à saisir les allusions au *Petit Prince*, c'est pour cette raison que la romancière l'explicite à travers un ensemble de citations. La cinéaste n'hésite pas à proposer au spectateur de remplacer une allusion intertextuelle du *Petit Prince* (c'est-à-dire ici un texte de la littérature française) par une citation intertextuelle : le gros plan sur la rose au début du film et, ensuite, Olga qui lit le *Petit Prince*, à Marta avant la scène dramatique avec Ilaria.

Le scénario est « l'interlangue » ou le passage stratégique d'une idée, d'un texte écrit à l'écran. Cette notion traduit, dans une large mesure, la prise de position du scénariste dans ses relations avec l'original et avec le lecteur, et définit l'existence du lien souhaité entre l'original et sa traduction.

Le scénariste, au moment de rédiger le scénario, se pose les mêmes questions que le traducteur. Traduire-scénariser en se conformant à un type de texte (un roman, un article, une pièce de théâtre, un scénario de film, un manuel scolaire) ou à un type de film impose une série de contraintes formelles, stylistiques, fonctionnelles qui peuvent déterminer un certain nombre de choix de traduction (traduire en conservant – ou non – les rimes, le rythme, le vocabulaire spécialisé...). La rédaction du scénario à partir d'un texte, sa transduction, implique la transposition d'un système de valeurs dans un autre. Et si les différences culturelles imposent l'explication de certains implicites, les postures envisageables se situent du côté *sourcier* ou *cibliste* : l'on pourra conserver l'exotisme de la culture source (en utilisant par exemple de nombreux emprunts et calques) – c'est le point de vue sourcier – ou bien gommer celui-ci en transposant toutes les références dans la culture d'arrivée – c'est le choix cibliste. Cet éventail de possibilités montre que la notion de transduction est le résultat d'une construction.

« J'aime que ce soit un film italien : qu'il parle d'un sujet si peu exploré comme celui de la famille, qu'il soit raconté par une généalogie entièrement féminine. Que ce film impose un défi de raconter les sentiments évitant l'embuscade du genre sentimental, il s'agit de risques, de complications, j'en suis consciente. Mais j'adore cela, depuis toujours j'aime les défis, les contre-indications.²⁸³ »

Tamaro et Comencini entretiennent un rapport oblique par rapport à leur matériel, et leurs buts sont différents. Susanna Tamaro a voulu écrire une histoire d'éducation sentimentale au féminin, elle met en exergue les bons sentiments catholiques, le sentiment de culpabilité. La grand-mère, à travers les objets de famille, transmet le sentiment de la continuité. La mémoire restera vivante grâce à ces objets, aux souvenirs, aux lieux. Ainsi Olga observera, de loin, Marta devenir adulte.

Dans le film, Cristina Comencini explicite ce que le roman ne dit pas. Pour réussir, une femme doit se battre, avoir le courage de se révéler. Le verbe est à prendre ici au double sens de faire connaître ce qui est inconnu et secret et apparaître sous tel aspect. Les résultats de lecture sont donc différents. Susanna Tamaro évoque l'image traditionnelle

²⁸³ « Mi piace che sia un film italiano. Che racconti un tema appassionante e alla fine poco esplorato, come la famiglia, e che lo racconti attraverso una genealogia tutta e sola al femminile. Che imponga la sfida di raccontare i sentimenti, evitando la trappola dei sentimentalismi. Sono rischi controindicazioni, ne sono consapevole. Ma a me piace proprio questo : mi piacciono, da sempre le controindicazioni le sfide. » Cf. Anna Maria Mori, « Andrò con il mio film dove mi porta il cuore », art. cit., p. 37.

et catholique dominante qui ne prévoit aucun bonheur pour les femmes : destinée morne et tournée vers l'intérieur où la mère est toujours dans le droit chemin, cache ses fautes, et ses désirs. Mais, coupable ou se sentant telle, elle sait se repentir et offre à la troisième génération la clé de lecture pour le bonheur.

Le film, à l'inverse, fait exploser la volonté d'être femme, par le choix des images, les contrastes de lumière et d'ombre, l'utilisation au premier plan du physique des personnages. Révolte et rêve d'une autre destinée, passent par un conflit générationnel. Ilaria, la fille d'Olga, dit tout haut ce que sa mère cache, c'est la personnification du désir muré dans le corps et dans les souvenirs d'Olga. Mais Ilaria est prisonnière de l'idéologie politique si elle ne l'est pas ou moins des conventions sociales. Elle non plus, de même que sa mère, ne pourra pas sortir de cette conformité. Ce n'est qu'à la troisième génération que la liberté prendra forme, avec le départ de la petite-fille. La grand-mère, alors, consciente que cet éloignement est une fuite et non un voyage, consciente également que sa mort approche, choisira de dévoiler les secrets, les non-dits, incapable d'assumer ce énième échec.

Dans leurs œuvres, Tamaro et Comencini montrent la famille ; les relations familiales sont au centre du récit. Il s'agit souvent de relations conflictuelles avec le père ou la mère. Les femmes, en évoquant leur histoire personnelle, renouent le fil de leur mémoire subjective et, en même temps, de l'histoire collective. La femme-écrivain raconte son expérience, c'est par ce biais qu'elle légitime son écriture. Dans ce choix de partir d'une histoire personnelle pour arriver à l'histoire collective, Tamaro et Comencini semblent se référer à *La Storia*, le roman d'Elsa Morante²⁸⁴. Le choix du secret de famille, une des thématiques de nos auteurs, rend compte, sous forme de récit, des transformations qui marquent la destinée des protagonistes, influencent la vie des

²⁸⁴ Elsa Morante (1912-1985) a publié des récits dans plusieurs journaux pour enfants et, à dix-huit ans, elle décide de se consacrer à l'écriture, quittant famille et études. Elle épouse Alberto Moravia en 1941 (le couple se séparera en 1962, mais ils ne divorceront jamais). Elle publie son roman *Menzogna e sortilegio* (*Mensonge et sortilège*) en 1948 et obtient le prix Viareggio, puis en 1957 elle est lauréate du prix Strega, avec son roman, *L'isola di Arturo* (*L'île d'Arturo*). En 1974, elle publie *La Storia*, qui suscite la polémique et l'attaque idéologique. 40.000 exemplaires de son roman furent vendus en douze jours, cas quasi unique dans le panorama littéraire italien. Elsa Morante négocia avec son éditeur Einaudi le prix de vente et la publication en version de poche (le roman comporte 665 pages). Elle publia *Aracoeli* en 1982. Elle recevra le prix Médicis en 1984. Elle s'éteint à Rome le 25 novembre 1985.

autres. Un narrateur omniscient et diégétique intervient d'entrée de jeu pour indiquer le caractère subjectif de la narration.

La rencontre entre Tamaro et Comencini est la concrétisation, par les mots et l'image, de l'union de deux visions à la fois différentes et proches, où le passage d'une forme à l'autre (roman-film-scénario) constitue un exercice constant dans leur construction professionnelle. Travailler au scénario de film – et surtout à la transduction de romans pour l'écran – a permis à Cristina Comencini de se préparer à écrire elle-même des romans. Nous avons l'impression qu'elle s'empare des techniques scénaristiques et les rend romanesques. Elle part surtout à la conquête d'une réalisation professionnelle, dans un domaine où la tradition veut des actrices, mais peu de femmes cinéastes.

B. Le récit intimiste *Il cappotto del turco*

Le travail de Cristina Comencini répond, croyons-nous, à une recherche stylistique et formelle autour du pouvoir des sentiments. Le terme sentiment est à appréhender dans sa signification polysémique : conscience et affirmation de soi (roman et film), conscience et acceptation de la différence (les thèmes de la femme, de la famille et du secret). Le mot incarne aussi une modalité de penser, de ressentir et de se comporter. Cristina Comencini élit le sentiment comme base de sa construction personnelle et artistique. Elle désigne ainsi la faculté que nous avons de connaître, de comprendre, d'apprécier, de sentir directement certaines émotions sans le secours du raisonnement, grâce à l'observation et à l'expérience.

Cristina Comencini a eu un itinéraire assez exceptionnel par rapport au contexte italien. Elle a grandi, rappelons-le, dans un milieu laïque, bourgeois et intellectuel, a reçu une formation universitaire comme économiste, été très tôt indépendante.

Elle part de sa situation personnelle pour créer d'autres personnages de femmes (Julie, Maria, Ilaria). À travers la lecture et la vision de son œuvre, nous voyons le changement dans l'image de la femme italienne. L'image est la projection à l'écran des mentalités collectives, un modèle qui influence et pèse sur ces mentalités. Au cours des années 1990, l'apparition d'une nouvelle génération de romanciers, cinéastes, scénaristes et acteurs interpellera diversement ce modèle féminin.

Il s'agit, pour Cristina Comencini, de mettre en forme son vécu, en l'espèce de lui donner une forme narrative et de trouver des inventions formelles. Mais préalablement

cette structuration de son expérience deviendra le contenu de sa production. Pour ce faire, elle reprendra des styles éprouvés et se rapportera toujours à des genres reconnaissables.

Nous proposons d'aborder maintenant la façon dont Cristina Comencini a décliné cette recherche, son choix entre la forme cinématographique ou la forme romanesque. Nous pouvons constater qu'après chaque film, en général il y a un roman ; comme si, pendant le tournage, elle voulait développer une idée. Le roman *Il cappotto del turco* est l'explicitation de cette technique.

Le livre est organisé comme un journal intime, rythmé par le déroulement des années : 1951-1967, 1968-1975, 1975-1980, 1981, 1994. À l'intérieur de cette structure, à travers un prologue puis vingt-trois chapitres, se condensent les différentes phases de la vie de deux sœurs. Le récit obéit à un principe de linéarité ; malgré les quelques anticipations, le *flash back* n'empêche pas la progression vers le dénouement. C'est le cas, par exemple, de l'intrusion du rêve (p. 89) ou encore des effets de simultanéité qui produisent, dans le discours narratif, un éclatement de l'espace-temps. C'est le cas des va-et-vient constants entre le discours de Maria au présent et les souvenirs de son passé d'enfant avec Isabella, souvenirs qui ponctuent les pages, surtout dans la partie centrale du texte. Par rapport à la structure spatio-temporelle, l'espace représenté n'est pas diversifié.

La volonté chronologique du narrateur contribue à la lisibilité. Le narrateur, omniscient et diégétique, nous informe au fur et à mesure des changements sociaux et personnels des protagonistes. Toute l'action, ou presque, a pour cadre l'intérieur d'un appartement. Ce sera d'abord l'appartement des parents, ensuite celui de Maria avec Marco et puis celui où Maria vit avec Emiliano. L'appartement d'Isabella est le lieu stratégique de l'ouverture et de la clôture du récit. Le choix de cet espace clos caractérise fortement la production de Cristina Comencini. L'unité du lieu, nous la trouvons autant dans ses premiers romans, *Le pagine strappate*, *Passione di famiglia*, que dans ses films, notamment *Va' dove ti porta il cuore* et *Il più bel giorno della mia vita*. Une telle cohésion spatiale confère à ses œuvres une structure théâtrale où, autour d'un espace central polarisateur, gravitent d'autres espaces géographiques : la ville de Rome, l'île en Grèce, le bateau. L'habile équilibre auquel parvient Cristina Comencini permet que l'artifice, une construction spatiale rigoureuse, au lieu de rompre l'illusion, la serve.

Quant à la temporalité, elle est diluée au long de trente années clés de l'histoire contemporaine italienne, condensées en un bloc de douze ans dans la première partie, sept ans dans la deuxième, pour se resserrer et s'accélérer dans la troisième, cinq ans, et un an dans la dernière. Ce partage du texte en quatre parties principales nous renvoie, encore une fois, à la structure théâtrale en actes qui caractérise sa modalité d'écriture et que nous étudierons plus en détail dans l'analyse de *La bestia nel cuore*. Ce resserrement du temps et de l'action fait peser sur le récit le poids du présent, accentue la pression de l'urgence.

De cette structure nouvelle émergent essentiellement deux types de femmes : celles qui protègent ou tentent de protéger et celles qui ont besoin d'être protégées mais n'acceptent pas toujours de l'être. Cette distinction se répète sur trois générations de femmes et n'exclut pas une réflexion sur le sens de la vie. *Il cappotto del turco* est référé à la problématique public-privé et à la politique, avec pour arrière-plan les expériences de l'auteur : les années de sa jeunesse n'ont pas changé le cours de sa vie. Ce qui est plus intéressant, c'est qu'elle s'appuie sur le mode féminin, elle l'explique. On comprend que pour les deux sœurs, l'échec politique et social était inscrit dès le début de la révolution, tandis que les hommes opposaient à la désagrégation du rêve une volonté opiniâtre. Les révolutions des hommes ne semblent pas s'intéresser aux choses de la vie. Une scène du roman montre Isabella au festival de l'Unità, à table avec son compagnon ; elle s'aperçoit que son voisin est en train de brutaliser sa fillette maigre et malade, en la mordant ; elle s'interroge :

« Que devons-nous faire²⁸⁵ ? lui ai-je demandé. Au bout d'un moment, il m'a répondu : Que sais-tu de leur vie ? Comment peux-tu le juger ? »

Les hommes et les femmes ne partagent pas la même vision sociale du monde : « Il n'y a qu'à toi que je puisse dire ces choses, Maria²⁸⁶ », dit Isabella à sa sœur. C'est justement ce constat qui lui permet de sortir de l'aveuglement idéologique et de revenir vers sa sœur qu'elle admire secrètement, tout en étant consciente de leurs différences congénitales. Ce subtil jeu de miroirs est multiplié et le binôme des sœurs antinomiques

²⁸⁵ C. Comencini, *Sœurs*, p. 62.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 63.

était déjà préfiguré à la génération précédente : la mère de Maria et Isabella est une femme posée qui voit son unique sœur mourir tragiquement après une vie courte et aventureuse. À leur tour, Maria, qui ressemble un peu à sa mère, et Isabella, plus proche de sa tante, mettront au monde à quelques jours de distance deux petites filles dont le contraste physique annonce déjà des différences psychiques tout aussi appuyées.

« Cet art sororal n'est donc pas toujours connoté par l'histoire des formes, mais il se forme à partir d'une démultiplication du couple féminin biologique, qui trouve un retour des résonances plastiques, musicales ou cinématographiques. L'origine d'une bifurcation identitaire est donnée par les sœurs, dont les ramifications deviennent des formes d'art.²⁸⁷ »

Rappelons que les sœurs réelles (Francesca, Paola, Eleonora) de Cristina Comencini travaillent dans le domaine cinématographique, de même que certaines de ses sœurs fictionnelles (Sabina, Chiara). Ce que Cristina Comencini écrit et filme semble être exactement comme dans sa vie, la copie conforme dans cette volonté de reproduire ce qu'elle connaît.

B.1. Des situations familiales de crise et de danger

C'est en 1996, que Cristina Comencini semble vouloir se consacrer et s'interroger sur les raisons du cœur, par le roman *Il cappotto del turco (Sœurs)*²⁸⁸. C'est son troisième roman. Elle le publie après avoir filmé l'adaptation du roman de Susanna Tamaro *Va' dove ti porta il cuore*. Devenir femme écrivain lui permet de réécrire l'histoire mais elle développera un art sororal²⁸⁹. Pour Cristina Comencini, dans ce roman, il s'agit d'une interrogation sur l'identité des femmes, située dans le contexte particulier de l'Italie des années 1950-1970, sur un engagement politique de gauche qui, à force de désillusions, finira par sombrer.

²⁸⁷ Cf. Nella Arambasin, « Un art sororal », in *Fratries, op. cit.*, p. 314.

²⁸⁸ C. Comencini, *Il cappotto del turco*, Milano, Feltrinelli, 1997. *Sœurs*, Paris, Verdier, 1998.

²⁸⁹ On désigne ainsi le rapport entre les sœurs. Ici nous voulons le situer dans la fratrie, « soit l'ensemble des frères et des sœurs d'une même famille [...], le terme doit être entendu non dans le sens politique de fratries athéniennes, mais dans celui que lui prêtent les sciences humaines "les méconnus du roman familial". » Cf. *Fratries, frères et sœurs dans la littérature et les arts, de l'Antiquité à nos jours*, éd. Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy, Paris, Kimé, 2003, en particulier l'Avant-propos, p. 9-16, et le chapitre V « Fictions sororales », p. 263-318.

« C'est le roman qui m'a mise en contact avec ma génération. Il s'agit d'une histoire privée au moment où le privé ne comptait pas ; c'est une vision politique du privé [...]. C'était une façon de raconter les sentiments dont on ne pouvait pas parler.²⁹⁰ »

Cristina Comencini explicite clairement ce qu'elle n'a pas accepté de ces années 1970, l'abolition de la langue des sentiments. Elle commence par revendiquer la primauté du sentiment sur l'idéologie. Elle l'avait annoncé dans *La fine è nota* ; au cours de ce roman-ci, elle l'explicite, montrant comment ce langage du cœur a été tué. Pour elle, ce deuil, lié au sentiment, non dit, non affirmé, refoulé, semble expliquer le piège dans lequel les femmes sont tombées au cours des années suivantes²⁹¹.

« *Sœurs* traitait du lien entre le moi privé et le moi social à travers cette jeune femme et déjà mère ; c'était mon cas, dans ces moments où on peut avoir l'impression, face aux événements historiques, de se regarder dans un miroir.²⁹² »

Les deux protagonistes féminines de *Il cappotto del turco*, Isabella et Maria, nées dans les années 1950, appartiennent à la bourgeoisie romaine. Elles incarnent des choix opposés : Isabella semble appartenir à la génération des femmes qui aiment le risque, le dépassement des limites, tandis que Maria, l'aînée, est la gardienne des rêves de sa cadette. L'une et l'autre ont connu l'engagement politique à vingt ans, dans les années 1970, et l'ont vécu d'une façon différente.

Maria, tentée par le mouvement révolutionnaire, prend part à des réunions politiques. Mais devant le pragmatisme du langage et des comportements, elle décide de mettre un terme à son engagement. Sa sœur Isabella, en revanche, semble y trouver une réponse à ses questions sur le monde et sur l'amour. Maria a épousé Marco, son premier amour, rencontré et aimé à l'âge de seize ans. Marco éprouve dans le militantisme plus d'enthousiasme qu'à l'idée d'aller à la messe le dimanche. Leur histoire d'amour

²⁹⁰ Nous avons traduit toutes les réflexions à partir de l'entretien vidéo (en format numérique de la maison d'édition Feltrinelli) de Cristina Comencini lors de la présentation de ses romans. Pour voir l'entretien complet, <http://www.Feltrinelli.it> subvoix Cristina Comencini et cliquer sur Video intervista C. Comencini presenta *Il cappotto del turco*.

²⁹¹ C'est un des thèmes fondateurs du texte théâtral *Due partite* que nous analyserons dans la quatrième partie de notre travail.

²⁹² Valérie Marin La Meslée, « Relier les lambeaux de la mémoire », in *Magazine littéraire*, n. 409, mai 2002, p. 59. Il s'agit du numéro dédié aux écritures du moi.

interrompt la relation quasi symbiotique que Maria avait avec sa sœur. Marco, bien que catholique, décide de s'engager politiquement à gauche d'une façon totale et Maria suit ce changement, bien qu'elle ait une manière différente d'appréhender la vie :

« Si je réfléchis à ces années, de mon point de vue, il me semble que je suis la seule parmi ceux que je connaissais à avoir accompli une vraie révolution, à avoir fait un saut de classe de la bourgeoisie au prolétariat.²⁹³ »

Le couple formé par Marco et Maria présente des contrastes qui peuvent se résumer dans une différence d'approche de la vie.

« Marco n'était jamais là, il sortait tous les matins à l'aube ; il faisait le tour des chantiers pour organiser des réunions, des assemblées, des occupations. La nuit, gelé, il se glissait dans le lit, venait près de moi pour se réchauffer, me caressait le ventre et nous faisions l'amour sans parler. Durant cette période, je me sentis davantage mariée avec Antonio qu'avec lui.²⁹⁴ »

Marco, entièrement absorbé par son engagement politique, vit sa vie privée suivant le slogan *Il privato è politico*²⁹⁵. Maria et Marco partageaient leur appartement avec Antonio, un ouvrier au chômage. Le soir, chez eux, se réunissait le groupe politique.

Pour Maria, ce n'est pas la même chose ; elle ne vit pas le même type d'engagement. Cette différence, annoncée par des détails sur sa gestion du quotidien et sa prise de conscience de la maternité, éclate une première fois quand Isabella, sa sœur, abandonne le mouvement :

« Cette nouvelle fut la cause d'une des premières cassures entre Marco et moi. Je ne me rappelle plus comment la conversation était venue sur Isabella ; je ne crois pas qu'il ait voulu l'insulter ni me provoquer, mais l'air suffisant avec lequel il m'annonçait qu'elle était partie sans rendre compte à personne de sa décision, sans "présenter sa démission de la charge qu'elle avait assumée", me parut concerner

²⁹³ « Se rifletto su quegli anni dal mio punto di vista, mi pare che fossi la sola tra quelli che conoscevo ad aver compiuto una vera rivoluzione, ad aver fatto un salto di classe, da quella borghese a quella proletaria. » C. Comencini, *Il cappotto del turco*, op. cit., p. 49.

²⁹⁴ « Marco non c'era mai, usciva tutte le mattine all'alba; andava in giro per cantieri a organizzare riunioni, assemblee, occupazioni. La notte si infilava gelato nel letto, mi veniva vicino per scaldarsi, mi accarezzava il ventre e facevamo l'amore senza parlare. In quel periodo mi sentivo più sposata con Antonio che con lui. » *Ibid.*, p. 48.

²⁹⁵ C'était le slogan hurlé par les jeunes lors des manifestations contre l'état bourgeois qui a caractérisé le mode de vie des années 1970. Cristina Comencini en parle lors de l'entretien qui fait partie des bonus dans le DVD, *La bête dans le cœur*.

aussi notre vie. Je me demandais soudain qu'elle était ma charge à moi, et quand je pourrais donner ma démission.²⁹⁶ »

Cette différence d'approche entre la sphère privée et la vie militante se réalise et s'affirme après la naissance du fils Emiliano. Maria choisit alors une vie autonome, reprend ses études, décide d'élever seule son fils et retrouve des petits plaisirs bourgeois :

« Maintenant il me semblait normal d'avoir un appartement dans un quartier riche, de beaux meubles et toutes les commodités d'une maison à moi. [...] J'avais l'impression d'être une ancienne prisonnière de guerre ou de sortir d'un hôpital où pendant longtemps je n'aurais parlé que des soins, des médicaments, de mort. Je redécouvrais les menus plaisirs de la vie.²⁹⁷ »

Marco, en revanche, suit sa vocation politique et s'engage même encore plus :

« Ça ne m'intéresse pas de ne vivre que pour moi, pour toi, pour l'enfant, de chercher un travail quelconque. Peut-être il se produira sous peu, chacun cultivant son jardin, et alors c'est toi qui aurais raison. Mais tant que je peux avoir encore en tête une idée qui aille au-delà de moi-même, je la garde.²⁹⁸ »

Isabella, au contraire de sa sœur, est habitée par une quête incessante, elle recherche son identité ; elle s'engage davantage dans ce mouvement politique, dans lequel elle croit pouvoir satisfaire son désir de transgression, bien que ce soit un monde sans amour :

« Je ne crois pas ceux qui disent qu'ils ne peuvent être heureux parce qu'il y a trop d'horreur dans le monde, ils mentent. Mais je ne veux pas vivre en trouvant des

²⁹⁶ « Questa notizia fu la causa di una delle prime fratture tra me e Marco. Non mi ricordo come Isabella entrò nel discorso; non credo lui volesse insultarla nè provocarmi, ma l'aria di sufficienza con cui mi annunciava che era andata via senza rendere conto a nessuno della sua decisione, senza rassegnare le dimissioni dall'incarico che si era assunta, mi parve riguardare anche la nostra vita. Mi chiesi d'un tratto quale fosse il mio incarico, e quando avrei potuto dimettermi. » *Ibid.*, p. 50.

²⁹⁷ « Ora mi sembrava normale avere un appartamento in un quartiere ricco, mobili belli e tutte le comodità di casa mia [...]. Mi pareva di essere reduce da una prigionia di guerra, da un ospedale dove per lungo tempo avevo dialogato solo di cure, di medicine, di morte. Riscoprivo i piaceri minimi della vita. » *Ibid.*, p. 72.

²⁹⁸ « Non mi interessa vivere solo per me, per te, per il bambino, cercarmi un lavoro qualunque. Forse è quello che succederà tra poco, ognuno a curare il proprio orticello e allora avrai ragione tu. Ma finchè riesco ad avere ancora un'idea in testa che vada oltre me stesso me la tengo. » *Ibid.*, p. 71.

justifications à l'horreur, sous prétexte qu'elle ne cadre pas avec ce en quoi nous voulons croire. J'y ai réfléchi.²⁹⁹ »

D'ailleurs, Isabella ne pourra pas supporter longtemps ce vide. Elle partira en voyage autour du monde avec un réalisateur de télévision hollandais. Par cet éloignement géographique et physique, Isabella tentera de s'éloigner de sa sœur, de ses choix raisonnables et de sa vie rassurante. Mehmet, le révélateur, entrera dans leurs vies pour les réunir. « Mehemet, c'est le personnage principal, il entre dans la vie de deux femmes, il leur laisse son manteau.³⁰⁰ »

Dès cette rencontre avec Mehemet, chacune est plus que jamais liée à l'autre. Mehemet personnifie l'espoir d'indépendance incarnée par son choix de vie d'homme libre, affranchi de toute contrainte familiale et religieuse. « Avec le recul des ans, je sais que la tragédie turque devait refaire souvent surface dans notre vie, changeant de forme et de sens.³⁰¹ »

La tante maternelle des deux sœurs avait choisi de rester en Turquie où elle mourra. Leur mère, qui avait rencontré là-bas leur père, avait préféré rentrer avec lui en Italie, se marier et avoir une vie normale et régulière. La mort entre dans le quotidien des deux sœurs, de même que le couple antérieur formé par la mère et sa sœur défunte est mis en abyme dans ce roman, tandis qu'en aval nous avons deux grossesses parallèles qui permettront de ne pas répéter le même scénario à l'avenir. Les effets de miroir semblent infinis, le couple n'est envisageable qu'à partir d'une décroissance de l'être, dont le noyau est fissuré à l'origine et qui se dédouble. « Prendre le large au moins en imagination, au moins quand on est mort. Imagination et mort. Depuis longtemps pour moi ces deux mots étaient liés, depuis treize ans.³⁰² »

²⁹⁹ « Non credo a quelli che dicono di non riuscire a essere felici perchè c'è troppo orrore nel mondo, mentono. Ma non voglio vivere trovando giustificazioni all'orrore, magari perché non quadra con quello in cui vogliamo credere. Ci ho riflettuto. » C. Comencini, *op. cit.*, p. 56.

³⁰⁰ « Mehemet è il personaggio principale, entra nella vita delle due sorelle lascia un cappotto. »

³⁰¹ « A distanza di anni so che la tragedia turca doveva riaffiorare tante altre volte nella nostra vita, mutando forma e senso. » C. Comencini, *op. cit.*, p. 32.

³⁰² « Prendere il largo almeno con la fantasia, almeno da morti. Fantasia e morte. da tempo per me queste due parole erano legate, da tredici anni senso. » *Ibid.*, p. 181.

Au fil des années, la liberté d'Isabella se transforme en une sorte de piège, la prudence de Maria devient un choix sciemment assumé. À la fin du roman, Isabella se suicide. Maria a le sentiment d'être arrivée trop tard, de n'avoir pas su voir que l'indépendance de sa sœur cachait un énorme besoin d'acceptation et de reconnaissance de leur histoire de femmes et de sœurs. Elle en prendra acte à ce moment-là. Par cette reconnaissance tardive, elle arrivera à mieux vivre son présent et à comprendre son passé.

B.2. Les sœurs réelles et fictionnelles

L'idée d'histoire de révolution au féminin est reprise par Francesca Marciano dans son roman *Casa Rossa*³⁰³.

La *Casa Rossa* est devenue, au fil des ans, le triste emblème d'une famille brisée. Alina, la petite-fille de Lorenzo, avant le déménagement de la maison de famille qui a été vendue, rassemble les fragments du passé vus à travers ses souvenirs et la découverte d'une lettre précise l'histoire d'une famille fondée sur un drame. De la période trouble du fascisme aux années de plomb, en passant par l'époque de la *dolce vita*, les protagonistes ont payé le prix de l'amour, de la passion et de la folie qui ont forgé le destin de trois générations de femmes.

Francesca Marciano reprend dans ce récit plusieurs thèmes du roman de Cristina Comencini : tout d'abord, celui de la sororité des protagonistes. Isabella, la sœur d'Alina, fera partie dans les années 1970 d'un groupe de terroristes : persuadée de devoir changer le monde, elle commettra un meurtre. Et encore, Alina, l'autre sœur, partira à New York où elle rencontrera Daniel, un journaliste qui la suivra en Italie avant de la tromper avec Isabella, tout juste sortie de prison.

Ces citations-emprunts de Francesca Marciano par rapport à Cristina Comencini s'expliquent aussi par le fait que les deux femmes ont travaillé ensemble au scénario d'*Il più bel giorno della mia vita*. Néanmoins, Francesca Marciano fait exploser les dynamiques familiales par des situations extrêmes, c'est le cas du choix de la lutte armée pour Isabella, ou bien de la plongée dans l'univers de la toxicomanie pour Alina. Et, d'ailleurs, le roman est centré sur l'illustration du conflit entre les sœurs qui se

³⁰³ Francesca Marciano, *Casa Rossa*, lieu, Pantheon Books, 2002 ; Milano, Longanesi, 2003 ; Paris, Belfond, 2003. Cet auteur publie d'abord en anglais, ce qui est assez singulier pour un auteur italien.

connaissent mal et ne se comprennent pas. De cette incompréhension, chargée d'émotions telles que la colère, la frustration, la peur, la tristesse, la rancune, le dégoût, naissent les drames.

Cristina Comencini se sert au contraire de ces émotions pour arriver à la compréhension, à l'acceptation douloureuse d'une autre réalité. Chez elle, le mot conflit n'est pas pourvu de connotations d'agressivité et de violence. Marciano semble reprendre et réinterpréter dans ce roman le mode filmique de Gabriele Muccino.

Gabriele Muccino filme son premier long métrage en 1998³⁰⁴, annonçant les thèmes qu'il développera : conflit des générations, crise de la famille, difficulté d'aimer. Il met en scène des personnages névrosés, peu sûrs d'eux, angoissés. Il filme aussi l'éclatement de la famille et montre le vide caché derrière certaines façades brillantes. Ses personnages ont perdu la capacité de s'exprimer normalement, ils crient, hurlent, se déchirent. Sa capacité à décrypter la réalité italienne, à analyser le malaise de sa génération (G. Muccino est né en 1967) font de lui, malgré son sexe, un des cinéastes les plus attentifs aux problématiques de la femme. Tous les personnages de Cristina Comencini, comme ceux de Marciano et ceux de Muccino, vivent le présent, s'interrogent sans cesse sur le passé récent, reflet fidèle d'un certain aspect de la société italienne contemporaine. Cristina Comencini analyse le passé récent sous plusieurs formes. Nous le voyons dans *Il cappotto del turco* qui résume et explicite ce qu'elle a partiellement développé dans ses œuvres précédentes toujours autour des années 1970.

Les Italiennes de la génération de Cristina Comencini ont grandi en lisant les *Quatre filles du docteur March*³⁰⁵, le roman de Louise Mary Alcott, écrivain américain du XIX^e siècle. Ce roman faisait partie des lectures conseillées aux jeunes filles de bonne famille.

Nous sommes aux Etats-Unis, c'est la guerre de Sécession. Le docteur March, suite à une mauvaise affaire, perd sa fortune et rejoint l'armée nordiste, laissant seules sa

³⁰⁴ *Ecco fatto* de Gabriele Muccino, Italie, 1998. Scénario : Gabriele Muccino, Andrea Garello, Nicola Alva. Interprètes : Giorgio Pasotti, Barbora Bobulova, Claudio Santamaria. Ce film lancera les trois protagonistes principaux.

³⁰⁵ Louise Mary Alcott, *Little Woman* 1868, *Les quatre filles du docteur March*, Roberts éditeur, [1873], Paris, Nathan, 1996.

femme et ses quatre filles, quatre sœurs aux tempéraments et aux passions opposés. Meg est sentimentale, Jo est à la fois garçon manqué et romancière en herbe, Beth adore la musique, quant à Amy, la plus petite, c'est une vraie coquette. Les quatre filles représentent les multiples facettes de l'univers féminin avec ses imprévus, tantôt drôles, tantôt tragiques. Ces personnages sont construits sur un modèle binaire. Meg, l'aînée, au caractère gentil et réservé, vit dans le respect des normes et des traditions ; elle s'oppose à Jo, la deuxième sœur, enthousiaste et exubérante, toujours prête à bousculer les conventions sociales pour affirmer sans crainte ses désirs. Beth et Amy, les deux autres, semblent compléter les caractéristiques des deux aînées, en ce sens que Beth, par sa sensibilité, adoucit le caractère fougueux de Jo ; Amy, elle, par sa frivolité et son goût artistique, donne de la légèreté aux désirs de Meg qui rêve d'une vie de luxe et de frivolité, toujours avec un sentiment de frustration et de culpabilité.

En étudiant *Il cappotto del turco*, nous pouvons répondre à la question posée par Barbara Meazzi³⁰⁶ : qui sont les héritières modernes en littérature du personnage de Meg ? Cristina Comencini propose, à notre avis, son interprétation et sa version personnelle de Meg dans *Il cappotto del turco*. Elle déclinera ensuite ce personnage sous d'autres noms dans ses films et dans ses autres romans.

Au cours de leur adolescence, les deux sœurs Maria et Isabella passent du statut de petites filles vivant dans une atmosphère de rêve à celui de jeunes adolescentes livrées à elles-mêmes, par suite du divorce de leurs parents. Ceci les mettra face à la fin du grand amour ; en somme, face à la réalité.

Comme dans *Les Quatre filles du docteur March*, la ruine économique du père leur fait prendre conscience de la pauvreté. La caractérisation des personnages s'inspire du livre d'Alcott. Maria (Meg) s'affirmera en tant que Jo, tout en gardant l'intégrité de Meg à l'âge adulte. Quand elle était adolescente, Isabella était Jo. Pour Comencini, Meg peut se transformer en Jo, mais l'inverse n'est pas possible. La tentative d'Isabella-Jo de se transformer en Meg est vouée à l'échec. Isabella, constamment tiraillée entre impulsivité et fragilité pour cacher un tempérament sensible, tente de garder un

³⁰⁶ Barbara Meazzi, « La rappresentazione della differenza : il ritorno di Meg March nella letteratura scritta dalle donne », in *Compalit : Rivista di Letterature Compare*, 15 mai 2005, p. 15-24.

équilibre précaire entre les deux aspects de sa personnalité. Au moment de sa maternité, Isabella doit faire face à cette dualité toujours cachée de son caractère et l'assumer. Isabella ne réussit pas à vivre la maternité comme sa sœur Maria, qui la considère comme une évolution normale de son parcours de femme adulte. Isabella, consciente de ne plus pouvoir fuir à l'autre bout du monde, comme elle le faisait au cours de sa jeunesse, préfère mourir. Elle laissera à sa sœur Maria la responsabilité d'élever sa fille pour donner à la nouvelle génération une opportunité différente.

Dans le texte d'Alcott, Jo, garçon manqué, incarne l'impatience des femmes ou des jeunes filles à s'affranchir des contraintes sociales qui les empêchent de vivre librement et de suivre leurs envies. Mais cela n'est pas vrai pour les héroïnes de Cristina Comencini, elles vivent leurs désirs et n'ont pas peur des conséquences. En cela réside, croyons-nous, une des caractéristiques majeures des personnages féminins de Cristina Comencini.

Meg, la sœur aînée toujours responsable, rêve d'une vie différente, mais elle n'ose pas se heurter aux limites et aux convenances sociales. Son seul défaut est la frivolité. Elle incarne le prototype de la fille bien élevée.

Le roman d'Alcott, dans sa version italienne, a été le livre de chevet des jeunes filles des années 1950-1960, celles de la génération de Cristina Comencini. Ce thème³⁰⁷ de la dualité féminine lui est donc familier et l'on peut dire qu'elle le choisira aussi bien dans ses romans que dans ses films, où encore et encore Jo la rebelle cohabite avec Meg et succombe à cette dernière dont la force tranquille et les certitudes vont triompher de la rebelle. Comme le souligne Barbara Meazzi :

« Les filles de Meg prolifèrent en littérature. Elles deviennent maîtresses des lieux. Plutôt que de revendiquer la parité par rapport aux hommes, elles revendiquent non seulement la différence, mais aussi l'infériorité. C'est alors qu'un type de femme, coquette, émotive, pas tout à fait soumise, rebondit sur le devant de la scène. C'est ainsi qu'elle mesure sa dimension féminine, obsédée par la recherche d'un partenaire en vue de concrétiser son rêve traditionnel de femme, voire de mère. L'homme pourra ainsi l'aider à le réaliser. Cette nouvelle Meg retrouve son

³⁰⁷ On pourrait le voir comme une constante narrative chez C. Comencini : « Utilisé pour la description d'une œuvre de cinéma, le motif, on l'a vu, qualifie une modalité musicale de la perception qui se développe dans le temps du film. » Cf. E. André, *Le motif*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, Partie II, p. 156.

indépendance, son autonomie dès qu'il s'agit de shopping, sans pour autant être active dans le domaine sexuel.³⁰⁸ »

Dans la production de Cristina Comencini, la famille est toujours représentée d'une façon ou d'une autre : la mère surtout ; le père, lui, est presque toujours absent. Cette vision de la famille quasiment matriarcale répond vraisemblablement à une donnée biographique. Le père de Cristina, Luigi, était réalisateur et sa mère Giulia, ne travaillait pas. Selon les témoignages de Cristina³⁰⁹, le père alternait des moments d'absence, surtout en été quand il tournait des films, et des moments de présence quand il ne travaillait pas. Il ne parlait pas, mais donnait l'exemple, tandis que la mère racontait des histoires.

L'image de la famille qui se dégage du roman *Il cappotto del Turco* est à la fois matriarcale et démantelée, reflet de l'état social des années 1970 en Italie. C. Comencini avait déjà, partiellement, abordé au cinéma cette image, en adaptant pour l'écran le roman de Susanna Tamaro *Va' dove ti porta il cuore* – qui, très probablement, a été le prétexte narratif de cette histoire. En effet, dans le roman de Susanna Tamaro, il y a une référence explicite à la Turquie (p. 104). Ilaria, la fille d'Olga, la grand-mère et narratrice, est rentrée chez elle, enceinte après un séjour en Turquie. Ilaria, de même qu'Isabella, est une femme des années 1970, en colère, révoltée, féministe à l'âme révolutionnaire. Toutefois, Ilaria n'arrive pas à s'affranchir de son éducation bourgeoise, à gommer son sentiment de culpabilité, à concilier sa détermination et sa fragilité. Elle laissera à sa mère le soin d'éduquer sa fille. Olga (mère et grand-mère), acceptant souffrance et douleur, consciente que ses peurs, ses angoisses et son égoïsme avaient créé du malheur, cherchera à donner une leçon de vie édifiante et positive à sa petite-fille pour qu'elle devienne une femme qui, sur le chemin angoissant de la liberté, ne trébuché pas dans les ornières du passé.

³⁰⁸ B. Meazzi, titre, *op. cit.*, p. 17. « Le figlie di Meg, sempre più numerose in letteratura, la fanno da padrone : invece di rivendicare l'uguaglianza, rivendicano la differenza o addirittura l'inferiorità, rispetto agli uomini. Torna in auge allora la donna un po' civettuola, emotiva, certo non più completamente sottomessa, per lo meno, quando vuole fare shopping, sessualmente poco attiva ma comunque sempre più ossessionata dalla ricerca di un partner grazie al quale diventare moglie ed eventualmente madre, realizzando così il suo ideale tradizionale – non tradizionalista – di donna. » (C'est nous qui traduisons.)

³⁰⁹ Flavia Caprara, *op. cit.*, p. 36.

Cristina Comencini, dans la première partie du roman *Il cappotto*, raconte comment Maria et Isabella ont grandi, découvert l'initiation sexuelle et comment elles ont choisi de faire l'amour pour la première fois. Elle cherche aussi à définir le rôle et la place de la jeune femme, de l'adulte et de la femme âgée dans la société italienne sur un plan politique. Elle nous offre la représentation d'un monde essentiellement féminin. Elle s'interroge également sur le rôle de l'artiste dans cette société, les devoirs de la famille et les valeurs à transmettre aux jeunes.

« Cette histoire [*Sœurs*] s'adresse au thème culturel du mouvement féministe. Ce n'est qu'aujourd'hui que nous comprenons quel a été son impact. Quel genre de changement il a causé sur les personnes, sur les familles et quel genre de souffrance il a engendré. Chaque femme a le désir très fort de devenir mère et l'homme a besoin d'être homme.³¹⁰ »

Ce sont des thématiques qu'elle aborde surtout dans ses derniers romans. Comencini nous révèle la difficulté à pouvoir exprimer les sentiments, le désir, l'espace privé dans la vie quotidienne :

« Mais bien des sentiments d'alors sont restés vivants, intacts au-dedans de moi, comme ceux dont nous discutons le soir [...]. Pendant longtemps, nous ne parlâmes plus de nos sentiments.³¹¹ »

Isabella voudrait être le prototype de la femme moderne, sans préjugés, qui se lance dans le monde et qui, par son activisme militant, parviendra à le faire évoluer : « J'aime sentir que je n'enlève rien à personne, que la vie est pour tout le monde.³¹² »

Isabella est une idéaliste. Elle sait bien que les femmes sont victimes des hommes qui les abandonnent, car elle a vu son père le faire avec sa mère. Cependant, au même titre qu'une héroïne de mélodrame du siècle précédent, l'amour est le thème central de son existence. Isabella souffre, malgré son manque d'inhibition et sa liberté sexuelle, mais

³¹⁰ « This story addresses the cultural theme of the feminist movement. Only today we understand what kind of impact this change has had on people and family, what kind of suffering it has brought about, because a woman has in any case a strong desire to become a mother and the man needs to be a man. » In *Flavia Laviosa speaks with the Italian Director Cristina Comencini*, Rome, 11/06/2003. Voir : <http://www.kinema.uwaterloo.ca>.

³¹¹ « Noi tacevamo per rispetto, con quel senso di colpa nuovo che non ci abbandonò mai in quegli anni [...]. Dei nostri sentimenti non parlammo per molto tempo. » C. Comencini, titre, *op. cit.*, p. 43-46.

³¹² « Mi piace sentire che non tolgo niente a nessuno, che la vita è di tutti », *ibid.*, p. 46.

elle refuse de se complaire dans cette souffrance. Son énergie vitale, combinée à sa sensibilité, ne lui permettra pas d'envisager la maternité avec assez de sérénité. Elle trouvera le courage de mettre au monde, seule, un enfant, mais elle ne parviendra pas à l'éduquer.

Maria semble incarner la femme conventionnelle. Derrière cette façade, se cache une femme déterminée qui n'hésite pas à se présenter à Marco comme une relation occasionnelle, lui donnant une fausse image d'elle-même, malgré cette sensation de crainte³¹³ qui la poursuit depuis l'enfance. Au fur et à mesure que les années passent, elle prend sa vie en main et revendique son indépendance : elle quitte son mari pour donner à son fils un avenir différent et pour se construire une autre vie et du coup elle décide de reprendre ses études. Maria est une femme actuelle, produit de la démocratisation de la vie italienne des années 1970. Face à ces femmes déterminées, l'univers masculin semble faire piètre figure. Le père peut être à la fois une voix et une absence. Si le père, chez Luigi Comencini, est absent, chez Cristina Comencini il est muet ou il n'arrive pas à s'exprimer.

On dirait que Cristina Comencini a intégré dans la vie de ses pères fictionnels le film *L'Incompris*³¹⁴. Dans *L'Incompris*, Luigi Comencini décrit les étapes de l'incompréhension totale entre un père et son fils, suite au décès de la mère. « Avec *L'Incompris*, Luigi Comencini cerne le drame des familles où n'existe pas une véritable communication entre le père et les enfants³¹⁵. »

Cristina Comencini a intégré, dans ses romans, cette idée d'incompréhension comme difficulté de communication avec un père malade et taciturne. Guido Forte, dans *Les*

³¹³ C'est par cette définition – « Ma il sentimento che all'inizio mi legò a Isabella-legò nel senso letterale della parola-fu la paura » – que Comencini décrit la relation entre les deux sœurs et dessine le caractère de Maria. Cf. C. Comencini, *op. cit.*, p. 17.

³¹⁴ Il s'agit de l'adaptation cinématographique du roman que Florence Montgomery a écrit au XIX^e siècle et qui circulait en traduction italienne depuis le début du siècle. Dans son autobiographie, Luigi Comencini nous dit : « Rizzoli, "le vieux", m'appela un jour dans son bureau pour me révéler que, dans son enfance, il avait beaucoup aimé un roman intitulé *L'incompris* qui le faisait beaucoup pleurer [...] et le film, approfondissant la discordance face à la mort de deux enfants d'âges différents, adopta le juste ton. » L. Comencini, *op. cit.*, p. 94.

³¹⁵ Jean A. Gili, *op. cit.*, p. 58.

pages arrachées, ouvre cette galerie, qui se termine avec le père de Chiara dans *Matrioska*.

Sœurs raconte aussi la déchéance du père³¹⁶. Au début du roman, il est beau, riche, fort, amusant. Ensuite, il trompe sa femme, il s'éloigne, divorce. Plus tard, il revient vers sa femme. Il a perdu son travail et sa position sociale. Sa femme bafouée, qui avait réussi à l'extirper de son existence, le reprend et accepte de recommencer la vie commune et de s'occuper de lui.

Marco, le mari de Maria, est une représentation type du mal-être des hommes de cette génération. Sa découverte de la paternité est profondément marquée par les interrogations accompagnant le passage du couple à la famille. Dans son nouveau rôle, chacun est renvoyé à ses trajectoires personnelle et identitaire. La place et la fonction de Marco père sont un objet de controverse. Marco est en même temps la jeunesse perdue du père de Maria et son successeur. La représentation du père reflète à la fois le type de liens avec son propre père (sans doute peu communicatif, comme souvent ceux de cette génération) et avec un père plus présent.

Mehemet est turc, c'est un étranger qui vit ses passions jusqu'au bout et c'est pour cela qu'il n'a pas peur de ses émotions. Cette approche de la vie lui permet de rentrer dans l'univers féminin, de le comprendre et d'offrir aux deux sœurs la possibilité de se voir réellement. Mehemet incarne le désir féminin, la réalisation de la femme au-delà de la mère. Il a la fonction de révélateur, il indique le chemin à suivre.

Ainsi Maria et Isabella accepteront-elles de se voir l'une dans l'autre. Leur rivalité va évoluer vers l'acceptation de leurs différences dans la compréhension du fait qu'elles font partie de deux faces de la même médaille. Et que, comme leur disait leur mère, avant de dormir : « Soyez toujours unies et rien de mal ne pourra vous arriver.³¹⁷ »

Ces femmes n'ont pas ou presque pas peur de l'homme, au contraire elles voient la relation de couple comme une relation d'égalité et de complicité. Ce n'est ni par la ruse ni par le combat qu'elles vont s'affirmer. Elles le feront toujours par des actions

³¹⁶ Décrite par de courtes phrases à partir de la deuxième partie, qui regroupe les années de 1975 à 1980. Y a-t-il un rappel biographique précis ? Nous savons que la maladie du père a commencé en 1976, à la suite d'un voyage en amoureux avec sa femme. Cf. L. Comencini, titre, *op. cit.*, p. 113-114.

³¹⁷ « Siate sempre unite e non potrà succedervi niente di male. » *Ibid.*, p. 25.

concrètes. Dans le cas de *Il cappotto del Turco*, Isabella choisit de devenir mère toute seule et Maria trouvera dans le travail la force pour se construire et reconquérir son ancien mari.

Cristina Comencini n'a jamais voulu envisager la relation sentimentale comme prestation sexuelle. Pour elle, les femmes se sont approprié leur corps, elles l'ont fait pour choisir l'amour, apprivoiser l'intimité, diffuser l'entente, partager l'utilité de l'expérience. Cette conscience et cette maîtrise repoussent toute idée de corps statufié ou traité en marchandise ou bien encore considéré comme outil de travail. Cristina Comencini fait face à cette vague de retour en arrière, à travers ses romans, elle ne passe pas sous silence que l'égalité entre les sexes reste un but à atteindre. Nous croyons que Cristina Comencini veut transmettre aux futures générations une image réelle du parcours accompli par les femmes italiennes de ces quarante dernières années.

I.2. LE METIER DE CINEASTE

Pour Cristina Comencini, le plateau est une élaboration, et le cinéma un travail de création autant que pratique. Elle exprime sa vision du réel, nous avons l'impression qu'elle veut nous proposer une étude de cas sur le motif du secret de famille vu sous son aspect comique (*Matrimoni et Liberate*) avant de passer au registre dramatique de l'opéra.

Cristina Comencini choisit de se confronter à un des nœuds de la société contemporaine : les petites et grandes crises de la famille. Elle travaille sur les lignes d'ombre, les failles et les défaillances de cette « institution ». Au niveau formel, elle privilégie le jeu de citations et d'allusions filmiques qui travaillent sur le vécu du spectateur et le renvoient à d'autres films et à d'autres atmosphères. *Matrimoni et Liberate i pesci* puisent leur inspiration entre la tradition de la *commedia* à l'italienne et les leçons des comédies hollywoodiennes. Comme elle le souligne elle-même :

« Au début, je pensais que me servir d'un genre m'aurait soutenu : quand on commence à travailler dans le domaine du cinéma, nous n'avons aucune expérience. Le cinéma, de même que la direction d'un orchestre, est un travail

d'arrivée, puisqu'il en contient d'autres. Je faisais des films d'auteurs à l'intérieur d'un genre.³¹⁸ »

Un cinéma de genre où la contamination des registres et des formes a comme objectif la reconnaissance du film par les spectateurs. Cristina Comencini coupe, casse, réinvente le genre, non pour reproduire mais pour refléter, le « devoir du cinéma » qui « est celui d'inventer de nouveaux mondes de forcer le réel pour le rendre signifiant³¹⁹ ». C'est le point central de l'œuvre de Cristina Comencini : sa capacité à faire cohabiter les raisons du cinéma, avec la participation critique aux problèmes réels, tout en respectant la nature populaire du spectacle cinématographique, d'où extraire non seulement les matériaux du loisir mais aussi ceux de l'éversion du réel. Son réalisme cinématographique s'est toujours nourri d'une contiguïté générique, le polar, le film en costume et l'adaptation, pour assumer le réel comme donnée de départ au niveau de la logique de la narration et des prises de vues. Elle témoigne de ses alliances avec l'opéra et l'histoire ou avec la tradition napolitaine d'une identité culturelle, sa fonction expressive est doublée d'une connotation identitaire forte. Il nous semble possible de dire que Cristina Comencini reprend la distinction proposée par Linda Williams³²⁰ entre le genre mélodrame (*Va' dove ti porta il cuore*) et le mode mélodrame qui caractérise *Matrimoni* et *Liberate i pesci*. Le genre du mélodrame n'exclut pas des éléments de la comédie, car elle filme des histoires qui nous amènent à éprouver de la sympathie ou de la compassion pour ses personnages.

Cristina Comencini fournit des indices qui nous renvoient à sa formation. Son choix des acteurs, uni à sa méthode pour les diriger, ménage la possibilité qu'ils fassent évoluer les personnages selon leur interprétation. Elle est interviewée dans une émission

³¹⁸ « All'inizio pensavo che servirmi di un genere mi avrebbe sostenuto : quando si comincia a fare cinema si è molto inesperti. Il cinema, come la direzione d'orchestra, è un lavoro di arrivo, perché ne contiene tanti altri. Facevo film d'autore inseriti in un genere. » Cf. Flavia Laviosa, « Cristina Comencini : scrittrice, scenografa e regista. Intervista », in *Italica*, American Association of Teachers of Italian, vol. 86/3, sept. 2009. Consultable en ligne : <http://www.jgcinema.com/single.php?sl=cristina-comencini> [consulté le 15/05/2010].

³¹⁹ « Il compito del cinema è inventare nuovi mondi, e forzare il reale per renderlo significante. » Cf. Gianni Canova, *L'occhio che ride. Commedia e anti commedia nel cinema italiano contemporaneo*, Milano, Editoriale Modod, 1999, p. 33.

³²⁰ Linda Williams, « Melodrama revised », in *Refiguring American Film Genres, Theory and History*, Nick Browne ed., Berkeley, University of California Press, 1998, p. 42-88. Cité dans R. Moine, titre, *op. cit.*, p. 153.

radiophonique³²¹, sur sa conception de la mise en scène. Le metteur en scène, d'après elle, doit être le centre, le leader de toute l'équipe. Il s'agit d'obtenir la participation et l'attachement de tous au film en les motivant préalablement. Ainsi, le tournage est précédé par de nombreuses réunions avec l'ensemble des acteurs, techniciens, directeur de la photo, scénographes, etc., pendant lesquelles ils lisent à haute voix le scénario. C'est un travail collectif, où la hiérarchie est importante. C'est à ce moment-là que le metteur en scène détermine les rôles. Au cours de ces séances, seront analysés non seulement les aspects liés à l'interprétation mais aussi ceux liés à la production du film. Cristina Comencini raconte ensuite comment s'effectue le tournage : le metteur en scène est le seul qui connaisse le déroulement du film, du début à la fin, puisque chaque jour on filme une ou deux scènes. Elle affirme, au cours du même entretien, qu'elle aime travailler avec les mêmes personnes et les jeunes s'intègrent souvent à son équipe. Avec l'acteur, elle institue un rapport à la fois personnel et professionnel. L'acteur sait que la responsabilité du film est celle du metteur en scène, car lui il ne possède pas tous les éléments du film, patrimoine et domaine du cinéaste et du producteur. Cristina Comencini souligne également qu'en tant que femme, elle a toujours travaillé dans des domaines différents et déclare que sa véritable école a été sa famille précoce, puisqu'elle est devenue mère à l'âge de vingt ans et qu'elle a obtenu son master tout en étant déjà mère de famille. Pour elle, il est important d'avoir un « système » :

« Diriger signifie assumer une responsabilité [...], pour diriger il faut rentrer dans l'autre, être à l'écoute, presque comme une mère, mais c'est une façon différente de se rencontrer.³²² »

Consciente que la professionnalité s'acquiert sur le terrain et que rien n'est dû au hasard mais à un solide travail, elle s'inscrit dans un sillon « de *bottega* » et « d'artisan » selon les mots de son père ; ce faisant elle représente la voix féminine du renouveau de la

³²¹ Cf. « O capitano, mio capitano », RAI3, émission du 11/02/2008, entretien avec Cristina Comencini : « Cosa vuol dire essere regista ». Nous donnons ici un résumé de l'émission, qui, dans son intégralité, est consultable en ligne sur le site de la RAI : <http://www.radio3.rai.it>, l'onglet « O capitano, mio capitano ».

³²² « Bisogna avere un sistema [...] dirigere significa assumersi una responsabilità : per dirigere entro nell'altro, sono in ascolto, come una madre, ma un diverso di ritrovarsi. » *Ibid.*

cinématographie italienne³²³. Pour Cristina Comencini être réalisateur en tant que femme signifie ne pas avoir peur de diriger et savoir gérer le pouvoir.

Elle a commencé à travailler comme cinéaste, à un moment où le cinéma italien traversait une crise et où les réalisateurs cherchaient à reconstruire un dialogue avec le public séduit par la télévision. Elle construit des personnages et dégage des composantes en équilibre précaire entre leurs désirs et la réalité, illustre davantage les tensions et contradictions de la société italienne. Dans le contexte de renouveau et de changement que représentent les années 1990 – que nous avons tenté d’analyser au chapitre précédent –, la comédie permet de dépeindre la société dans son ensemble (*Liberate i Pesci*), avec des héroïnes complexes et en constante évolution (*Matrimoni*). Ces personnages de femmes actives et indépendantes, elle sait les rendre présents et manifestes, quand l’univers médiatique italien les cantonne au second plan.

A. Entre modernité et archaïsme

Cristina Comencini lance un défi important pour affirmer son identité comme réalisatrice. Elle veut déterminer les mots « auteur » et « populaire »³²⁴, les circonscrire. Pour y parvenir elle choisit la comédie, un genre populaire qui fait partie de la tradition italienne, en apportant une innovation sur le plan du contenu.

Comme le souligne Raphaëlle Moine³²⁵, le genre est une notion familière à tout spectateur désireux de choisir un film dans un programme, de présenter en quelques mots un film à un ami, d’identifier, caractériser et distinguer des groupes des films qui présentent des caractères communs. Toutefois, cette catégorisation liée à la définition du genre ne rend pas compte des interactions d’éléments thématiques entre les différentes productions artistiques et culturelles, ni de leur évolution au cours de la période analysée dans ce contexte.

³²³ Cf. à ce sujet Luca Malavasi, titre, *op. cit.*, p. 23-25 et Mario Sesti, titre, *op. cit.*, p. 25. Il serait à notre avis intéressant de montrer comment et par quels chemins les voies de Salvatores et de Comencini se croisent (les adaptations) et s’éloignent (le choix de la comédie, le choix du noir) et combien la mise en scène théâtrale a contribué à la création de ce mode filmique intimiste que nous allons examiner au chapitre suivant.

³²⁴ Cf. G. De Vincenti, « Il cinema moderno e la nozione d’autore », in *Bianco & Nero*, lieu, n. 6, 1999.

³²⁵ R. Moine, *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 5.

Cristina Comencini a choisi de s'affirmer dans la dénomination générique à laquelle le mot comédie renvoie, privilégiant au niveau de l'écriture scénaristique la quête des sentiments, le fonctionnement de l'univers familial féminin que nous appelons « intimisme³²⁶ ». Elle se réfère pour cela à des modèles cinématographiques (Fellini, Truffaut, Altman et Woody Allen) et à des souvenirs personnels (l'expérience et les films de son père). Héritière d'une tradition de famille qu'elle a l'ambition de prolonger et peut-être de renouveler, elle veut transmettre son expérience, pour s'affirmer comme cinéaste.

Il ne s'agit plus pour elle de démasquer les vices et les vertus de la société italienne comme l'avait fait son père, mais d'illustrer quelles sont les difficultés concrètes et pratiques de la morale des sentiments, de mettre en relief le rôle de la femme à l'intérieur de la famille.

C'est pour cela qu'en procédant à l'analyse de la production de Cristina Comencini, il faut bien expliciter ce « quiproquo » qui a toujours habité la réflexion critique des années précédentes et dont son père Luigi a eu souvent à payer les conséquences. Comme le souligne Jean Gili³²⁷ nous croyons que l'œuvre de Luigi Comencini explique fort bien ce désir de concilier produit d'auteur et succès populaire (au-delà de toute catégorisation générique rigide), pratiquant sans cesse des genres différents comme la comédie, le policier, le drame, ou des hybridations entre les genres passant par l'adaptation d'œuvres littéraires ou mélangeant le comique et le tragique. La production filmique ou télévisuelle de Luigi Comencini a été jusqu'aux années 1990 critiquée par l'élite intellectuelle et culturelle³²⁸, qui ne comprenait pas son désir de vouloir être à la fois populaire et intellectuel. Cet écart entre la vision extérieure de la critique et le goût du public national explique pourquoi ce dernier a plébiscité dans les années précédentes

³²⁶ Daniel Madelanat, *L'intimisme*, Paris, PUF, 1989.

³²⁷ Jean A. Gili, *Luigi Comencini*, Paris, Édilig, 1981 ; rééd. Gremese, 2003.

³²⁸ Giulio Martini, Guglielmina Morelli, *Patchwork due, geografia del nuovo cinema italiano*, Milano, Il Castoro, 1997, p. 12-15.

Paolo Villaggio et son livre *Fantozzi*³²⁹, ou a contribué au grand succès de recettes de films *panettone*, ceux qui sortent à Noël³³⁰.

C'est peut être aussi pour cela que les auteurs de cinéma italien contemporain balancent bien souvent, à l'instar de leurs personnages, entre loyauté et détachement et qu'il existe encore entre les jeunes artistes et leurs aînés une grande proximité aussi bien dans l'état d'esprit que dans l'espace temps. Cristina Comencini, du côté féminin, se situe dans une perspective de filiation, qui fait référence à une histoire de famille dont les étapes cinématographiques traduisent ce balancement entre citation et affirmation de sa volonté de se démarquer, par le choix du genre de la comédie³³¹.

La *commedia all'italiana* avait repris aussi la tradition de la *commedia dell'arte* grâce à la stylisation des acteurs qui incarnent des personnages typiques et deviennent de véritables masques. Risi, Monicelli, Scola, parmi les cinéastes célèbres, dénoncent toutes les formes d'hypocrisie et de bassesses humaines sur un ton virulent : aucune institution n'est épargnée, famille, Église, classes sociales. Le rire devient l'arme ultime contre la stupidité et la mort. Tel semble être le message de ces réalisateurs où nous voyons prédominer un climat paysan et casanier, caractéristique de cette époque de transformation de la société italienne, avec le *boom* économique des années 1960.

Si l'on veut résumer en quelques traits les tendances artistiques qui s'imposent en Italie dans les années 1970, on pourrait dire qu'il s'agit d'une période de transition³³², de passage au caractère hybride, où la télévision et sa diffusion auprès des classes populaires va déterminer la fin de l'âge d'or du cinéma italien et celle des acteurs qui en ont assuré la renommée. À partir des années 1980, ce seront les acteurs comiques nés à la télévision (Benigni, Troisi, Verdone) qui feront du cinéma télévisé, en accordant une

³²⁹ Paolo Villaggio, *Fantozzi*, Milano Rizzoli, 1971. Premier exemple d'un personnage créé par la télé (il ragioniere Fantozzi), qui devient personnage littéraire et ensuite filmique. Le succès fut tel que le terme *fantozzian* est entré dans langue italienne.

³³⁰ G. Brunetta, *100 anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1996.

³³¹ Dans le récent ouvrage qui lui a été dédié, Cristina Comencini, au cours de l'entretien avec Serena Agosti, souligne son désir de peindre la bourgeoisie italienne dont elle fait partie. Cf. *La commedia del Cuore*, Milano, Il Castoro, 2009, p. 5-9.

³³² Silvia Contarini, « Années 70 : une transition traumatique », in *La valeur de la littérature pendant et après les années 70 : le cas de l'Italie et du Portugal*, Monica Jansen et Paula Jordão ed., Actes de la Conférence internationale, Utrecht, 1^{er}-14 avril 2004.

plus grande attention aux rapports de couple, au monde des adolescents, des personnes âgées et des marginaux ou à la psychologie féminine, en représentant également les différences régionales.

Cristina Comencini, en imposant sa vision de la comédie, propose un défi culturellement fort à l'emprise du télévisuel qui caractérise la production italienne de ces dernières années. Elle affirme sa génération, qui est encore involontairement incapable de donner une différence, un contraste, un mode autre dans lequel s'exprimer. Pour Cristina Comencini, il s'agit de recoller les morceaux épars de sa génération qui croyait pouvoir construire une « rébellion unificatrice qui partait de la base par la contestation du pouvoir politique et du pouvoir de la génération suivante³³³ » mais qui, au cours des années 1990, a abandonné cette idée et est devenue partie intégrante du pouvoir. Le cinéma de Cristina Comencini, en syntonie avec le présent, est capable de se renouveler sans cesse au contact avec d'autres langages et d'autres formes, pour se préciser comme trace d'un univers culturel réélaboré dans un contexte qui se précise dans ces deux films.

A.1. La modernité sentimentale : *Matrimoni*

Dans le souci de comprendre en quoi consiste ce que nous avons appelé « la nouvelle dramaturgie de l'intimisme féminin », nous avons pu déceler les figures de style appréhendées comme décalage ou distorsion, sous le signe de la nouveauté par rapport à la norme générique.

Matrimoni est l'histoire du déclic intérieur et existentiel de Giulia, une femme liée à une chaîne d'autres vies, tandis que *Liberate i pesci* est une histoire paradoxale de mafia. Cristina Comencini décide de localiser ces deux films dans le Sud, pour mieux mettre en évidence le rôle féminin. Le choix du Sud italien est l'étape d'un itinéraire géographique, folklorique et humain qui la concerne directement : sa mère est d'origine napolitaine et elle a passé ses vacances au Sud pendant de nombreuses années. Les familles qu'elle nous montre dans *Matrimoni* et *Liberate i pesci* sont l'image de celles qui existent dans la réalité, où enfants et parents cohabitent sous le même toit

³³³ Paul Ginsborg, *L'Italia del tempo presente, famiglia, società civile stato, 1980-1996*, Torino, Einaudi, 1998, p. 471.

longuement, dans une interdépendance plus ou moins bien assumée. Les deux films imposent une analyse en parallèle : le choix d'une petite ville dans le Sud comme lieu de l'action, le récit choral où chaque personnage est présenté par un autre, la description des deux familles vues de l'intérieur par les protagonistes. Il convient d'ajouter à ces composantes le choix de certains acteurs (Savino-Solfrizzi) comme protagonistes ou deutéragonistes. Toutes ces constatations annoncent et confirment Cristina Comencini comme successeur de la tradition de la comédie à l'italienne, à laquelle elle apporte son style. Le récit choral est la composante essentielle de ses comédies. Elle transfère au niveau filmique ce qu'elle avait fait dans *Passione di famiglia*, où Francesca, le personnage principal, est racontée par la voix du narrateur, par celle de sa fille et de ses amis. Cette façon de raconter le protagoniste à travers le regard des autres, elle le reprend, à notre avis, des comédies d'Altman³³⁴. Il préférait les histoires qui faisaient ressortir les relations entre les différents personnages ; cependant Altman était plus intéressé par les motivations profondes des personnages que par les intrigues à tiroirs qui sont la spécialité de Cristina Comencini. Il avait ainsi pour habitude de n'écrire que les grandes lignes de l'intrigue de ses films ; considérant les scénarios des armatures pour l'action qui permettaient à ses acteurs d'improviser les dialogues. C'est ainsi qu'Altman s'est forgé sa réputation de directeur d'acteurs, ce qui l'a aidé à réunir des *castings* prestigieux, notamment dans *Nashville*.

Giulia, l'héroïne de *Matrimoni* trouve le courage de s'enfuir la nuit de Noël pour revendiquer son droit à l'erreur, à être femme avec ses rêves et ses manques. Lunetta dans *Liberate i Pesci* par le pouvoir de la magie fait ressusciter son homme. Assumer des liens ou savoir s'en affranchir est certainement ce qui permet à ses protagonistes d'affirmer leur existence ; néanmoins, ces films ne s'offrent pas comme des documents sociologiques.

Nous pourrions regrouper les histoires des films de Cristina Comencini en deux grands ensembles : les histoires des personnages et les histoires de récit. Dans les histoires des personnages (*Matrimoni* et *Liberate i pesci*) elle nous fait connaître les personnes, elle nous décrit leurs caractères, leur monde intérieur et extérieur, leurs relations. Dans les

³³⁴ Cf. Jean Loup Bourget *Robert Altman*, Paris, Ramsay, 1994. Pour de plus amples renseignements sur Robert Altman et sa filmographie, nous renvoyons à l'étude de Bourget.

histoires de récit (*Va' dove* et *La fine è nota*), la succession des événements est plus importante que les personnages. Mais une classification de ce type ne rendrait pas justice à son œuvre. En effet, elle arrive, même dans les films d'action, à trouver un équilibre entre l'histoire et le personnage, ou, pour le dire autrement, elle utilise le *character driven plot* pour aller vers *l'action driven plot*. Ainsi elle confirme nos impressions quand elle annonce :

« J'avais écrit, avec Roberta Mazzoni, l'histoire d'une jeune femme qui s'en va tout à coup, sans savoir où ni comprendre pourquoi. Et quelque temps plus tard, toute seule, un sujet sur deux couples séparés qui se réunissent en secret de la famille, par pure passion. Puis, tout à coup, je me suis rendu compte que les deux ex-conjoints étaient les parents de la femme en cavale que j'étais en train de tourner autour d'un film de comédie sur le thème : les mariages dans une même famille. On a ensuite ajouté son frère, un traître, son épouse, sa sœur malheureuse, l'amant d'un temps, les enfants. Le spectateur est le seul à détenir la vérité sur ce que chaque personnage pense ou dit de l'autre. Les opportunités comiques et dramatiques se sont multipliées et sans trop d'«effort» narratif.³³⁵ »

Cristina Comencini reprend du cinéma narratif classique cette règle qui voulait que les réalisateurs présentent la situation et les personnages avant de décrire l'action. Le récit se construit narrativement parlant sur la notion de conflit en tant que guerre des sentiments. Elle préfère les histoires qui font ressortir les relations entre les différents personnages comme elle l'a déclaré lors de la sortie de *Matrimoni*. Ce modèle narratif permet de créer une série de perturbations en cascade qui provoquent, à leur tour, des réactions en cascade qui constituent les « péripéties ». Cela vaut aussi bien pour le prologue narratif que pour les péripéties ultérieures :

« Et le scénario s'écrit presque par lui-même. Je pense qu'aujourd'hui en Italie un film est construit autour d'une seule idée, une situation, un ou deux personnages. Mais la richesse, le caractère naturel du scénario dépend aussi de nombreux registres d'une histoire, de nombreuses «vérités» de ses personnages. Une comédie chorale permet de raconter les personnages sans que ces derniers soient constamment sur le devant de la scène. J'ai eu de la chance : les acteurs de

³³⁵ « Il soggetto di *Matrimoni* nasce dalla fusione di due idee. Avevo scritto, con Roberta Mazzoni, la storia di una giovane moglie che all'improvviso se ne va, senza sapere dove né esattamente realizzare il perché. E qualche tempo dopo, da sola, un soggetto su due coniugi separati che si incontrano di nascosto dalla famiglia, per pura passione. D'un tratto ho realizzato che i due ex coniugi erano i genitori della donna in fuga e che giravo intorno ad un film commedia sul tema : i Matrimoni di una stessa famiglia. Si sono poi aggiunti il fratello fedifrago, sua moglie, la sorella infelice, l'innamorato di una volta, i figli. E lo spettatore è l'unico a sapere cosa ognuno ha detto e pensato dell'altro. Le occasioni comiche o drammatiche si sono così moltiplicate, senza troppa «fatica» narrativa. »
<http://CristinaComencini.it>, l'onglet films et le note di regia sur *Matrimoni*.

Matrimoni se sont prêtés à ce ballet, à ce jeu de rôles. Mes personnages appartiennent à la même famille, et chacun d'eux, plutôt que de parler de lui, parle de l'autre. J'ai donc été en mesure de dire leurs secrets, leurs rêves, leurs mensonges, leurs défauts, vu les autres, dans un va-et-vient constant de ressemblances et dissonances, d'aspirations semblables et différentes, jugements croisés, modalités communes de dire, même face à des aspirations et des opinions différentes.³³⁶ »

Matrimoni et *Liberate i pesci* sont ancrés dans des milieux géographiques et sociaux soigneusement caractérisés, le milieu bourgeois-cadre de la province italienne et celui de la petite bourgeoisie qui tire son pouvoir de l'argent. Ce cadre social et géographique est marqué, en Italie comme ailleurs, par une curiosité innée pour les faits et gestes des voisins que les gens se racontent entre eux, souvent à l'insu du protagoniste. La vie privée de chaque personne devient ainsi un puzzle dont chaque pièce est le récit ou l'interprétation que les autres se font de cette personne. De plus cette attitude est traditionnellement liée à l'univers féminin (*le comari*). Cristina Comencini à travers « sa comédie chorale » met en scène ce phénomène social.

Ses héroïnes narrent le combat moral, affectif, physique que doit mener la conscience féminine pour se libérer d'un lien ou d'un conditionnement culturel. Les actions liées à des problématiques intimes ne concernent pas seulement la vie privée, elles peuvent devenir publiques comme dans *Liberate i pesci* que nous pouvons considérer comme une fresque de la société italienne contemporaine.

A.2. La fuite responsable

La structure de *Matrimoni* semble suivre l'organisation du scénario classique et la règle du *Who is in the car*³³⁷ : dans la péripétie, l'action passe par des hauts (climax) et des

³³⁶ « E la sceneggiatura si è quasi scritta da sola. Penso che oggi in Italia si costruisca un film intorno ad una sola idea, qualche situazione, uno o due personaggi. E invece la ricchezza, la naturalezza della sceneggiatura dipende dai molti registri di una storia, dalle molte "verità" dei suoi personaggi. Una commedia corale permette di raccontare i personaggi senza che essi siano perennemente in scena. Ho avuto fortuna : gli attori di *Matrimoni* si sono prestati tutti a questo balletto, a questo gioco delle parti. Inoltre i miei personaggi appartengono alla stessa famiglia e ognuno di loro, più che parlare di sé, parla dell'altro. Così ho potuto raccontare i loro segreti, sogni, menzogne, difetti, visti dagli altri, in un continuo rimando di rassomiglianze, aspirazioni simili e opposte, giudizi incrociati, modi di dire comuni. »

<http://cristina.comencini.it> : onglet film, section « note di regia » [consulté le 23 novembre 2008].

³³⁷ Cf. *Cahiers du Cinéma*, op. cit., cité dans notre première partie, section « L'écriture du scénario cibliste ».

bas (plages d'apaisement provisoire) dont l'alternance constitue le rythme de la narration ; ils comportent tous une *hamartia*, un acte purement accidentel qui entraîne une série d'événements et de péripéties. La fuite de Giulia dans *Matrimoni* en est l'exemple concret. Un regard sur l'histoire nous le confirme. Giulia, femme mariée avec deux enfants adolescents, gère impeccablement sa famille jusqu'à la veille de Noël, quand la rencontre avec un ancien amour lui ouvre un autre point de vue et qu'elle se demande où est la Giulia qu'elle était avant son mariage. En contrechamp, l'histoire de son frère, mari infidèle et père de deux enfants, et de sa sœur, célibataire à la recherche de l'homme idéal, se croisent avec celle de leurs parents, divorcés de longue date, qui, les premiers, mentent et se cachent la vérité à eux-mêmes et à leurs enfants.

Cristina Comencini (conformément au précepte d'Aristote) invente une mini-action adventice et dessine le prologue « en action », qui a le double avantage d'introduire le mouvement d'une situation et de présenter les personnages. Ce film semble contenir non seulement la règle du *Who is in the car*, nous l'avons dit, mais la présentation revêt la forme d'une sorte de « documentaire » qui, selon toutes les apparences du naturel, montre les personnages dans leur vie quotidienne, leur situation sociale et familiale. Effectivement, la séquence initiale du film répond à cette description : dans le générique extérieur nuit, d'abord goutte sur une fontaine, puis gros plan sur la ville, la nuit et ensuite à l'aube. Nous nous approchons de cette ville en plein jour, bruyante, sous la pluie, la caméra rentre dans un magasin (du haut vers le bas, de droite à gauche). Nous sommes dans le magasin, nous voyons une jeune femme et un vieux vendeur, ils parlent. Nous savons que c'est la veille de Noël : une succession d'images indique la frénésie dans les magasins par rapport à la préparation du dîner de Noël. La réflexion du vendeur avant le défilement du générique nous donne la clef du film. Les deux anges cupignons, incarnation visuelle et iconique de l'idée de base : « *ma li guardi questi angioletti tutti insieme se crolla uno crollano tutti è come una famiglia (0.1.22.53)* », à savoir : si l'un s'écroule, tous les autres le suivent, comme dans une famille.

Ces images de la ville de Bologne, à la veille de Noël, sont l'introduction à la diégèse du film qui s'articule autour de ces pôles narratifs. C'est par rapport aux contrastes et aux nuances de couleur et de lumière qui morcellent ou unifient l'espace de la diégèse que les éléments narratifs et iconiques s'organisent. Ainsi, dans cette comédie, nous percevons les personnages qui occupent et monopolisent l'espace du champ visuel, pour mieux contempler et apprécier l'espace. Leur manière de s'habiller, de se comporter, de

parler, leur cadre de vie et de travail fournissent immédiatement les renseignements au spectateur. Le mari de Giulia et leurs deux enfants sont vus de dos, habillés de la même façon. Cachés derrière un casque, ils discutent du dîner de Noël. La jeune fille est lucide, non complaisante, le père est absent, le garçon comprend la vérité. Ellipse. Nous voyons la sœur de la protagoniste se disputer avec son amant, puis nouveau changement dans l'axe temporel : la mère de l'héroïne, femme triste et un peu morne, découvre que son fils a une amante en l'accompagnant avec sa famille à la gare de Trani pour qu'ils aillent à Bologne.

La présentation de ces personnages semble suivre le schéma traditionnel du scénario qui comporte :

Le coup de théâtre : inverse l'effet des actions. Tous les personnages se retrouvent la nuit du 31 décembre dans un hôtel où ils croient être seuls.

La reconnaissance : la découverte de l'histoire cachée des parents de l'héroïne. C'est aussi un renversement, qui fait passer le protagoniste (et/ou le spectateur) de l'ignorance à la connaissance.

Le dénouement : il est atteint au terme d'un point culminant de la péripétie, l'action se clôt par un *happy end*, mais celui-ci n'entraîne pas le retour à la normalité car même si le film s'achève par un retour à la situation de départ, situation d'ouverture, il y a eu un changement et les personnages ne se le cachent pas.

Cristina Comencini, après la présentation des personnages, organise l'action. Le couple de Giulia et Paolo est marqué par une tendance à l'indifférenciation dans l'habillement et le comportement, jadis symbole des constructions socio-culturelles du masculin et féminin. Cristina Comencini esquisse le portrait d'une nouvelle masculinité, plus attentive et à l'écoute du désir féminin et plus coopérative, ce qui reflète la pensée de l'auteur à l'intérieur du film. Les parents de Giulia incarnent la volonté de sortir des rôles conventionnels, exprimée par la réplique du père : « *non accettavi le mie debolezze d'uomo e non riuscivo a parlartene* ». Les deux parents, pour vivre librement leur désir d'homme et de femme, doivent se cacher de la famille et vivre en secret leur idylle. Ils semblent incarner la résignation et la souffrance féminines : le père joue l'homme à femmes, et le frère de Giulia ne peut que répliquer cette tendance paternelle, tandis que Giulia, inconsciemment, en fuyant la nuit de Noël, rend visible son malaise de femme et de mère et dévoile le secret de ses parents.

L'humour et le *happy end* hollywoodien de *Matrimoni* ne doivent pourtant pas effacer le fait que les personnages principaux ne sortent pas du film à égalité, ni du point de vue narratif, ni du point de vue de l'identification du spectateur. Par son climat léger et tendre, le film met en place une contradiction intéressante. De même que la seule famille désirable est celle qui est reconstruite volontairement (le nouveau mariage entre la sœur et l'ancien amoureux de Giulia, et les nouveaux-anciens couples de Giulia et Paolo et des parents de Giulia), la seule solution pour la famille traditionnelle est celle de la fuite responsable. La fuite est préférable à une nouvelle forme d'enfermement. Cette option est spontanée, voire irrationnelle : Giulia abandonne son mari et ses enfants en prenant un minimum d'effets personnels. Contrairement à ce que nous pourrions croire, Giulia ne rentre pas au bercail. Ce sont ses familiers qui la réintègrent parmi eux, en acceptant sa véritable façon d'être.

Comme dans ses films précédents, *Matrimoni* se nourrit de la nostalgie du bon vieux temps de Noël et des repas de famille, mais le présent est là et nous montre son impossibilité à être vécu ainsi. Ce film pose clairement la question : comment faire pour vivre heureux à l'intérieur de la famille et préserver son désir ? L'organisation de l'espace dans le dernier plan montre que Giulia occupe une position centrale dans le groupe. La structure familiale est bouleversée. Sa sœur, qui vivait en marge de la famille, en devient l'élément moteur indispensable pour assurer sa fonctionnalité. Le rituel de la veille de Noël prend, dès lors, un aspect providentiel. Réunie dans la nouvelle maison, lieu de célébration, la communauté connaît une seconde naissance, et accède à une autre dimension de son existence.

Cristina Comencini nous raconte comment des hommes et des femmes qui se trouvent dans les années les plus productives de leur vie ont des soucis sentimentaux : leurs conversations portent sur des affaires de cœur, sur leurs fantasmes de vie de couple ou leurs succès futurs. C'est une question quasi obsessionnelle chez elle et l'un de ses traits stylistiques, de même que pour Truffaut l'était le personnage d'Antoine Doisnel. Cristina Comencini met en scène le fantasme adolescent de la vie adulte qui caractérise la société italienne des années 1990. Ce fantasme de la vie adulte avait été à la base du succès, les années précédentes (1995-1998), des films de Leonardo Pieraccioni et de Paolo Virzì, deux metteurs en scène d'origine toscane qui peignent les défauts du milieu de province.

Le film de Leonardo Pieraccioni, *Il Ciclone*, est l'histoire de vie de Levante, un jeune homme de trente ans, comptable (*ragioniere*), de la province de Toscane. Raconté sous forme de journal par un narrateur diégétique en voix *off*³³⁸, le film nous offre un portrait réel de ce qu'est la vie des trentenaires dans la province italienne. Levante, héros de cette histoire, partage son existence avec son père, ancien communiste, qui a prénommé ses enfants sur la base de cette idéologie. Son frère passe sa vie à peindre des tableaux religieux, sa sœur Libera, lesbienne, le prend pour confident de ses peines d'amour. Levante vit sa vie de comptable entre sa famille et ses amis, sans avoir trop d'ambition, jusqu'au jour où *le cyclone*, représenté par une compagnie de danseuses espagnoles, rentre dans sa vie et l'emporte. Levante va découvrir que la volonté de changer son existence ne suffit pas. Il faut agir et être capable de recommencer ailleurs. La description de l'univers masculin est très humoristique : les hommes sont vus à travers leurs défauts et leurs troubles émotionnels. Pieraccioni nous montre, à travers une série de sketches très plaisants, un tableau rose de la société italienne. Nous serions tentée de le voir comme le revers de la médaille de l'univers au féminin selon Cristina Comencini de *Va' dove*³³⁹.

De tout autre nature et bien plus grinçant, le portrait de famille que nous offre Paolo Virzì dans *Ferie d'agosto*³⁴⁰. L'été, l'île de Ventotene reçoit à la fois l'aristocratie intellectuelle de gauche et un tourisme populaire aussi animé qu'exubérant. Ces deux mondes sont représentés dans le conflit qui oppose deux groupes de vacanciers. Le premier clan est composé du journaliste Sandro, de sa compagne Cecilia et de la fille de celle-ci, Martina. Le deuxième clan est formé d'un commerçant, Ruggero, marié à Luciana, mais amoureux de sa belle-sœur, Marisa.

³³⁸ Dans le film, il y aussi la voix *off* de Mario Monicelli, qui joue le grand-père de Levante : Levante, en petit-fils modèle, tous les jours donne le bonjour à son grand-père mais ne rentre jamais le voir.

³³⁹ Selon Gian Piero Brunetta : « il successo spontaneo del *Ciclone* di Pieraccioni, per molti versi analogo, almeno nella forma, a quello del best seller di Susanna Tamaro *Va' dove ti porta il cuore*, si spiega con l'azione tuttora importante del passa parola, di una promozione spontanea, del piacere della rivendicazione del pubblico della propria partecipazione straordinaria alla fortuna di un film. » In G. Brunetta, *100 anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1991, rééd. 2001, p. 408.

³⁴⁰ Ce film, qui a été primé en 1996 au festival du film méditerranéen de Montpellier, n'a jamais trouvé de distributeur et l'œuvre de Virzì reste encore à découvrir en France. Le festival d'Annecy lui a décerné le prix Sergio Leone. Au cours de l'entretien avec Paolo Virzì, en mars 2004, il nous racontait comment et pourquoi ce film n'avait pas réussi à percer en France.

À la suite d'un incident sans gravité, les deux groupes se retrouvent confrontés l'un à l'autre, prenant à témoin tous les vacanciers de l'endroit. D'un côté donc, il y a l'univers des intellectuels qui vivent dans une maison délabrée, presque à l'état de nature, et de l'autre, dans la maison neuve et blanche, une famille type bruyante sans culture, rivée devant la télévision. Tous les personnages sont à la recherche d'un bonheur perdu, où les mots n'arrivent pas à les unir. Deux univers étrangers l'un à l'autre. Même les jeunes qui semblaient avoir trouvé, par le biais des séries télévisées, un moyen de communication, n'arrivent pas à se comprendre. Toutefois, en raison de ce contact, tous les non-dits et incompréhensions sous-jacents dans les deux clans vont exploser et trouver une solution.

Le choix de la choralité règle le problème de la verbosité du personnage calqué sur le modèle télévisuel. La difficulté au cours de ces années avait été celle de mettre en scène les personnages, puisque jusque dans les années 1970,

« Les films avaient toujours un contenu social et politique et les histoires étaient politiques. Raconter les personnages était un luxe que tu ne pouvais pas te permettre. Nous avons perdu la capacité de raconter l'être humain en Italie, personne ne savait plus comment faire [...] à travers la fragmentation et la choralité je suis arrivée à exprimer la fragmentation de l'humain en Italie.³⁴¹ »

À la suite de cette analyse, nous pouvons, pour terminer, saisir le sens global de la modernité proposée dans le discours filmique. Les rapports sociaux, bien qu'ils reposent sur des mécanismes d'exclusion et de ségrégation, n'excluent pas des perspectives d'évolution. L'équilibre des forces ne peut être immuable à cause de sa configuration. Aussi dynamique qu'instable, celle-ci s'autorégule en fonction des situations rencontrées et selon les choix des individus qui circulent dans le réseau microcosmique. Cristina Comencini cherche à s'imprégner d'effets de réel en montrant des milieux petits bourgeois, où le spectateur puisse se retrouver. Elle dépeint des adultes qui présentent les traits d'adolescents attardés. Ils sont mis en cause ou en échec par les vrais adolescents qui les obligent à s'assumer comme adultes. C'est à travers le regard

³⁴¹ « I film erano sempre a sfondo sociale e politico e le storie erano raccontate in maniera ideologica. Raccontare i personaggi era un lusso che non ti potevi permettere. Si era persa la capacità di raccontare l'umano in Italia, nessuno sapeva più cosa si doveva fare [...] con la corallità riuscivo a dare la frammentazione dell' essere umano in Italia. » Cf. « Conversazione con Cristina Comencini », in *La commedia del cuore*, p. 14-15.

des personnages et les récits croisés que la famille de Giulia dans *Matrimoni* découvre la vérité.

B. Le jeu du regard

Dans *Matrimoni*, le couple formé par Giulia et Paolo se trouve confronté au couple d'Emilio et Lunetta, respectivement le frère et la belle-sœur de Giulia. Deux autres couples complètent cette constellation : celui officiel du père de Giulia avec sa jeune femme française, perçu comme un couple pas du tout idyllique dans ses retours en arrière, mais dont nous devinons qu'il est heureux ; et celui, clandestin, du père et de la mère de Giulia, dont la mère aigrie et déçue semble incarner l'archétype de la femme abandonnée par son mari et en deuil permanent. Son mari, Paolo, ne parle jamais de ses sentiments, sa belle-sœur raconte ses angoisses vis-à-vis du désir. Sa fille lui avoue que le mari déteste Noël. Giulia se sent fatiguée et, en allant à la gare chercher son frère et sa famille, rencontre son mari qui a déjà oublié ce qu'il était parti faire. Il la regarde partir sans s'inquiéter de son trouble.

Le jeu de miroir commence au moment où Giulia dit que sa mère est triste et seule. Alternent alors des images qui contredisent à chaque fois les paroles ou les gestes des personnages encadrés : la mère, censée être triste et aigrie, prépare une valise coquette ; Paolo, le mari, dit que Giulia ne le surprend jamais, alors que les images nous la montrent en train de danser un *rock and roll* déchaîné. Chaque fois que Giulia agit en contrechamp, nous voyons son mari ou ses enfants ou sa sœur, et tous nous donnent un avis sur elle. De même, Giulia nous donne son avis sur son mari et ses enfants. Les ellipses fréquentes et la musique agissent comme fil conducteur d'une scène à l'autre.

Tous les personnages sont convaincus que le dîner de Noël est important pour Giulia (la sœur, les enfants, le mari). Giulia, à son tour, est convaincue que le dîner est important pour son mari et ses enfants. En quelque sorte, un remake du film de son père, *Buon natale Buon anno*, dont elle avait participé à l'écriture du scénario.

En réalité, personne ne veut ce dîner et Giulia commence à se dévoiler à elle-même. Ainsi le mari et la femme racontent à leur alter ego, l'ancien amoureux pour Giulia et le moniteur de tennis pour Paolo, la vérité sur leur mariage, en apparence parfait, mais qui cache une insatisfaction profonde.

Giulia est une femme qui vit dans la crainte de ne pas réussir, convaincue que l'ordre la sauvera de son désordre intérieur. En parlant avec Fabio, ancien amour de jeunesse (dans le film elle avoue à sa collègue qu'elle s'est mariée à vingt ans et elle a deux enfants), elle se rend compte qu'elle porte sur ses épaules le poids du monde et qu'elle vit dans la terreur que Paolo découvre ses faiblesses. Un peu comme son père avait avoué à sa mère qu'elle « n'acceptait pas ses faiblesses » et qu'il « n'avait pas le courage de lui en parler ». En arrivant à Trani, sa ville natale, Giulia est aspirée par son passé : les vieux amis se rappellent sa jeunesse tandis que le présent est évoqué par le petit cupidon du serveur de la pizzeria, identique à celui qui aurait dû décorer le centre de la table de Noël (32.06).

Malgré ce manque de courage, Giulia est l'élément déclencheur de l'action (*l'harmatia*) : sur une musique de fond romantique, elle a pris un train, cachée par des lunettes de soleil et un foulard. Cette scène nous renvoie à l'image d'Olga jeune dans *Và dove ti porta il cuore* et à celle d'Audrey Hepburn dans *Sabrina*, femmes qui appartiennent à une autre époque. Nous retrouvons plusieurs signes de son univers : splendeur des corps féminins, dans un intérieur clinquant, autant de citations qui flirtent ici avec la caricature, la candeur et l'emphase. Sa problématique ne se pose qu'en termes de fonctionnalité et non de révolution historique. D'où son caractère ambigu : elle ne dépasse ni ne transmute la réalité contemporaine de la famille.

Cristina Comencini peint la dysharmonie dans un monde où le sentiment est malade. Elle mène une réflexion sur le mariage, son institution, son rôle. *Matrimoni* semble tourner autour de la question « l'amour est-il éternel ? ». À travers la combinaison d'éléments d'humour et de répliques foudroyantes, et grâce au montage serré et alterné de ce film, le spectateur perçoit clairement les problèmes des personnages, suit leurs doutes et leur cheminement. La musique, extradiégétique, accompagne insidieusement les basculements vers le monde de l'imaginaire. Les films de Cristina Comencini s'appuient sur l'image et la dimension oniriques, accentuées par la voix *off* et l'utilisation fréquente des fondus enchaînés qui contaminent le présent et le réel. Elle compose ses récits, en deçà du visible ou du médiatique, essentiellement à partir de micro-événements inspirés par le quotidien.

Aussi, la modernité se présente-elle surtout à l'échelle de petits faits anecdotiques. Elle se manifeste dans l'union de la tradition et de la modernisation, via le destin d'individus ordinaires, insignifiants au regard de la grande Histoire. Le film est constitué d'une série

d'oscillations violentes entre moments de bonheur et moments de détresse, avec la menace constante que le pire finisse par triompher. Le jeu des rivalités et des litiges déstabilise la norme établie, l'obligeant à opter pour un nouvel équilibre. Pour ne pas sombrer, la structure doit établir un consensus avec l'élément perdu. Le groupe ne peut souffrir de l'absence du moindre de ses membres, surtout si sa dissidence est essentielle pour assurer la vitalité structurelle de la communauté. C'est donc au sein de ce qui semble le moins propice à l'émergence de l'individualité que naissent de puissants facteurs de subjectivité.

B.1. Les miroirs du Sud : *Liberate i pesci*

Dans le registre de la comédie, *Liberate i pesci* est un film sur l'illégalité généralisée depuis les années 1980 en Italie. L'illégalité est ancrée dans certaines catégories socioprofessionnelles des milieux bourgeois (le marchand, l'intellectuel) et non seulement liée au domaine du crime organisé (mafia des Pouilles et mafia sicilienne). Ce n'est pas la première fois que le sujet est abordé au cinéma. Parmi les antécédents³⁴², le plus significatif, à nos yeux, est *Bullets over Broadway* (1994)³⁴³ de Woody Allen. Le lien qui unit ces films, en apparence complètement différents (même si l'action se déroule dans le même milieu social : la mafia) par la localisation (Broadway, Lecce) et le dénouement de l'intrigue, c'est le développement paradoxal des relations entre la mafia et la représentation artistique. C'est autour de cette problématique que les deux cinéastes construisent leurs récits filmiques.

Bullets over Broadway se situe à New York, dans les années vingt. Un jeune auteur de théâtre passe un marché avec un gangster : celui-ci finance sa pièce, mais en échange sa petite amie est engagée. Celle-ci est protégée par un garde du corps, Cheech (Ciccio), qui, peu à peu, présent aux répétitions, se mêle de tout et intervient dans la mise en scène. *Bullets over Broadway* est constitué d'une série de récits d'interactions interprétatives : interaction interprétative entre personnage-auteur et personnage-

³⁴² Nous pouvons citer également : *Tano da morire* (1996), de Roberta Torre, pour rester dans le domaine italien où les références au music-hall et au ballet servent à raconter l'histoire d'un gangster.

³⁴³ *Bullets over Broadway*, titre français : *Coups de feu sur Broadway*. Film américain (1994). Comédie. Durée : 1h 39'. Scénario : Woody Allen et Douglas McGrath, Réalisé par Woody Allen. Dianne Wiest est Helen Sinclair ; John Cusack est David Shayne ; Tony Sirico est Rocco ; Chazz Palminteri est Cheech.

spectateur devenu auteur, qui re-crée les personnages et à titre de personnage co-auteur va jusqu'à intégrer et redynamiser le personnage-auteur. La psychologie de l'acteur-personnage doit être réinventée à l'avantage de l'intelligence et de la personnalité de l'acteur, auquel incombe toutefois d'harmoniser et de coudre solidement sa personnalité avec celle du personnage qui se trouve sous la sienne.

Interaction interprétative du personnage-acteur face aux autres personnages. En d'autres termes, les personnages-acteurs rendent les coulisses spectaculaires, ils les abolissent, mais ne les font pas tomber comme cela se produit chez Pirandello, qui « fait tomber les masques » devant l'intégrité des personnages. Le conflit, chez Woody Allen, se résout à l'avantage de l'acteur, qui refuse de voir son visage exposé au public empreint du masque du personnage auquel il doit le succès, et de se trouver ainsi dans l'impossibilité de vivre d'autres vies dans d'autres mondes possibles avec d'autres personnages.

C'est précisément ce qui est gênant et conflictuel, dans « le théâtre dans le théâtre » aussi pour les *Six personnages* par rapport aux acteurs qui doivent les interpréter, car du monde réel-textuel où les possibles sont envisagés comme possibilités, au monde possible de la fiction où les possibles sont considérés comme réels, le « faire semblant » a la charge d'effectuer une sorte de saut ontologique dont les *Six personnages* ont du mal, d'une part, à envisager la justification philosophique, et où, d'autre part, les conséquences semblent annuler les bénéfiques « cathartiques » de l'effet de fiction. Le « faire semblant » est donc vécu comme un dérapage au sein de leur conscience, une manière tordue et incomplète de résoudre le problème entre vrai et faux ou bien celui de la référence au réel, voire le texte de l'auteur, doté de sa valeur de vérité, en fiction.

Pour les personnages de *Liberate i pesci* de Cristina Comencini, en revanche, il n'est pas nécessaire de faire comme si les mondes possibles existaient pour comprendre l'« effet de réel » de la fiction. En effet, ici, la représentation de *L'Aida* sert à cacher un trafic de drogue et à donner à Michele Verrio, le protagoniste, la possibilité de changer de vie. Le *boss*, Verrio, néophyte, se passionne pour l'Opéra grâce à la voix d'une femme, Lunetta, et fera semblant de se faire tuer par la mafia albanaise pour pouvoir fuir avec elle. Or, dans le milieu de la mafia, ou au moins dans les représentations de celle-ci qui nous viennent des médias, le rôle du *boss* est celui du démiurge, qui décide de la survie ou de la mort de son clan et des « ennemies » et qui donne à chacun son rôle (tueur, racketteur, etc.). C'est un rôle qui, métaphoriquement, peut être assimilé à celui de l'auteur-réalisateur et c'est exactement ainsi que Woody Allen et Cristina Comencini

l'utilisent dans leurs deux films. Il est intéressant de remarquer, toutefois, que dans les deux cas, c'est l'art (le théâtre ou la musique) qui sert d'intermédiaire pour la transition d'un mode de vie à un autre, et que c'est une femme qui agit comme « révélateur » pour les orienter dans ce choix.

L'expérience de la vision, produit un « effet de réel » sur le destinataire, non parce qu'il feindrait de tenir le « monde » de la fiction pour réel, mais parce qu'en mettant le texte (le film) en rapport avec sa propre expérience et ses propres connaissances, le spectateur construit une configuration sémantique qu'il expérimente ainsi réellement. Quand le spectateur devient personnage, comme dans la diégèse de *Coups de feu sur Broadway*, il assume le rôle d'un co-auteur, transducteur de la pièce que les acteurs sont en train de répéter, en la ré-interprétant et en l'explicitant à l'auteur en titre. C'est en ce sens que nous pouvons envisager la fiction comme expérimentation des possibles, non pas dans le sens d'une expérimentation d'un monde possible, voire un petit monde, mais de la « possibilisation » de notre expérience réelle. La fonction des mondes possibles, véhiculant la représentation du « théâtre dans le cinéma », semble confirmer cette hypothèse comme dans *Liberate i pesci*, qui porte sur la thématique du « théâtre dans le film ».

À ce niveau, les choix de Comencini dans *Liberate i pesci*, par rapport à la localisation de l'intrigue sont intéressants. L'utilisation de la lumière naturelle, de la couleur blanche est un choix narratif qui vise à éclairer l'environnement, à le mettre à jour : le soleil rend tout plus visible, ce n'est pas seulement un hommage à la ville de Lecce, lieu où se passe l'action. C'est comme pour montrer – dans le sens de *showing* – que les affaires peuvent se faire à la lumière du jour : ces personnages louches n'ont pas besoin de se cacher, car la norme n'existe plus. Les maisons blanches typiques de cette région et la candeur des paysages de ces domaines servent d'élément de contraste avec les mauvaises affaires, les intrigues et la vie familiale des protagonistes. Le récit se développe à travers le « paradoxe » pour inciter le spectateur à s'identifier à ce climat culturel malsain. Cristina Comencini ne se sert de ce cadre et de cette localisation géographique que pour construire son mécanisme dramaturgique. Elle exploite la donnée réaliste pour avoir plus de force et elle s'en détache dans les tons et dans les buts. Le film *Liberate i pesci* met en place une double série d'oppositions thématiques sur le plan de l'appartenance socioprofessionnelle et dans le registre du rapport du couple. Michele Verrio, le boss mafieux, incarne l'archaïsme et ses rapports avec ses

gardes du corps ont l'aspect despotique et affectif qui caractérise le monde de la mafia. À l'autre bout, Emilio, le vendeur automobile, est le stéréotype de la postmodernité.

« L'idée de *Liberate i pesci* dérive de *Matrimoni*, qui a eu un grand succès et il nous a encouragé à continuer dans le domaine de la comédie : cette comédie est différente de celle de nos pères, parce que la réalité a changé et nous aussi nous avons changé. Aujourd'hui les schémas d'antan n'existent plus, tout est plus confus et ambigu, on peut raconter la réalité par la fragmentation. En recomposant les fragments de nombreux personnages notre réalité peut émerger.³⁴⁴ »

La notion de fragmentation désigne le rapport qui s'établit entre ce qu'il est convenu d'appeler la fiction et la réalité. Ce rapport est fondamental, car la fiction, prise en elle-même, est une abstraction : c'est-à-dire que l'action, les personnages et l'univers spatio-temporel qui font la substance des histoires ne se présentent pas spontanément à notre conscience ; tous ces éléments doivent nous être communiqués, par une représentation. L'histoire devient concrète seulement à partir du moment où une forme – tel un film – l'a prise en charge.

Nous serions tentée de dire que tous les personnages de *Liberate* sont des personnages « protatiques » (= des personnages prétextes) et que leur véritable fonction est de renvoyer Michele Verrio à lui-même. Le point de vue de Michele s'exprime par le biais de monologues narrés et nombreuses scènes sont vues à travers son regard. Par exemple, dans la scène du malaise de Michele, il est vu de dos, au point que, en voyant les premières images de lui dans son lit, le spectateur hésite, il ne sait plus si le vieux mafieux rêve ou s'il est éveillé.

Le couple officiel de Verrio et de sa femme est une caricature des rapports de domination traditionnelle entre le mari qui travaille et la femme qui élève ses enfants. En revanche, le couple recomposé d'Emilio et Mara est plus moderne, les deux travaillent et élèvent ensemble la fille qu'elle a eue de son précédent mariage. Emilio voudrait être autoritaire mais il se plie aux désirs de Mara de même que Michele est complètement assujéti au charme de sa maîtresse, la belle Lunetta, sœur de Sergio,

³⁴⁴ « L'idea di di *Liberate i pesci* viene dall'esperienza di *Matrimoni*, che, grazie al successo, ci ha incoraggiato a continuare sulla strada della commedia : che è diversa da quella dei nostri padri, perché è cambiata la realtà e siamo cambiati noi, ma ha la stessa voglia di aderire alla realtà. Oggi non ci sono più gli schemi di un tempo, tutto è più confuso e più ambiguo, la realtà si può raccontare attraverso la frammentarietà. Ricomponendo i frammenti di tanti personaggi può emergere la nostra realtà. » Cf. Maria Pia Fusco, « Famiglia Comencini storie di mafia e di amore », in *Repubblica*, 27/01/2000, p. 39.

l'ancien mari de Mara, un journaliste qui a dû fuir à Milan pour éviter la vengeance de Verrio. Le couple de Sergio, l'ancien mari de Mara, et Christine, la française, complète ce schéma.

Vis-à-vis d'adultes de plus en plus perdus et au-delà de l'éthique et de la loi, les deux jeunes, Sabina, la fille de Mara, et Gianni, le fils de Verrio, sont les seuls capables de renverser cette situation, de sortir de ce monde ambigu, de faire un choix d'amour et de responsabilité pour réaliser leur vie, d'envisager de partir pour les États-Unis.

À cette rigueur de la représentation des personnages et des actions qui mêle ingrédients de la *commedia all'italiana* et du cinéma hollywoodien correspond, en toile de fond, une rigueur des lieux, du Sud de l'Italie, qui semble se racheter à travers l'art et la musique. Une approche que nous pouvons définir comme théâtralité. Comme nous l'avons déjà vu, Comencini souhaite mettre en scène une esthétique du sentiment régie par l'intimisme dont la fonction est, justement, celle de transgresser le genre, en le chargeant d'hybridité et de polymorphisme. Cette dialectique entre intimisme et théâtralité caractérise à notre avis le parcours de Cristina Comencini où la conflictualité entre la pulsion autobiographique, la fiction et le réel est résolue par l'intervention du rêve, ce qui a un effet sur les modes du récit filmique, la mise en intrigue, le type de héros. Ce n'est pas par hasard qu'elle ouvre le film avec une référence à l'œuvre lyrique et en présentant Emilio en train de vendre. C'est comme si elle voulait montrer l'aliénation des classes moyennes à travers la consommation des biens reproductibles. Nous retrouvons dans ce film un genre, l'opéra, considéré à l'époque comme élitaire, où le boss mafieux remplace par des constructions qui font partie du paysage local des Pouilles, les Trulli, les pyramides nécessaires à la scénographie de l'*Aida*.

Les jeunes peuvent échapper à ce mécanisme grâce aux études, car c'est à travers l'école que les valeurs universelles sont transmises. Et c'est pour cela que Sabina et Gianni venant de milieux différents, ce qui est un clin d'œil de Comencini à l'histoire de Roméo et Juliette, peuvent, lorsqu'ils se rencontrent dans le Nouveau Monde, les États-Unis, se comprendre et s'aimer, car ils partagent le même amour pour la musique et pour l'art.

Cristina Comencini réalise un travail sur les acteurs qui lui permet de passer d'un point de vue à un autre. Michele et sa méchanceté nous sont constamment décrits, par les autres, même si le point de vue de Michele est très souvent privilégié. La proximité des points de vue est par moments telle qu'il est difficile de distinguer les deux voix

narratives, celle de Michele et celle des jeunes. Dans ce film, Cristina Comencini veut montrer comment dépasser les limites des conventions sociales : les valeurs morales qu'incarnent les personnages, la pudeur dans l'expression des sentiments et la haute idée qu'ils se font de leur dignité, même quand elle est bafouée, sont des modèles désormais désuets. Cristina Comencini veut parler du présent par ses moyens d'expression à travers une stratégie de déplacement du réel et d'identification dans la représentation, grâce à un mélange sophistiqué où les raisons du spectacle et les règles du jeu cinématographiques se rencontrent. Au cours de ces années elle semble vouloir se concentrer sur l'aspect réel de la société italienne et cherche à donner par le genre de la comédie une réponse aux questions qui agitent la société italienne. Elle est consciente que les rêves occupent une place importante. Nous avons remarqué comment elle insère le rêve au cours de ses romans (*Le pagine strappate*, *Passione di famiglia* et *Il Cappotto*) et nous avons vu comment elle s'en est servie lors de *I divertimenti*, *La fine*, *Va' dove*. Les rêves constituent une partie essentielle de sa dramaturgie, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Ainsi dès son premier roman (*Le pagine strappate*) consacré au dévoilement d'un secret, son style se définit par le caractère fonctionnel d'une écriture qui évoque l'univers du cinéma. Ce balancement entre la veille et le sommeil, entre la réalité et les rêves constitue lui aussi le leitmotiv du style de Cristina Comencini. La dimension pathétique du récit est souvent associée à la description de la protagoniste, lors des instants précédant le dévoilement, et se trouve ainsi renforcée. De même la répétition des principaux éléments d'information par les différentes voix narratrices et le recours fréquent à l'anaphore manifeste explicitement le désir d'une plus grande implication émotionnelle du lecteur. Cette répétition calque, entre autres, la fréquence obsessive de certains rêves.

Nous allons maintenant nous pencher sur la structure de la narration filmique de Cristina Comencini, qui, comme nous l'avons constaté, se fonde sur deux éléments, celui du milieu social et celui du rêve.

B.2. Attachement culturel à des formes traditionnelles

Liberate i pesci peut être lu aussi comme un état de crise de la famille : les parents semblent inaptes à transmettre aux générations futures leurs repères et leurs valeurs. Il

nous semble que Cristina Comencini fait confiance aux jeunes qui croient à la réalisation d'une Italie meilleure.

Un aperçu de l'histoire nous le démontre. Gianni, le fils du boss Michele Verrio, et Sabina, la fille de Mara, s'aiment et veulent se marier. Ils mettent les deux familles ennemies face au fait accompli, Sabina étant enceinte, ce qui les oblige à se voir pour organiser le mariage. Au milieu de cette organisation il y a aussi la représentation de *L'Aida* qui doit se faire, d'une part pour faire plaisir à Lunetta, l'amante de Verrio, et d'autre part pour cacher un trafic de drogue. Michele Verrio, écrasé par le poids de cette organisation, tombe gravement malade. Il dicte ses dernières volontés à ses ennemis devenus membres de la famille, à savoir Sergio, le frère de Lunetta et père de Sabina, et Emilio, le nouveau mari de Mara, la mère de Sabina. Lunetta ne peut pas le voir car les conventions sociales interdisent aux maîtresses de se rendre chez leurs amants. Pour surmonter cet obstacle et lui manifester son amour, Lunetta chante. Sous l'emprise de la passion, elle prépare une potion magique, qu'elle fait parvenir par la voix vibrante de son chant lyrique à Michele, ce qui va le faire ressusciter. Ce miracle est une des parties les plus originales du film. La caméra semble suivre en subjective le chant libre de la chanteuse, elle crée une sensation de balancement, de vol. La voix sort de la chambre de Lunetta, traverse le balcon, s'élève dans un ciel de nuages roses fraîches et parvient dans l'alcôve de Michele, mourant, en l'obligeant à se réveiller d'une mort quasi certaine. Une image paradoxale au goût populaire qui rappelle certaines images de carte postale ou de roman-photo, comme dans le cas de la surimpression de la bouche de Lunetta dans le ciel rose.

Cet événement représente le « coup de théâtre » qui engendre le dénouement de l'histoire et déclenche toute une série de péripéties et de « quiproquos ». Le film atteint le final en faisant se retrouver tous les personnages à la première de *L'Aida* sur la place principale du village. Mais, Michele ne pourra pas assister à cette représentation, il devra régler ses comptes avec la mafia albanaise. Le film se termine par un *happy end* qui renverse le point de départ. Michele, encore une fois donné pour mort, se relèvera et pourra fuir avec Lunetta vers sa nouvelle vie ; Sabina et Gianni pourront enfin se marier ; Emilio et Mara pourront avoir une vie plus aisée grâce à l'argent de Michele ; Sergio et Christine vivront enfin une histoire de couple en acceptant leurs différences sans se cacher derrière leurs idées.

C'est le dénouement de l'intrigue qui donne son titre au film, comme Cristina Comencini le dit elle-même au cours d'une interview :

« L'isolement de la mafia dans le contexte spécifique du Sud de l'Italie n'existe pas. Les gentils et les méchants existent a priori. De là, l'idée de la comparaison avec les poissons dans un aquarium.³⁴⁵ »

Effectivement, l'aquarium trône au milieu de l'entrée de la villa de Michele Verrio et avant de mourir, la première fois, il demande à sa famille de libérer les poissons.

Liberate i pesci peut être lu aussi comme une histoire de famille où les jeunes ne s'acharnent pas à en maintenir la cohésion, voire ne rêvent que de s'éloigner de ce noyau familial étouffant et de faire leur vie aux États-Unis. Il est significatif toutefois que la passion s'incarne dans les personnages féminins, qui ont la fonction de révélateur de la conscience masculine. Il est tout autant significatif que l'art (la musique, le chant), symbole d'une tradition culturelle très ancrée dans le Sud, joue le rôle d'ascenseur social et culturel, transmettant ces valeurs qui seraient exclues dans un milieu familial fondé sur le pouvoir, l'argent et la violence, comme celui de la mafia. Là encore c'est une Lunetta qui interprète le rôle de la sirène, attirant les autres dans un monde où l'amour, la famille, le couple comptent. Le rebondissement final du film réunit à nouveau le foyer et inaugure une nouvelle époque.

Au cours de ces années (1995-2000) Cristina Comencini a exploré le domaine du genre à travers la transduction de *Va' dove ti porta il cuore* et les comédies *Matrimoni* et *Liberate i pesci*. Nous avons constaté comment elle commence à mettre en place un système de citations et de mise en abyme récurrente entre la forme du roman et celle du film avec le roman *Il cappotto del turco*. Nous nous sommes penchés surtout sur la structure et les personnages de ses récits. Mais, pour la cinécriture, il devient nécessaire d'analyser la localisation spatiale et temporelle. Le recours fréquent au rêve et au monde onirique, sert à Cristina Comencini pour faire évoluer ses personnages. Nous voulons maintenant mettre en exergue le fonctionnement de ce que nous avons appelé « mondes possibles » comme localisation de l'inconscient.

³⁴⁵ « Non esiste l'isolamento della mafia in un contesto specifico, quello del Sud ma che i buoni e i cattivi esistono a prescindere. Da qui l'idea del paragone con i pesci nell'acquario. » In *La commedia del cuore*, op. cit., p. 16.

CHAPITRE 2 : LES LIEUX DES MONDES POSSIBLES

Nous avons observé chez Cristina Comencini un phénomène que nous qualifions de migration d'œuvres dans d'autres œuvres, de genres dans d'autres genres, du film dans le roman, puis du film et du roman dans le théâtre, avec les motifs et les thèmes qui leur sont propres, c'est-à-dire ceux de la morale des sentiments et du rôle de la femme au sein de la famille moderne.

Ce va-et-vient constant entre forme et genre débouche sur la question de la *transduction*, qui apparaît de manière transversale et constante dans toute la production de Cristina Comencini. La transduction est un voyage et une aventure fondamentale de l'interprétation à travers les liens que cette pratique épistémologique de réécriture très particulière sous-entend dans la reconstruction-déconstruction des croisements culturels. De plus, quand Cristina Comencini « transduit », elle devient coauteur, et pratique un exercice de créativité rigoureux qui constitue la base d'un modèle d'écriture créative. C'est ainsi que se compose et s'éclaire une trame de relations qui reflète une image extraordinairement complexe et dynamique de la littérature et de la communication esthétique des genres dans un horizon européen.

Dans ce tour d'horizon complexe, à la lumière de la réécriture de la fiction, nous ne pouvons négliger le rôle du cinéma (en cohabitation problématique avec la télévision, par la suite) qui est à la culture du XX^e siècle ce que le roman et le théâtre étaient à celles du XVIII^e et des XIX^e siècles. Dans les années qui suivirent sa mise au point (1895), le cinématographe, nouvelle technique de la reproduction en mouvement, adopte un statut ambigu, à mi-chemin entre l'équipement scientifique et l'instrument d'évasion populaire, qui rend son évaluation difficile. Toutefois, nous voyons se dessiner peu à peu un langage cinématographique qui acquiert une complexité expressive et une potentialité émotive qui lui sont propres.

Au milieu des bouleversements des années 1990 en Italie, les écrivains, artistes et intellectuels, comme Cristina Comencini, appartenant souvent à la nouvelle génération, découvrent dans le cinéma des potentialités expressives insoupçonnées. Des relations et

des influences réciproques se développent entre le cinéma et les autres arts. Les croisements intertextuels, constants chez Cristina Comencini – entre cinéma, littérature, théâtre, peinture et photographie – marquent, par conséquent, tous les processus de sa création. Ces relations se transforment pour se normaliser comme cinécriture au cours de la troisième période qui coïncide avec le nouveau millénaire.

Écrire pour le cinéma au cours des années 1990 présuppose une nouvelle forme d'écriture, plus visuelle, plus directe, entièrement axée sur la rapidité et la simultanéité que de nombreux écrivains (Ammaniti, Starnone, Piccolo, Mazzantini) adoptent. Le roman devient une sorte d'exercice littéraire, une source d'inspiration, un véritable « film sur papier ». Le cinéma exerce également son influence non seulement sur l'évolution de l'écriture littéraire, mais aussi sur des formes d'écriture différentes, de l'album illustré à la bande dessinée.

L'analyse de ces textes de fiction en tant que mondes possibles fait largement appel au cadre théorique de la sémantique des mondes possibles. Due à Leibniz, la notion de « monde possible » a été reprise et transformée par Dolezel, qui y a vu un instrument conceptuel permettant de penser la sémantique des mondes possibles. Ce concept permet de traiter des phénomènes intensionnels (les modalités) en termes extensionnels, en leur attribuant une référence non pas dans le monde actuel mais dans un monde possible.

Avant d'analyser ces mondes possibles, il faut d'abord distinguer entre les notions de « lieu » et d'« espace ». D'après Michel de Certeau³⁴⁶, la différence entre ces deux concepts réside dans l'emploi que l'on en fait : un lieu est un endroit qui peut être conçu pour une certaine utilisation (le salon, le jardin, etc.) et qui a un rôle en soi, qu'il soit utilisé ou pas dans ce sens. L'espace est un lieu pratiqué. Par exemple, les passages (que ce soit à l'intérieur d'une maison ou d'un jardin ou même les passages parisiens) ont pour fonction d'être traversés, dans un sens qui est obligatoirement d'un bout à l'autre, dans le but d'aller d'un endroit à un autre. Ils ne prennent donc tout leur sens que lorsqu'ils sont peuplés de quelqu'un, même une seule personne. C'est donc un espace de mobilité, même croisée entre des êtres vivants. De même que les lieux ou espaces physiques, toujours d'après M. de Certeau, l'écriture ou la lecture « l'espace [est]

³⁴⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit³⁴⁷». Dans ce sens Cristina Comencini utilise les lieux et les rêves comme espace pour éclairer la richesse de « mondes possibles » dans toute leur architecture cognitive.

Comme nous l'avons déjà remarqué dans ses premières œuvres, le lieu naturel comme le jardin et l'île, représente un espace de transition du récit et d'évolution du personnage. Ces « passages » de lieux à espace de mobilité significative, nous les trouvons dans les jardins de *Zoo* et de *I divertimenti* ou dans le bosquet de bambou de *Il cappotto*, ou encore dans l'île où se réfugie Federica avec son père (*Le pagine*) ou l'île dans laquelle a lieu la rencontre entre Isabella et Maria (*Il cappotto*).

Nous allons maintenant aborder l'un des autres motifs récurrents dans sa production : le rêve. Dans ses romans, les rêves sont l'élément déclencheur de vérité. C'est ce qui arrive à Guido Forte (*Le pagine strappate*) après son infarctus où il alterne des moments de veille et de sommeil :

« Il avait l'impression d'être toujours dans le même état : immergé dans les limbes sereins de la conscience et des rêves, de raisonnements interrompus en plein milieu par un souvenir qui finalement s'avérait un mouvement de sa main ou un geste de sa fille.³⁴⁸ »

Dans *Il cappotto del turco*, Maria prend conscience de son malaise par rapport à sa situation de femme et d'épouse à travers des cauchemars peuplés de squelettes et d'insectes monstrueux ; dans *Matrioska*, Chiara ne cesse de rêver à des personnes sans visages, comme si c'était à elle, la biographe, de faire apparaître leurs visages à travers l'écriture ; dans *La Bestia nel cuore*, c'est encore un cauchemar qui va donner à Sabina la curiosité et la force de dévoiler le secret de son enfance, un cauchemar où elle voit un homme de dos, sans tête, qui amène un petit garçon à l'autre bout du couloir. Dans tous les cas, ces rêves-cauchemars se passent à l'intérieur, dans des maisons et/ou des endroits sombres et intimes, voire menaçants. Les lieux (la maison, le couloir) sont donc un espace, dans le sens où ils sont habités, mais ses habitants sont mutilés, porteurs d'un

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ « Si addormentava e si svegliava di continuo in quei giorni, senza rendersi conto della durata del sonno e della veglia. Gli pareva di essere sempre nella stessa condizione : immerso in un limbo sereno di conaspevolezze e di sogni : di ragionamenti a metà interrotti da un ricordo che infine si rivelava essere un movimento della sua mano o un gesto della figlia. » C. Comencini, titre, *op. cit.*, p. 125.

manque – la tête, la chair, les visages – et il appartiendra aux rêveurs de combler ce manque.

À l'intérieur de ces rêves, de même que dans la vie éveillée de ses personnages, un lieu revient souvent : le couloir. C'est celui que nous venons de citer dans *La Bestia nel cuore*, mais c'est aussi le couloir dont se souvient Chiara dans *Matrioska*, un couloir qui menait à la chambre d'une femme douteuse et dans laquelle personne n'avait droit d'entrer (la petite protagoniste le fera, pour lui transmettre un mot de son amant lui disant de disparaître). Nous pourrions citer également les couloirs longs et sombres de *Passione di Famiglia* où Lisa se trouve à passer avec ses petites sœurs le soir de Noël pour aller récupérer son père. De cet événement, toute la famille gardera la peur de se promener seule dans un couloir. Dans *Il cappotto*, Maria trouve au fond du couloir sa mère qui pleure, et dans *Le Pagine* la chambre où Federica est renfermée dans son mutisme se trouve au bout d'un couloir. C'est un lieu que Cristina Comencini a aussi filmé : dans *La Fine è nota* quand l'avocat Manni rentre chez lui, dans *Va' dove ti porta*, Olga traverse le couloir pour aller dans le jardin, dans *Matrimoni*, le couloir est le lieu de rencontre de tous les protagonistes puisqu'il faut obligatoirement le traverser pour accéder aux chambres de l'hôtel.

Le couloir est par excellence un espace de passage, il ne sert pas pour dormir ou pour manger, on n'y habite pas : c'est simplement un lieu d'accès (aux chambres et pièces qui donnent sur le couloir) ou un parcours, de l'entrée au fond de la maison. Il a donc pour fonction unique d'être traversé par les personnes qui se croisent. Cristina Comencini l'utilise dans le sens que Marc Augé lui attribue, celui des non-lieux³⁴⁹ : deux réalités complémentaires mais distinctes, des espaces construits dans certains buts (le commerce, le *shopping*, les transports, les loisirs) et les relations que les individus entretiennent avec ces espaces. À part le couloir de *Matrimoni*, qui est en effet un lieu de rencontre, au bout des couloirs comenciniens, il y a toujours un drame : la mère en larmes, la femme jetée, la violence du père et ainsi de suite. Reparcourir cet espace donne aux protagonistes l'occasion de franchir une étape, et d'évoluer.

L'utilité de ce cadre théorique pour la théorie ciné littéraire est au moins double. En premier lieu, elle permet de lever l'hypothèque que faisait peser sur la théorie de la

³⁴⁹ Marc Augé, *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992.

fiction la thèse du « monde unique » : au face-à-face entre le texte littéraire et le monde réel, elle substitue un modèle plus complexe (et plus riche) qui inclut une infinité potentielle d'« espaces », de mondes possibles, y compris les mondes fictionnels. Certes, l'assimilation des mondes fictifs aux mondes possibles de la logique ne va pas sans difficultés épistémologiques et conceptuelles. Il s'avère nécessaire de procéder à des ajustements que nécessite l'exportation du concept de monde possible vers les sciences humaines : les mondes fictifs doivent être considérés comme des « petits mondes », construits textuellement, ni vrais ni faux, logiquement incomplets, souvent hétérogènes dans leur macrostructure et potentiellement paradoxaux. L'accent peut dès lors se déplacer de la question du récit (largement explorée par les chercheurs structuralistes) à celle de la fiction.

Le second avantage de la sémantique des mondes possibles est qu'elle offre un moyen de penser la référence fictionnelle sans pour autant revenir au réalisme concernant l'attitude mimétique du produit esthétique. Ces aperçus rapides sur la notion de monde possible en tant que méthodologie de lecture de ces réécritures intertextuelles suscitent des applications ou des exemples pratiques à travers l'analyse de la réécriture de la comédie, que nous avons illustrée dans la première section avec l'application du récit intimiste. Dans la seconde section, nous avons analysé, les lieux de mondes possibles : nous allons développer maintenant les espaces des rêves, du récit et les espaces public avant d'aborder le thème du théâtre enchâssé dans le cinéma à travers les comédies de *Matrimoni* et *Liberate i pesci*, qui réinterprètent, développent et réécrivent les thèmes pirandelliens, qui furent eux-mêmes conçus à la frontière entre théâtre et cinéma, au début du XX^e siècle.

II. 1. L'ESPACE DU REVE

Notre thèse relève de la construction d'une méthodologie d'approche de la cinécriture du sentiment et de ses formes narratives. Sous cet angle, qu'en est-il du rapport que Cristina Comencini entretient avec les rêves ? Elle interprète concrètement ce que disait Bazin : « Rien n'est plus déterminé et censuré que le rêve.³⁵⁰ » Le cinéma se

³⁵⁰ André Bazin, *op. cit.*, p. 251.

rapprochant du rêve, les images de ses films soulignent l'aspect onirique de l'image animée où le spectateur tend à s'identifier au dormeur rêvant. Nous allons nous pencher sur le fonctionnement narratif du rêve au sein du récit littéraire et filmique et voir si le rêve est un élément diégétique ou extradiégétique tout au long de la narration. Les mondes possibles ou « espaces » n'existent que lorsqu'ils sont habités ou traversés, il nous faut maintenant détailler qui en sont les résidents. Cristina Comencini met en scène l'idée du groupe, d'où l'importance dans sa filmographie des fêtes, cérémonies, danses qui représentent les moments de rencontre. Cristina Comencini a affirmé sa volonté de vouloir créer un modèle italien, suivant ce que font les Américains, des films parlant au grand public. Nous mettons en évidence, au cours de ces années (1998-2000), sa démarche. Son style s'affirme et devient maître et enjeu du récit avec cette caractéristique que nous avons appelée intimisme.

Le style de Cristina Comencini est intimiste puisqu'elle possède « l'art d'appivoiser l'intime et le quotidien ³⁵¹ ». C'est le cas par exemple de grands plans-séquences d'ouverture d'*I divertimenti della vita privata* et de *Va' dove ti porta il cuore* ou de la deuxième séquence de *La fine è nota*. Il est question de l'attention portée aux lieux de la vie quotidienne, aux maisons, aux espaces clos, qui situent et circonscrivent le déroulement des actions. Le lien parental/filial est parfois décrit dans ses implications profondément névrotiques, surtout dans les relations mère-fille ou mère-fils. Ce retour à l'intime, au vécu des personnages, nous permet de constater la singulière remontée des figures et des formes du passé.

Cristina Comencini cherchant sa voie en tant qu'auteur décide de différencier ses domaines d'activité par le biais du genre. Toutefois nous voyons se déployer chez elle un cinéma de la clôture (elle privilégie les descriptions d'intérieur) qui ne fait que remuer l'impossibilité à vivre les sentiments et la difficulté de ses personnages à comprendre que la famille a changé. Elle choisit pour ses romans la forme tragique, où la rupture de la situation d'équilibre de départ s'avère alors tout à la fois nécessaire et

³⁵¹ L'intimisme plonge ses ramifications au cœur de domaines aussi diversifiés que spécifiques. En histoire de l'art, ceci concerne les peintres flamands du XVI^e et du XVII^e siècle, en littérature un des courants poétiques du XIX^e siècle. Cf. Daniel Madelanat, *L'intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.p.15.

déchirante, tandis que dans ses films elle cherche plutôt à s'orienter vers le registre de la comédie pour régler ces conflits.

A. Rêves *versus* réalité dans le récit

Cristina Comencini a sans cesse recours au monde onirique. Or, il faudrait voir comment le rêve a été interprété en littérature³⁵² et dans le roman avant de l'analyser au niveau filmique.

Elle est très attentive au pouvoir de l'imagination et aux rêves :

« Des êtres sans visage avaient peuplé mon sommeil ; je les voyais agir autour du lit où j'étais allongée. Ils avaient en main des pinces, des ciseaux, et des longs rouleaux de papier pour arrêter le sang [...] Ah oui, c'était le cœur de la souris disséquée dans mon livre de sciences naturelles [...] J'avais horreur des souris [...] Il faisait encore nuit.³⁵³ »

Nous avons là une très particulière hybridation narrative aux effets singuliers sur l'hypothèse d'une « magie³⁵⁴ » de l'image qui s'insinue dans l'intrigue, la subvertit puis la submerge tout à fait. Le registre linguistique de Cristina Comencini, plein de variété, attise la curiosité et la perplexité du lecteur, face à ces personnages réels reconnaissables qu'il peut presque voir en mouvement. De plus, ses romans s'apparentent à divers genres littéraires. Alternativement : le conte (l'utilisation de la voix du narrateur, le rythme de la narration) ; le grotesque (les descriptions de certains personnages, notamment Bosio, son oncle) ; le drame théâtral (toute l'action se passe dans la stricte observation de l'unité de lieu – la ville et les maisons – de temps, d'action) ; le roman policier (plongé dans une enquête, le lecteur découvre les indices et

³⁵² Dans le contexte de cette thèse nous citons les auteurs qui semblent avoir inspiré Cristina Comencini dans ses choix esthétiques et romanesques :

³⁵³ « Esseri senza volto avevano popolato il mio sonno, li vedevo agire intorno al letto dove ero distesa. In mano avevano pinze, forbici e lunghi rotoli di carta per fermare il sangue [...] Ah, sì, era il cuore del topo sezionato nel mio libro di scienze [...] Avevo orrore dei topi [...] Era ancora notte. » C. Comencini, *Il cappotto del turco*, p. 89.

³⁵⁴ Nous croyons que Cristina Comencini s'est inspirée du *réalisme magique* de Massimo Bontempelli (1908-1978). Au point de vue linguistique, il s'agit d'un oxymoron entre deux éléments contradictoires : le réalisme et la magie. L'élément magique peut être introduit dans la réalité par le rêve. Pendant la narration, le style de Bontempelli dans ses textes littéraires ainsi que dans ses œuvres théâtrales oscille entre suspense, réel et irréel, passant de la réalité au cauchemar, ses personnages semblent pâlir, se dissoudre, n'en restent que des coquilles vides qui sonnent creux.

cherche une solution possible). Dans *Liberate i Pesci*, Lunetta, l'amante de Michele Verrio met en œuvre une magie héritée de sa famille pour redonner la vie à son amour. À travers l'irruption du surnaturel dans le récit et la manière dont elle se sert de la caméra pour filmer les acteurs, nous avons l'impression qu'elle se complaît à citer Hitchcock et Almodovar. C'est comme un jeu ou un défi qu'elle lance au spectateur.

Cristina Comencini habitue le spectateur à comprendre que le surnaturel, la magie représentent une situation d'impasse (le « couloir ») de ses personnages, qui ne peuvent la résoudre que par le recours à la magie. C'est ce que font Giulia et Paolo (*Matrimoni*) et Lunetta (*Liberate i pesci*). Elle travaille (à travers le rêve) le déséquilibre, elle s'en sert pour explorer la vie des femmes, elle puise dans l'utilisation du rêve sa matière intimiste. Tout au long de ses films (*Matrimoni* et *Liberate i Pesci*), le dispositif qui permet l'épanouissement de ces dimensions oniriques s'impose subtilement. Cette transition n'en reste pas moins fidèle à sa manière, si singulière, de filmer les adaptations romanesques où les aspirations et les rêveries des personnages occupent une place de choix dans sa filmographie. Autre détail important dans sa filmographie, elle s'inspire de la façon de filmer à la Hitchcock dans *Vertigo*, où le jeu de camera qui voltige annonce un cauchemar ou un autre événement perturbateur. Les couleurs, par exemple, sont sourdes ; elles se déclinent presque sèches, dans les gammes de rouge et blanc, et leur petit nombre comme leur tonalité dérangent imperceptiblement. Le montage, sonore en particulier, heurté et fragmenté, contribue aussi à brouiller les frontières entre rêve et réalité. Le rêve au cinéma libère le personnage le fait avancer dans sa quête personnelle. C'est ce qui se passe avec Sabina dans *La Bestia nel cuore*, au cours du rêve déjà cité.

A.1. Les lieux des rêves

Analysant les romans de Cristina Comencini, nous sommes frappées par les lieux du rêve et par la place de celui-ci à l'intérieur de la structure narrative. Ses personnages ont besoin d'un décor intérieur (la maison, le couloir) comme pour souligner le caractère d'enfermement produit par le rêve. Cristina Comencini découpe le réel et construit un monde possible dans l'imaginaire qui entretient avec le monde réel des relations complexes. Elle opère des choix, organise des éléments (la ville, le personnage féminin,

la famille) : elle semble suivre les indications de Pierre Sorlin³⁵⁵ qui met en évidence la structuration et la manière plus ou moins sélective de percevoir et donner à percevoir des lieux, des faits, des événements et des types sociaux, des relations. Par exemple, la ville de province dans *Matrimoni* et *Liberate*, les relations nobles et pauvres dans *I Divertimenti della vita privata*, le milieu bourgeois et prolétaire dans *La fine è nota*.

Sa manière de concevoir le temps à travers le rêve lui permet de transformer le temps individuel en temps historique et social (*Il cappotto del turco*, *La fine è nota*). Le personnage médite sur sa vie, a une lecture du présent que l'être conscient, lui, élimine, ce qui sollicite de la part du spectateur une identification ou une sympathie à l'égard de tel rôle ou de tel groupe. Elle structure cette représentation du monde, où la thématique de l'amour ou de la confiance trahie et leurs implications – solitude, souffrance, désespoir, révolte – relèvent du mélodrame. Au niveau technique du film et surtout de l'adaptation, les rêves sont introduits par un fondu au noir et par un changement des couleurs.

Dans ses romans, le mélodrame semble être l'ingrédient principal, mais il se voit concurrencé par le comique ; tandis qu'à l'écran la structure se renverse : elle raconte des histoires comiques qui peuvent tourner au mélodrame (*Il più bel giorno della mia vita*). Souvent elle semble s'inspirer des films d'horreur (*La bestia nel cuore*) et souvent le passage au rêve sert comme moment d'explicitation et liaison entre le passé et le présent. Il a aussi la fonction de passeur entre l'intime (la maison, les huis clos) et le public (la ville, l'extérieur).

En ce qui concerne les intérieurs fictifs – mais non oniriques – le traitement des descriptions suit les mêmes principes. Dans ses récits filmiques, une grande place est réservée à la maison et à la description d'intérieurs considérés comme l'espace des femmes. Elisabetta Rasy, en ouverture de son essai sur les *Donne e la letteratura*³⁵⁶, nous dit que la représentation picturale de la femme écrivain se fait à l'intérieur d'une maison, d'un lieu fermé (elle cite les tableaux de Vermeer et de Cassatt) où on met presque en relief son caractère clandestin :

³⁵⁵ Cf. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Aubier Montaigne, 1977.

³⁵⁶ E. Rasy, *op. cit.*, p. 15-19.

« De même que dans le dessin de May Casatt la femme écrivain, est clandestine, destinée par le caractère et le rythme de son existence à une pratique littéraire fragile comme un geste suspendu dans l'air, qui se passe à huis clos, silencieuse et souvent dérangée.³⁵⁷ »

Elle filme les maisons plus ou moins de la même façon, toujours en *travelling*, en caméra fixe, pour nous montrer les lieux et, ensuite, une série de plongées et contre-plongées sur des détails et/ou indices (le cahier dans la *Va' dove*, le journal dans *La Fine è nota*) très importants pour le développement de l'intrigue ou la présentation des personnages. Autre caractéristique de sa production, plus évidente au cinéma que non dans le roman : elle présente d'abord le milieu fermé dans lequel le personnage vit (voir les séquences initiales de *La fine è nota* et de *Va' dove*) et ensuite le personnage lui-même.

Le milieu dans lequel ses personnages bougent, vivent, s'expriment revêt une importance fondamentale dans la construction de ses récits filmiques. Privilégiant des thèmes liés à la vie privée et intime des protagonistes et des récits où la famille est protagoniste, il est donc évident que la maison revêt une importance centrale dans le récit et en devient presque une protagoniste.

A.2. L'espace public

Les références précises que Cristina Comencini fait aux lieux géographiques mènent notre analyse à combiner l'étude des facteurs internes au film (scénarios, aspects formels) à des informations externes. Dans la mesure où les images sont fonction de la narration, l'histoire racontée joue un rôle important dans l'élaboration de l'espace.

Avec *Matrimoni* et *Liberate i pesci*, Cristina Comencini vise un milieu social bien défini, celui de la province italienne, de la petite ville du Sud de la fin des années 1990, où les valeurs éthiques des sentiments priment sur une vie sans fond éthique. Ces deux comédies tracent une géographie de l'espace urbain qui réduit les villes à des sites emblématiques de la vie familiale. *Matrimoni* et *Liberate i pesci* nous présentent un milieu différent de ceux de ses autres films.

³⁵⁷ « Clandestina, dunque, proprio come nel disegno di Mary Cassatt, è colei che scrive : donna destinata dal ritmo e dal carattere della sua esistenza a una pratica letteraria che avviene al chiuso, ed è silenziosa, spesso interrotta, fragile come un gesto sospeso nell'aria. » E. Rasy, *op. cit.*, p. 18.

Son univers filmique et romanesque est fondamentalement urbain. Ses récits sont toujours localisés, ils nomment l'espace dans lequel se déroulent la fiction ou utilisent des codes visuels ou littéraires de reconnaissance assez évidents pour le spectateur lecteur : la ville de Rome (*Le pagine strappate, Il cappotto del turco*), Naples (*Passione di famiglia*), Lecce (*Liberate*), Trani (*Matrimoni*), Milan, Paris et la Sardaigne (*La fine è nota*).

L'attention au décor, ou le cadre dans lequel évoluent les personnages d'un film, ou les lieux, est un élément essentiel de la filmographie de Cristina Comencini, c'est une de ses marques stylistiques. Situer les personnages à l'intérieur d'un décor (*Who is in the car ?*) sert à Cristina Comencini de fil rouge pour le spectateur qui doit comprendre dès le début dans quel univers le récit se déroule.

Le traitement filmique de l'espace chez Cristina Comencini fait penser à Billy Wilder, un seul point de vue dans un espace ouvert balayé d'un coup de caméra ; cette façon de filmer se rapproche du point de vue théâtral. Cette nécessité de cadrer le personnage lui vient de la pratique du scénario et de la théorie du décor³⁵⁸ comme reflet du personnage. La fonction du décor est sémantique et esthétique, de même que chaque élément perceptible (lumière, son, ville, fontaine, etc.) joue un rôle précis dans la scène : aucun élément n'est gratuit. Chez Cristina Comencini, la scène ne propose aucun élément descriptif, ce qui laisse penser qu'elle n'a de sens que pour le personnage.

L'espace semble être morcelé et non mis en valeur au profit des personnages.

Souvent Cristina Comencini, pour organiser l'espace, recourt au montage. En effet, la transition entre les plans participe à la construction d'un espace homogène, par le biais de champs et de contrechamps, des raccords du regard, de la direction de la caméra dans le mouvement, dans l'axe³⁵⁹. Choissant la ville comme lieu de son action, Cristina Comencini ne fait que se situer dans son temps : elle est née dans une ville, vit dans un milieu urbain et elle ne parle que de ce qu'elle connaît. Mais, en même temps, ce n'est

³⁵⁸ Dans tous ses films, C. Comencini fait appel à l'aide de sa sœur Paola qui nous a dit : « Per quanto mi riguarda io sono arrivata alla scenografia dall'architettura o meglio dall'abbandono dell'architettura, abbandono che spesso rimpiango. Ho fatto un po' la costumista per motivi pratici ma preferisco avere rapporti con gli spazi, con gli oggetti che con gli attori ». Mail de Paola Comencini du 25 février 2009 en réponse à nos questions sur le décor.

³⁵⁹ Cf. Jacques Aumont, *L'image*, Paris Nathan, 1990. Dans cette thèse nous n'abordons pas toutes les distinctions entre les images que fait Jacques Aumont puisqu'elles nous éloignent de notre objectif.

pas le « lieu » ville qu'elle met en scène, mais plutôt l'« espace ville » où les déambulants sont plus importants que les lieux mêmes.

En effet, elle met en évidence les espaces collectifs de la vie quotidienne, évitant soigneusement les lieux anonymes ou les centres commerciaux. Cristina Comencini n'oublie pas ses origines familiales de femme du Sud et c'est pour cette raison qu'elle met en scène deux villes du Sud : dans *Liberate i pesci* la fragmentation entre espace urbain et rural est plus évidente, alors que dans *Matrimoni* l'alternance est plutôt entre grande ville et petite ville au bord de la mer.

Si, au début de sa filmographie, elle a choisi un cadre quasi naturel, le zoo de Rome, c'est aussi pour souligner l'importance de l'élément naturel domestiqué par la vie urbaine : Cristina Comencini ne recherche pas l'utopie du meilleur des mondes possibles, elle croit au bienfait de la nature sans trop en accentuer les vertus. Fascinée surtout par le déplacement ou le dépaysement, elle veut montrer l'empathie entre ses personnages et leur milieu. Dans *Liberate i pesci*, le village est intégré à la ville, y forme une sorte d'enclave et l'aquarium central de la villa est le symbole de cette vie que les personnages désirent.

Privilégiant le point de vue féminin, elle décrit des femmes modernes qui vivent et travaillent (souvent elles s'occupent de jardins ou d'espaces verts) et elle les situe dans des villes. Dans *I Divertimenti*, elle impose cette différence entre ville et campagne à travers les yeux de la protagoniste féminine, Mathilde, qui a vécu en ville. Prenant la place de Julie, forte de son expérience précédente, elle peut vivre une existence quasi heureuse à la campagne, mais si elle veut s'évader ou rêver, elle se rend en ville.

Dans *Matrimoni*, Giulia fait le chemin inverse, de la ville où elle habite, elle choisit de revenir au lieu de départ pour comprendre que le bonheur est lié à l'intimité conjugale et non à l'endroit géographique.

L'espace « morcelé » que Cristina Comencini nous montre à travers les techniques filmiques que nous venons de citer, a la même fonction que le couloir : passage obligé pour les personnages, il ne devient espace que lorsqu'ils rentrent en scène. Le couloir assume alors la valeur de labyrinthe, c'est-à-dire un espace préconçu dans lequel il y a un seul parcours possible. Si dans le couloir on peut aller d'un bout à l'autre et revenir, dans le labyrinthe on ne peut que suivre l'itinéraire obligé pour éviter de s'égarer ou de se retrouver dans une impasse. Cristina Comencini filme en apparence d'une manière

naturelle et fluide, mais chaque plan est calculé pour canaliser notre attention sur tel ou tel personnage, telle ou telle situation.

Dans ce sens, couloir-labyrinthe elle « transduit » ce que Calvino avait imaginé dans le conte *La foresta radice labirinto*³⁶⁰ (*La forêt labyrinthe*). *La foresta radice labirinto* apparemment est une fable, mais en prenant la forêt comme arborescence logico narrative³⁶¹, elle peut se développer du haut vers le bas et du bas vers le haut. Celle-ci compose donc un arbre aux nombreux embranchements, à « rhizome » plus qu'à racine unique, où les filiations se dispersent et dont les évolutions sont aussi bien horizontales que verticales, comme un réseau qui empêche de pénétrer la ville, représentée en tant que labyrinthe ou dédale narratif horizontal. L'enchevêtrement des chemins, des « destins croisés », les articulations innombrables d'architectures imaginaires suggèrent avec force l'image du *labyrinthe*, version géométrique de la combinatoire. Mais afin d'acquérir la maîtrise de cette combinatoire, il faut construire des filtres *anti-combinatoires*, d'où les structures rigides, l'énoncé des règles, la spécification des contraintes. Cela implique, bien sûr, le renoncement à une certaine spontanéité, le recours à des formalisations, à des calculs, y compris de simples calculs d'arithmétique et de géométrie, et peut-être par la mise en œuvre d'outils plus sophistiqués comme ceux que nous proposent les nouvelles technologies³⁶². Une vision, celle de Calvino, logico-mathématique appliquée à la narration qui représente une première dans le panorama littéraire italien, dominé alors par l'élite classique des épigones du néoréalisme, généralement liés aux principes de l'idéalisme esthétique qui prônait la pureté littéraire de la narration contre toute contamination dans la création littéraire.

Nous venons de voir comment à partir d'une configuration spécifique des lieux (film ou roman), une série de choix relatifs à la transduction et interprétation de la réalité s'imposent et comment ils construisent un monde possible différent. Cristina Comencini donne au personnage la mission de construire l'espace du monde possible, d'en dessiner

³⁶⁰ Italo Calvino, *La foresta radice labirinto*, Milano, Piemme ed, 1981.

³⁶¹ Termes qui définissent la structure du récit par l'hypertexte, la première tentative d'application des sciences dures à la littérature.

³⁶² Calvino suivit les séminaires de Barthes et de Greimas. Il faisait partie, avec Raymond Queneau, Georges Perec, le mathématicien et écrivain Jacques Roubaud de l'Oulipo, Ouvroir de littérature potentielle, pour qui la combinatoire et l'écriture à contraintes étaient à la base de l'écriture créative.

l'instance d'expérience et de reconnaissance et de représentation des lieux, d'en dessiner l'univers géographique. Dans *Liberate i pesci*, l'extérieur reproduit les troubles des protagonistes, les gros plans sur une nature désertique et blanchâtre nous donnent la sensation de vide et de creux dont Michele Verrio est rempli. Toutes les œuvres de Cristina Comencini que nous avons analysées montrent la correspondance entre l'intérieur et l'extérieur, entre le rêve et la réalité. Ce système d'espaces implique et engendre le déplacement dans le monde réel et dans les mondes possibles de la fiction. En tant que romancière et cinéaste, Cristina Comencini se livre constamment à des échanges d'imaginaire et d'onirisme. Elle bascule du réel dans la fiction et l'espace du récit est construit en interdépendance avec les autres composantes narratives. Elle sélectionne les traits de localisation et de spatialité selon les exigences issues des orientations narratives et thématiques de son œuvre.

En 2000, Cristina Comencini, après avoir privilégié, dans ses comédies, « le métier de cinéaste » veut l'utiliser pour révéler la dimension intime du personnage dans le domaine théâtral. À ce propos, il faut signaler que l'espace théâtral et l'espace cinématographique diffèrent dans les niveaux du faire-semblant. Si dans le cinéma tout est faux, tourné et retourné, monté jusqu'à ce que le réalisateur ait trouvé la bonne prise, le théâtre – bien qu'il nous montre des acteurs en chair et os qui se tiennent à quelques mètres de nous – révèle une distance émotive majeure et devient ainsi les lieux par excellence de mondes possibles.

II.2. L'ESPACE DE LA THEATRALITE

Cristina Comencini en mettant en scène la *Traviata* développe l'idée de théâtralité que nous avons constatée en analysant ses comédies. Réaliser au théâtre l'opéra lui permet de poursuivre un chemin que les réalisateurs italiens connaissent bien. Son père avait filmé la *Bohême* à la fin des années 1980, au moment où le cinéma voulait redonner à l'opéra un succès populaire et d'autres réalisateurs Rosi (*Carmen*), Zeffirelli (*La Traviata*) étaient passés par là.

En effet, au cours des années 1980, ces cinéastes en reprenant la tradition des films-opéra des années 1950 qui célébraient l'unité nationale et permettaient de revaloriser l'idée de nation, avaient permis la redécouverte de l'opéra. Ces films rencontrent un

large écho parce que la tradition lyrique est fortement enracinée dans toute la péninsule et auprès de différentes catégories sociales. L'Opéra avant même la réalisation de l'unité italienne a le statut d'art national populaire et bien avant Sanremo, ses airs étaient connus de toute la population.

Cristina Comencini toujours dans le désir d'unir les mots « auteur » et « populaire » aborde un autre volet de la création artistique jusqu'à la cité dans ses films et ses romans. Mettre en scène la *Traviata* n'est pas seulement, comme elle le déclare, « le fruit du hasard³⁶³ » mais représente un défi très fort à une image de cet opéra.

Le choix de la *Traviata* s'explique par la fortune du personnage de Violetta, qui « est une artiste, elle fait de l'amour son œuvre d'art³⁶⁴ », une définition qui s'applique également au metteur en scène Cristina Comencini. En effet Violetta est « isolée, une “étrangère” qui a le courage d'aimer jusqu'au bout, c'est une caractéristique précieuse et très féminine qui contribue à la pérennité d'une œuvre, avec laquelle une forte identification émotionnelle est toujours présente.³⁶⁵ » Pour Cristina Comencini, Violetta est une femme moderne, partagée entre le besoin de survivre et son idéal d'amour, par ses caractéristiques cette héroïne entre de plein droit dans la lignée de cette « école des femmes » que Cristina Comencini veut proposer comme modèle italien de femme du XXI^e siècle.

La Traviata

Le sujet de *La Traviata* a fait l'objet, dès le XIX^e siècle, de multiples réécritures, de Dumas à Verdi. Le texte est lui-même un exemple de transduction du roman d'Alexandre Dumas, *La dame aux camélias*, en livret d'opéra de Giuseppe Verdi, réélaboré ensuite par différents metteurs en scène ou chanteurs d'opéra qui ont laissé à chaque fois leur empreinte. La mise en scène, en 1955 à La Scala de Milan, de Visconti,

³⁶³ Cf. Leonetta Bentivoglio, « Cristina Comencini : Violetta è un'artista della passione », in *Repubblica*, 5/04/2000, p. 37.

³⁶⁴ « Violetta è un'artista, che dell'amore fa la sua opera d'arte », *ibid.*

³⁶⁵ « è una donna isolata, una “diversa”, che ha il coraggio di amare fino in fondo, caratteristica preziosa e molto femminile, che contribuisce all'atemporalità di un'opera con cui è sempre possibile una forte identificazione emotiva. » *Ibid.*

avec la Callas, fut à tel point mémorable qu'il a fallu trente-cinq ans pour que cet opéra³⁶⁶ puisse être à nouveau représenté à La Scala, dans la mise en scène de Liliana Cavani³⁶⁷ et sous la direction de Riccardo Muti qui lancèrent deux nouveaux jeunes chanteurs (Tiziana Fabbricini et Roberto Alagna). Ce fut un choix qui bouleversa la tradition des premières à la Scala : non des artistes célèbres mais des jeunes talents auxquels offrir la possibilité de le devenir.

Fascinée par le personnage de Violetta, Cristina Comencini décide d'en faire une héroïne moderne, une femme trahie par l'amour et par la société, l'un des archétypes de ses personnages féminins successifs. Déjà, en effet, dans *Passione di famiglia* elle avait évoqué avec Margherita Nevio le monde de l'opéra. Tous les personnages de ce roman sont des femmes trahies par l'amour et par la société, comme nous avons pu le constater. Violetta en tant que personnage se prête à de multiples interprétations car elle est vue à travers le regard du narrateur, de son amant et du père de son amant : pour Alfredo, son amant, c'est une femme qui l'aime ; pour son père, ce n'est qu'une cocotte qui cherche à s'emparer de l'argent et à se procurer une place respectable dans la société ; pour le narrateur, Violetta est une femme qui cherche à s'imposer.

Dans la mise en scène de l'an 2000 qui inaugure la saison du « Maggio musicale » à Florence, la *prima* ne fut pas exempte de critiques : la réalisation plus ancrée dans la modernité voulue par Comencini et sa sœur Paola en tant que scénographe, ne fut pas en effet très bien accueillie. Violetta, dans l'interprétation de Cristina Comencini, est une femme qui vit ses sentiments jusqu'au bout, capable de sacrifier sa vie pour l'amour. Elle a choisi de situer l'action de *La Traviata* à la fin du XIX^e siècle, privilégiant des

³⁶⁶ « E' risorta, dopo ventisei anni di sepoltura, dopo essere stata uccisa non dalla tisi ma dai boati e dai fischi del 1964. [...]ventisei anni dopo il tonfo di Mirella Freni e trentacinque anni dopo l' ormai mitica (ma non tutto filò sull' olio e ci furono mugugni, stroncature) serata del terzetto Callas, Di Stefano, Visconti, a questa resurrezione di Violetta alla Scala. » Cf. Guido Vergani, « E Violetta risorge sul palco della Scala », in *Repubblica*, 22/04/1990, p. 4.

³⁶⁷ Cristina Comencini a déclaré s'être inspirée de cette réalisation de Lilliana Cavani qui a été son modèle lors de sa mise en scène. Cf. Leonetta Bentivoglio, *art. cit*, p. 37. En 2007 Liliana Cavani reprend l'œuvre : « L'allestimento è quello storico di Liliana Cavani, con scene e costumi dei Premi Oscar Dante Ferretti e Gabriella Pescucci, che è andato in scena nel 1990 con la direzione di Riccardo Muti ed è stato ripreso più volte, l' ultima nel 2002 agli Arcimboldi. Dunque, la novità di questa Traviata di Verdi che torna alla Scala da stasera al 21 luglio (i biglietti sono tutti esauriti, ma potrebbe esserci ancora qualche disponibilità on-line) è il cast completamente rinnovato. » Cf. Paolo Zonca, « La Gheorghiu, debutta alla Scala », in *Repubblica*, 3/07/2007, p. 13.

intérieurs proustiens, et éliminant des éléments qui rendaient l'œuvre datée. Voici ce qu'elle en dit dans un entretien, avant la représentation :

« Les décors d'avant-garde ne m'intéressent pas. J'ai déplacé les atmosphères à la fin du XIX^e siècle parce que je la considère comme une époque élégante qui offre aux artistes la possibilité d'agir de manière plus proche de notre époque. [...] Toujours dans l'objectif d'une meilleure compréhension du texte théâtral et de son actualisation, nous avons repensé les actes non pas comme des tableaux isolés mais plutôt comme une partie de l'ensemble. [...] J'ai voulu rendre cette œuvre plus proche de nous, en brisant une bonne partie de la rhétorique des gestes et en rendant chaque action crédible et humaine. La musique, à elle seule, ne fait pas l'opéra, la dramaturgie est fondamentale pour la mise en scène des sentiments, toutefois la musique reste une limite à l'actualisation de l'œuvre : moi, j'ose et je pousse mes limites tant que la partition me le consent, sans pour autant rien forcer.³⁶⁸ »

Ainsi son monde narratif emprunte, sauf indications contraires, des propriétés du monde possible, dans ce cas celui de l'opéra. Elle présente des personnages qu'elle modèle à partir d'un personnage existant, ce qui correspond à ses adaptations (transductions) cinématographiques. Réaliser une mise en scène au théâtre lui permet davantage de s'affirmer comme metteur en scène. La représentation d'un texte théâtral peut être comparée à la lecture d'un livre, du moins sous un aspect : toutes deux sont des activités qui engendrent un texte en l'interprétant. Pour confronter des mondes, il faut donc considérer le monde actuel comme une construction culturelle. Tant les représentations théâtrales que la lecture ajoutent encore une autre dimension à la création d'un sens, dans la mesure où le public d'une pièce interprète la représentation des acteurs. Il s'agit de l'appropriation des personnages de la part du public : puisqu'ils sont dotés d'une vie autonome, ils peuvent échapper à l'auteur pour vivre dans l'imagination du spectateur

« J'avais toujours attendu l'entrée en scène, le contact direct avec le public. Et la possibilité de pouvoir me consacrer aux personnages en action constante, à leurs

³⁶⁸ « Non mi interessano scenografie avanguardistiche [...]. Ho spostato le atmosfere alla fine dell'800 perché la considero un'epoca elegante ma che offre la possibilità agli artisti di fare gesti e azioni molto più vicini a noi. [...] Sempre sulla scia di una maggiore attualizzazione e in vista di una maggiore comprensione del testo teatrale si sono pensati gli atti scenici, non come dei quadri slegati a sé stanti ma piuttosto come parte di un tutto. [...] Ho voluto rendere quest'opera più vicina a noi, spezzando gran parte della retorica dei gesti – conclude la Comencini – rendendo ogni azione credibile e umana. La musica da sola non fa l'opera, la dramaturgia è fondamentale per mettere in scena i sentimenti, ma la musica rimane comunque un limite all'attualizzazione : io mi spingo e oso fino a che la partitura me lo consente, senza nessun tipo di forzatura. » Cf. Wanda Lattes, « La Comencini dal set alla lirica : cambio la Traviata », in *Corriere della Sera*, 3/04/2000, p. 30.

expressions, à leurs mouvements beaucoup plus de ce que nous octroyait le jeu au cinéma [...] j'avais dans le cœur cette fidélité à la psychologie du héros.³⁶⁹ »

En littérature, et peut-être encore plus à l'écran et au théâtre, deux situations différentes apparaissent semblables : plus exactement, nous distinguons dans une situation une structure donnée que nous projetons ensuite sur une autre. Le cinéma, pour Cristina Comencini, est fragmentaire et fantasmatique mais permet aussi l'invention. Comme le remarque Franca Angelini, la différence tourne autour de l'intuition plus profonde qui existe entre écran de cinéma et scène de théâtre : le premier appartient au cerveau de l'auteur, lieu de projection de fantasmes personnels et instrument de construction de fragments d'histoire³⁷⁰. C'est pour cela qu'être metteur en scène est en même temps un travail de création (scénario, adaptation) et pratique (choix des lieux, coût de la production). Il s'agit du produit de l'interaction du monde narratif dans la vie réelle : rapprochées, *fiction* et vie révèlent leur fausseté respective et leur impossible adhérence l'une à l'autre ; c'est pourquoi le monde possible de la *fiction* avec son harmonieuse et parfaite combinaison d'intrigues bien construites devient celui du *faire-semblant* et vice-versa.

Ainsi, Eco affirme :

« Les personnages narratifs vivent dans un monde *handicapé*. Quand nous comprenons vraiment leur destin, nous commençons à croire que nous aussi, en tant que citoyens du monde actuel, nous subissons souvent notre destin, uniquement parce que nous pensons notre monde à la façon dont les personnages narratifs pensent le leur. Le texte narratif suggère que notre vision du monde actuel est peut-être aussi imparfaite que celle des personnages narratifs. Voilà pourquoi les personnages narratifs célèbres deviennent des exemples suprêmes de la condition humaine "réelle".³⁷¹ »

³⁶⁹ « In fondo avevo sempre aspettato l'ingresso in palcoscenico, il contatto diretto col pubblico. E, soprattutto, la possibilità di dedicarmi ai personaggi in un'azione continua, alle espressioni, le mosse, i rapporti interpersonali, più di quanto non conceda il gioco cinematografico. Ho studiato regia in Francia, da giovane, dove i testi - base erano un Beaumarchais o un Marivaux, e mi restava nel cuore quella fedeltà alla psicologia dell'eroe. » Wanda Lattes, in « La Comencini dal set alla lirica : cambio la Traviata. » *Ibid.*

³⁷⁰ Franca Angelini, *Serafino e la tigre : Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia Marsilio, 1990, p. 88.

³⁷¹ Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990. Trad. fr. *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 225.

La pratique de l'adaptation-transduction chez Cristina Comencini lui permet de mettre en lumière, d'une façon différente par rapport au texte écrit, les structures qui organisent l'espace imaginaire de la société italienne. Développer la dimension théâtrale a représenté pour elle le retour aux sources de son apprentissage, lui permettant d'être en contact direct avec son public et de travailler sur les émotions. Cette deuxième expérience théâtrale lui confirme qu'elle veut être metteur en scène. C'est un moyen pour elle de prendre le pouvoir par rapport aux acteurs qui acceptent cette domination, puisqu'ils sont conscients que la responsabilité de la réussite ou non de l'œuvre appartient au metteur en scène, et à lui seul. Celui-ci a un rôle de démiurge, d'artisan qui fabrique à partir de lieux, d'êtres humains et de leurs émotions, des espaces qui sont des mondes possibles.

TROISIÈME PARTIE :

CINÉCRITURES DU MOI

CHAPITRE 1 : CINÉCRITURE DU MOI

III.1. Le contexte

En 2002, année de *Matrioska* et de *Il più bel giorno della mia vita*, Cristina Comencini est consciente que le temps de tourner la page par rapport au passé est arrivé et qu'il faut maintenant s'engager d'une façon différente. La victoire de Berlusconi en 2001, de même que le Jubilé de l'an 2000, triomphe médiatique de Jean-Paul II, sont des moments capitaux dans l'histoire récente de la société italienne. Ces événements replongeront l'Italie dans le climat de fermeture culturelle et sociale qui avait caractérisé les années de l'enfance des parents de Cristina Comencini. La fin du XX^e siècle, la renaissance des luttes pour l'affirmation des nationalités et des races, ont laissé des traces profondes dans la société italienne. La chute du mur de Berlin en 1989 marque la « fin des idéologies³⁷² » et du « cinéma pur³⁷³ ». C'est l'époque où la gloire des vedettes de la télévision éclipse celle des stars de cinéma italien. A ces mutations de la société Italienne, il faut aussi en ajouter d'autres liées au contexte politique international qui vont influencer, par contrecoup, la vie quotidienne. L'attaque terroriste contre les tours jumelles à New York, le 11 septembre 2001, et l'introduction de l'euro, monnaie unique européenne, changent désormais les contours du monde occidental. :

« Le temps dans lequel nous vivons est conditionnés par la mort des fondateurs, des parents qui nous ont quittés en nous laissant avec des problèmes énormes. Nous sommes les héritiers de leurs hallucinations, désormais nous nous rendons compte que la croissance, le développement, le consumérisme, le PIB tout ça nous fait aller tout droit vers l'impasse [...] Nous cherchons à comprendre quoi faire, mais nos pensées sont encore prisonnières de vieux cadres conceptuels, ce qui veut dire que nos paroles sont prisonnières.³⁷⁴ »

³⁷² *Ibid.*, p. 36-37.

³⁷³ *Schermi opachi, il cinema italiano degli anni 80*, a cura di Lino Micciché, *op. cit.*, p. 4-7.

³⁷⁴ « I tempi in cui viviamo sono condizionati dalla morte dei fondatori, dei "capostipiti", dei genitori che se ne sono andati lasciandoci con problemi enormi. Noi siamo gli eredi delle loro allucinazioni, oramai ci rendiamo conto che la crescita, lo sviluppo, il consumismo, il prodotto interno lordo, tutto questo ci fa correre su un binario morto. [...] Stiamo cercando di capire che fare, ma i nostri pensieri sono ancora

Au niveau du contexte de ces années (2000-2005), la production littéraire et filmique est en train de devenir une des voix de l'industrie culturelle. Dans ce domaine, l'idée d'auteur et d'autorialité, caractéristiques des années précédentes, a du mal à s'imposer. Effectivement « Le temps dans lequel nous vivons est conditionnés par la mort des 'fondateurs' » Les auteurs se sont formés seuls, dans une atmosphère d'hostilité. S'ils veulent débiter, ils doivent se confronter à la méfiance³⁷⁵. D'autre part, leur est imposé un modèle commercial calqué sur la télévision (publicité, audimat) ce qui n'était pas demandé à leurs prédécesseurs. Cette constatation des « des parents qui nous ont quittés en nous laissant avec des problèmes énormes » mène Cristina Comencini à s'interroger à la première personne sur son travail d'artiste. C'est pour cette raison que la compréhension et l'explicitation du contexte devient importante : la mentalité des auteurs, des producteurs, du public, vit des médias, s'est habituée à cette forme de communication qui est entrée dans le quotidien et dans les habitudes. L'ascension et la création du duopole Rai Fininvest³⁷⁶ (aujourd'hui Mediaset) vont changer le goût des Italiens, les mener progressivement vers une esthétique de la représentation. L'univers du divertissement, des loisirs, de l'émotion, du rêve et de l'aventure occupe une place centrale dans la consommation moderne ; en Italie ceci coïncide avec la multiplication des chaînes de télévision. Cristina Comencini en publiant *Matrioska*, roman autobiographique³⁷⁷, raconte son cheminement personnel et professionnel d'une façon différente.

Les productions contemporaines portent la marque du repli sur soi-même Cela s'explique aussi bien par le manque de financements publics que par le changement d'horizons qui, encore une fois, s'opère sur la scène politique italienne pour se limiter à elle. Ces changements de la société italienne sont interprétés par les cinéastes, écrivains et scénaristes, qui cherchent directement à en donner une idée, créant leur style et leur modalité en opposition à l'écrasante influence de ce contexte télévisuel et imaginaire.

prigionieri dei vecchi frames concettuali, il che significa che anche le nostre parole sono prigioniere.» Cf. Wu Ming, *New Italian Epic*, Torino Einaudi, 2009, p. 118. (C'est nous qui traduisons.)

³⁷⁵ Vito Zagarrìo, *Cinema Italiano anni novanta*, Venezia, Marsilio, 1998, rééd. 2001, p. 63-67.

³⁷⁶ Cf. Jean-Claude Mirabella, *Le cinéma italien...*, op. cit., p. 7-11.

³⁷⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, rééd. 1996, p. 1- 40.

Le personnage doit-il se conformer aux modèles proposés ou alors, comme il semble être le cas, être innovant par rapport à la tradition cinématographique (et littéraire) des maîtres du passé ?

C'est pour cette raison que *Matrioska* au sein de la production de Cristina Comencini est un moment charnière où la cinécriture est la forme et le contenu du roman. Antonia et Chiara, les deux protagonistes du récit, interprètent Cristina Comencini, expriment ses doutes, ses hésitations, ses questionnements. Antonia est la fois la voix du scénariste, de l'écrivain, de la cinéaste et de la femme mère. Chiara revêt celle de son père et celle de sa mère. *Matrioska* peut être lu aussi comme portrait en creux, lieu d'autocitation de ses personnages précédents, et esquisse de ses personnages et problématiques futures. Cristina Comencini impose à ses personnages fictionnels féminins le dédoublement pour retrouver leur unité d'« être humain » au-delà des différences liées à l'identité sexuelle. L'« image de soi » que nous en dégageons, à la lecture de ce roman, est le dédoublement entre l'individu (Cristina Comencini) et le sujet de l'énonciation (Antonia et Chiara).

Dans *La mise en scène du Je*³⁷⁸, Mireille Brioude analyse l'écriture de Violette Leduc et repère tous les éléments de ce qui lui semblait être une théâtralité du texte. La question pour Brioude était la suivante : comment le « je », qui n'est ni l'auteur ni la personne mais l'instance d'énonciation, devient-il, en s'écrivant, auteur et acteur du drame de sa vie ? Le texte narratif, de fait, devient une scène, perceptible pour le lecteur grâce à cette « voix » si présente dans le texte leducien. L'autobiographie prend forme dans cette écriture spécifique, entre texte et parole. L'approche sémiotique d'une telle œuvre débouche sur une conception pluri-polaire de l'autobiographie résultant de l'interaction entre l'écrivaine (Leduc), le « Je » objet et sujet de l'énonciation et surtout le lecteur, metteur en scène imaginaire et imaginant.

Matrioska approfondit la notion de théâtralité, dont nous parle Michèle Brioude au sujet de Violette Leduc. La théâtralité de *Matrioska* prend appui sur un usage des discours perçus comme voix (Chiara, Antonia, Luca, les enfants, Teresa). Le « pari » de l'autobiographie se mue, de fait, en tentation de représenter l'inénarrable (la démence du père de Chiara, l'abandon de sa mère Teresa, la possession amoureuse). Mais c'est bien

³⁷⁸ Mireille Brioude, *Violette Leduc : la mise en scène du Je*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

au lecteur que revient le plaisir d'effectuer la dernière représentation, celle qui unit l'auteur et le lecteur-spectateur dans le plaisir de mettre en scène le « je ». *Matrioska* se termine, à une première lecture, par une interrogation et un final ambigu. Chiara finira-t-elle par écrire un roman ? Osera-t-elle effectuer ce saut ? Le roman procède par de multiples récits, entre histoires à tiroirs et contes entrecroisés, pareils à d'innombrables miroirs.

Appelons alors, suivant la catégorisation de Mireille Brioude, « cinétique », l'alliance entre la « kiné » (le mouvement) et la « poïesis », la création issue de ce mouvement. Cette « cinétique » intègre les données socio-historiques du contexte dans le processus de création et de représentation. En cela, Cristina Comencini est l'héritière d'une attitude politique autant qu'esthétique propre aux femmes. Le lieu de la création féminine n'est plus, au XXI siècle une circonstance, un événement privé mais le langage lui-même. Nous assistons à la création la cinécriture comme moyen d'expression des êtres humains : de « l'autre sujet », de « l'autre langue », selon la définition d'Agnès Varda. Suivant la modalité de Cristina Comencini nous analysons en miroir leur parcours de formation. La formation initiale de Varda est celle de la photographie, aux côtés de Jean Vilar, sa filmographie ensuite est composée pour moitié de documentaires et de court-métrages. Ses longs-métrages (par exemple *Sans toit ni loi*³⁷⁹) oscillent entre fiction, enquête et documentaire. Cristina Comencini commence sa carrière à côté de son père comme scénariste, puis elle devient cinéaste et ses films passent d'un genre à l'autre avant de se concentrer sur le genre comédie, entre temps elle écrit des romans..

La « cinécriture », selon le mot d'Agnès Varda, est un processus théorique soutenu par la pratique de la mise en scène. Loin de la « caméra-stylo » évoquée par Alexandre Astruc³⁸⁰, comme nous l'avons déjà remarqué, la cinécriture est une définition du

³⁷⁹ *Sans toit ni loi*. Réalisation Agnès Varda. Scénario : Agnès Varda. Interprètes : Sandrine Bonnaire (Mona Bergeron, dite sans toit ni loi), Macha Méril (Mme Landier), Yolande Moreau (Yolande), Stéphane Freiss (Jean-Pierre). Images : Patrick Blossier. Musique : Joanna Bruzdowicz ; France 1985. Ce film obtint le Lion d'or à Venise en 1985 et le César pour la meilleure actrice, Sandrine Bonnaire. Dédié à Nathalie Sarraute, le film relate l'errance d'une jeune fille trouvée, morte de froid, dans un fossé. Qui était-elle ? Ses aventures et sa solitude de jeune vagabonde sont racontées par ceux qui ont croisé sa route, cet hiver-là, dans le Midi. Nous devons à Agnès Varda la création du terme « cinécriture ».

³⁸⁰ Alexandre Astruc, « La caméra-stylo », in *L'Écran français*, n° 144, 30 mars 1948.

roman scriptural, au sens où l'image fait signe au même titre que le mot, et où la représentation prend le pas sur la *mimésis* (ici la configuration du récit). Peu importe, alors, le fait que les procédés soient ceux de la caméra ou du stylo, que le support soit la pellicule ou le papier. Chez Cristina Comencini, ajouterons-nous, la cinécriture désigne le cheminement même de la création artistique, et prévoit un va-et vient constant entre l'écran et la page.

Nous approchons de la troisième étape de la poétique de Cristina Comencini. Nous l'avons examinée tout d'abord sous l'angle du genre et de son désir de filmer le féminin (incarné en particulier par Margherita Buy), qu'elle réalise à travers les thématiques de la famille et du sentiment. Nous avons vu, dans la deuxième partie de cette thèse, comment la cinécriture endosse le procédé poétique de la métaphore filée, des sentiments (évoquée par les titres de ses œuvres), de la famille et du labyrinthe, parmi bien d'autres. La particularité de l'approche de Cristina Comencini apparaît alors comme la création d'une forme particulière de mise en scène du « je », une sorte d'autobiographie cachée dont l'aboutissement est *La bestia nel cuore*. Le personnage fictionnel de Carla, l'héroïne du livre lu par Sabina à son amie Emilia en est la personnification. Enfin le procédé majeur de cette poétique est le déplacement du champ de la création du film vers la scène théâtrale, dernier lieu de mise en scène de Comencini (*Due partite*).

Devenir indépendante, être auteur signifie accepter que son père ne parle plus et se soit renfermé dans son monde ; *Matrioska* et *Il più bel giorno della mia vita*, représentent dans l'œuvre de Cristina Comencini le passage vers l'explicitation, le dévoilement la prise de conscience que nous sommes des êtres humains. « *Il più bel giorno della mia vita* est mon film le plus personnel, qui ressemble davantage à mes livres, un film qui me secoue l'âme.³⁸¹ »

³⁸¹ « *Il più bel giorno della mia vita*. È il mio film più personale, quello che somiglia di più ai miei libri, un film che mi scuote l'anima. » Maria Pia Fusco, « alla scoperta dei sentimenti e dell'eros », in *Repubblica*, 3/10/ 2001.

Le geste autobiographique de Cristina Comencini porte une marque de rébellion contre les injonctions, les interdits et révèle une tension entre l'envie de dire et le désir de se cacher. Dans le dispositif de *Matrioska*, il y a une invention originale : Chiara, le personnage et instance narratrice, dialogue avec Antonia, son double, qui la critique et la met en garde contre les tentations du stéréotype. Antonia contribue à l'affirmation de l'identité artistique de Chiara, qui ne doit plus se cacher derrière des biographies pour s'exprimer. Antonia, de son côté, est trop moderne pour le milieu auquel elle appartient, son attitude dérange sa famille et ses frères. Elle refuse d'ailleurs aussi bien d'être reléguée au rang de la femme modèle que de jouer la parfaite épouse, considérant davantage ses sculptures comme des enfants en chair et en os. Se sentant emprisonnée à l'intérieur des conventions, elle s'enveloppe dans un caftan rouge. Le symbolisme est évident : elle se sent tel un poisson capturé par des pêcheurs. Les sautes d'humeur, fréquentes, deviennent la manifestation de son exclusion du monde actif et de son rejet de la maladie qui la dévore. En contrechamp, Teresa, la mère de Chiara avait défié le pouvoir que son mari exerçait, sa modernité de femme ébranle l'un des principaux piliers du cadre social, elle abandonne sa fille Chiara ; au même titre que le travail d'Antonia, être sculpteur, n'est pas un métier féminin. Non-conformistes, Antonia et Teresa la mère de Chiara ne respectent pas les règles qui imposent aux femmes de rester à distance des hommes. Leur rébellion dévoile le poids des conventions. Le féminin, chez Cristina Comencini, est tout d'abord le rapport créateur qu'entretient une femme avec d'autres femmes quand celles-ci parlent du féminin : la fuite, la maternité, la précarité, le plaisir de jouer, l'énergie vitale et érotique. Les personnages fictionnels de Cristina Comencini, chacun à leur manière, sur la scène ou à l'intérieur du texte, travaillent sans cesse la frontière qui existe entre la personne réelle, de chair et d'os, et la réalisation de ses désirs ou de ses rêves. Antonia, devenant sculpteur, a tenté de s'intégrer dans le monde masculin et en a été rejetée, sans parvenir à briser la catégorisation sociale, accentuant davantage l'animosité des hommes, jaloux de sa bravoure et de sa compétence. Elle incarne l'être qui, en suivant une démarche subjective, affirme son existence individuelle ; rompant par la même occasion l'équilibre de son milieu d'origine.

Si, à l'intérieur de *Matrioska*, Cristina Comencini se questionne sur le rapport entre la vie de mère et de femme et celle d'artiste, dans le film *Il più bel giorno della mia vita* elle déplace l'axe de la problématique dans le domaine de l'acceptation de soi et de la différence. Irène, la grand-mère mère, doit accepter l'homosexualité de son fils, le seul

homme de la famille, la décision de Rita sa fille, mariée et mère de deux filles, de fuir sa famille bien structurée pour vivre ses sentiments, et comprendre Sara, l'autre fille divorcée et mère d'un garçon qu'elle élève toute seule, qui tombe amoureux d'un assassin. Cristina Comencini semble vouloir élargir son horizon et mieux montrer combien il est difficile de vivre selon les normes et les valeurs traditionnelles d'une société en pleine mutation. C'est sur la base de ce nouvel et douloureux équilibre que les valeurs des sentiments doivent « résister³⁸² » et détruire les vieux modèles qui les empêchent de s'épanouir dans une société encore largement basée sur les tabou (l'indicible) et des conventions sociales d'apparence plutôt que de vérité

III.2. *Matrioska*, le jeu de rôles

Entre 1997³⁸³ et 2002, comme nous venons de le constater Cristina Comencini a tourné *Matrimoni*, *Liberate i pesci* et elle a mis en scène *La Traviata*. Ces expériences lui ont permis de s'affirmer comme réalisatrice de comédies ; tout en explorant et en dévoilant la complexité de la vie de famille, avec toutes ses crises, elle parvient à nous faire sourire. En passant de la description de la crise du couple à la veille de Noël (*Matrimoni*), en dépeignant la vie de province opposée à la vie des villes, ou encore en racontant comment s'organise un opéra au théâtre (*Liberate i pesci*), elle continue son « enquête³⁸⁴ » sur les évolutions de la famille italienne au cours de ces années. *Matrimoni* et *Liberate* lui offrent la possibilité de montrer trois typologies de famille : la traditionnelle, la recomposée et la mafieuse. Or, nous savons qu'elle veut agrandir son périmètre d'action et se concentrer sur le contexte extérieur qui induit les comportements des personnages. Entre 2000 et 2005, Cristina Comencini élabore et met en pratique la morale des sentiments laïques que nous avons évoquée au chapitre 1. Ce qui l'amène à y travailler assidûment est la constatation du pouvoir toujours plus fort de

³⁸² Alberto Soncini, « Cineforum », n. 415, juin 2002, p. 45.

³⁸³ C'est à cette date que Cristina Comencini publie le roman *Il cappotto del turco*, après avoir filmé en 1996 l'adaptation du roman de Susanna Tamaro, *Va' dove ti porta il cuore*.

³⁸⁴ C'est le terme que Cristina Comencini elle-même utilise pour définir sa démarche narrative. <http://www.Cristina.Comencini.it>, onglet materiali « Le pagine strappate », Entretien audio [consulté le 23/03/2008].

l'Église catholique et la conscience qu'au niveau public et politique, les femmes sont de plus en plus reléguées dans une « chambre pour soi », pour paraphraser au négatif l'expression de Virginia Woolf.

Cristina Comencini a fait « le tour de quelque chose » et maintenant elle peut aborder directement le thème de la création artistique au féminin. Carole Walter³⁸⁵ a souligné, lors de la présentation en français de *Matrioska*, que :

« C'est à la fois la déclinaison, sur d'autres modes, des mêmes thèmes et l'approche d'un nouveau sujet : celui de la création féminine ; j'ai toujours senti que ce problème préoccupait Cristina qui mène de front une carrière de réalisatrice, d'écrivain et de mère de famille. L'héroïne de *Matriochka* accomplit un véritable « saut » en passant du statut de biographe à celui d'écrivain de fiction.³⁸⁶ »

Cristina Comencini esquisse sous la forme autobiographique la solution pour expliciter le rapport entre l'auteur et ses personnages. Comme elle l'a souligné « j'ai compris en l'écrivant qu'il s'agissait de la rencontre entre l'écrivain et son personnage³⁸⁷ ». *Matrioska* lui permet une double lecture sur son travail d'écrivain et d'approfondir son idée de fragmentation de la société italienne.

Matrioska est l'histoire de deux femmes qui se rencontrent pour des raisons professionnelles. Chiara est la jeune biographe que la sculptrice Antonia a choisie pour mettre de l'ordre dans ses souvenirs. Les deux femmes n'ont rien en commun ; l'une est artiste, solitaire, tandis que Chiara est une mère de famille, qui voudrait être une épouse modèle, et qui souhaiterait être moins absorbée par son travail.

Un phénomène d'attraction-répulsion impossible à dissimuler s'installe entre elles dès leur première rencontre :

³⁸⁵ Carole Verdier est la traductrice de tous ses romans pour les éditions Verdier, jusqu'à *Matrioska*. Le dernier roman de Cristina Comencini traduit en français est *La bestia nel cuore*, publié par Denoël. Jean Baisnée, qui a traduit l'autobiographie de Luigi Comencini, en sera le traducteur et traduira aussi le texte théâtral *Due partite*.

³⁸⁶ *L'Humanité*, 21 mars 2002, « Une traductrice rencontre son auteur » de François Mathieu.

³⁸⁷ « Ho capito scrivendolo che si trattava dell'incontro tra lo scrittore e il suo personaggio », in <http://www.Cristinacomencini.it>, l'onglet Présentation audio du roman *Matrioska*.

« Ne vous approchez pas trop ! », c'est sa première phrase prononcée, d'une voix d'homme. C'est le matin, même si la matinée est déjà avancée, et, on me l'a dit, elle est une grande fumeuse. Elle m'a fait attendre deux heures.³⁸⁸ »

Antonia livre sa vie au magnétophone de Chiara qui l'enregistre, se documente, examine ses œuvres et fouille le passé de l'artiste, tentant ainsi de cerner la personnalité complexe de cette étrange femme enfouie sous les couches de graisse. « Un caftan rouge sang couvre comme un rideau le corps de femme la plus immense que j'aie jamais vue.³⁸⁹ » Cristina Comencini oppose à nouveau le corps et l'esprit, la chair et la morale, jusqu'à faire du corps un adversaire à combattre, à soumettre, à sculpter. Le corps pour une femme, Chiara et en l'occurrence Antonia, n'est acceptable que dans la mesure où il ne trouble pas avec ses excès de matérialité : ses graisses, ses faiblesses, ses souffrances, ses envies, ses vices. Malgré les luttes féministes des années 1970, la connaissance et l'appropriation de son corps de la part des femmes reste complexe. Considéré par les femmes des générations précédentes comme un élément du monde extérieur qui dérange lorsqu'il ne fonctionne pas comme elles le souhaitent, il semble s'imposer avec ses exigences : les maladies, l'obésité, le métabolisme. Antonia dit : « Quand je me regarde dans le miroir, je ne me reconnais pas. C'est une banalité, tous les vieux ont cette impression. Mais dans mon cas, il y a une différence. Moi, j'ai vraiment changé de forme.³⁹⁰ » Chiara alterne des sentiments de dégoût et de mépris vis-à-vis de cette femme :

« Il faut que je mette de côté l'antipathie que j'éprouve pour sa façon de juger, de fumer sans retenue, de se maquiller [...] je ne dois pas me laisser influencer par le parfum douceâtre de son corps. Peut-être qu'elle n'arrive plus à se laver toute seule et qu'elle met du parfum. Je hais les parfums de vieilles femmes qui se maquillent toujours, qui couvrent de poudre blanche leur peau ridée [...] Je remarque, face à elle, mon visage contracté et pâle, mon pantalon gris assorti au pull-over, mes

³⁸⁸ « Non si avvicini troppo » E la sua prima frase, pronunciata con una voce da uomo. E' mattina, anche se inoltrata, e lei-mi dicono - è una grande fumatrice. Mi ha fatto aspettare due ore. » C. Comencini, *Matrioska*, *op. cit.*, p. 11.

³⁸⁹ « Un caftano rosso sangue copre come una tenda il corpo di donna più sterminato che io abbia mai visto. » *Ibid.*

³⁹⁰ « Se mi guardo allo specchio non mi riconosco. E' una banalità capita ad ogni vecchio. Ma nel mio caso c'è una differenza. Io ho veramente cambiato forma. » C. Comencini, *Matrioska*, *op. cit.*, p. 22.

chaussures masculines à lacets. Et elle avec son caftan, son turban, et ses pommettes rouges de poupée.³⁹¹ »

Ces deux protagonistes vivent avec le corps une relation ambiguë faite d'attraction et répulsion qui dérive de la différence entre les deux femmes (âge, apparence, personnalité). Cristina Comencini est attirée par les dimensions physiques de ses personnages. Dans *Passione di famiglia*, elle avait annoncé le féminin démesuré par rapport aux autres protagonistes du roman, toutes en chair et en os :

« Margherita Nevio était assise sur un canapé devant Lisa qui continuait à étudier muette. Elle était grosse et très belle, vêtue des paillettes et des plumes d'autruche, avec des lèvres minces agrandies par du rouge, et des yeux noirs effrontés.³⁹² »

Dans *Matrioska* la rencontre entre ces deux mondes, celui d'Antonia artiste, sculptrice, grasse et seule, et celui de Chiara, jeune femme épanouie et heureuse naît d'un prétexte narratif, Chiara doit interviewer l'artiste. Cette rencontre professionnelle, entre deux femmes qui ont tout pour se détester, devient au fur et à mesure l'histoire d'une amitié féminine. Les deux femmes partagent le même désir, celui de connaître la vérité sur leur passé : « dans les deux cas, vivante ou morte, la mère fut l'arbitre de toutes les controverses³⁹³ ». C'est ce rapport avec la mère « arbitre de toutes les controverses » qui est mis en cause dans ce roman et concerne tous les personnages qui cherchent leur identité par rapport à elle : « Il n'y a jamais moyen de faire comprendre à une mère qu'on est différente d'elle.³⁹⁴ » L'importance du personnage central de la mère et la discontinuité apparente de cette composition masquent le récit de cet apprentissage personnel. Ce motif de la différence par rapport à sa mère, après avoir accepté la

³⁹¹ « Devo mettere da parte l'antipatia che provo per il suo modo di giudicare, di fumare senza ritegno, di truccarsi [...] non devo farmi condizionare dall'odore dolciastro del suo corpo. Forse non riesce più a lavarsi da sola e allora mette il profumo. Odio i profumi delle donne vecchie che si truccano ancora, che cospargono di cipria bianca le pelli grinzose. [...] Avverto di fronte a lei il mio viso contratto e pallido, i pantaloni grigi intonati al pullover, le scarpe maschili con i lacci. E lei con il suo caftano, il turbante e i pomelli rossi da bambola. » *Ibid.*, p. 37.

³⁹² « Margherita Nevio sedeva su un divano di fronte a Lisa che continuava a studiarla ammutolita. Era grassa e molto bella, vestita di lustrini e penne di struzzo, le labbra sottili gonfiate dal rossetto, gli occhi neri sfrontati. » C. Comencini, *Passione di famiglia*, op. cit., p. 69-70.

³⁹³ « Nei due casi via o morta arbitro di tutte le controversie è la madre », C. Comencini, *Matrioska*, op. cit., p. 29.

³⁹⁴ « Non c'è verso di fare capire a tua madre che sei diversa da lei. » *Ibid.*, p. 30.

différence par rapport à son père, devient une constante dans la production de Cristina Comencini, qui sur la « différence » fausse ou réelle par rapport à la mère construit *Il più bel giorno*, *Due partite* et *Bianco e Nero*. Antonia et Chiara, les protagonistes de *Matrioska*, se ressemblent. Elles sont toutes les deux intransigeantes, absolues, elles ont eu un rapport complexe avec leur mère. Dans le détail, Chiara a été abandonnée par sa mère, quand elle était petite. Antonia, a dû lutter toute son enfance contre une mère qui ne voyait que ses frères. Et c'est peut-être pour cela qu'Antonia n'a pas eu d'enfant. Au cours de sa vie, sans modération, comme elle dit, Antonia a eu plusieurs relations ou passions amoureuses. Chiara est intriguée, de même que le lecteur par sa relation mystérieuse avec Malù. Malù, avait le même âge que la maman de Chiara, et avait dû abandonner un enfant. Cette coïncidence entre Malù et Teresa, la mère de Chiara, amène le lecteur à se demander si Antonia l'a véritablement choisie par hasard.

« Chiara a créé un fichier sur son ordinateur, intitulé "*Matrioska*" [...] Antonia lui rappelle une poupée russe qui en contient d'autres de plus en plus petites, toutes avec des pommettes rouges et des yeux cerclés de bistre.³⁹⁵ »

Le travail d'écriture de Chiara l'entraîne dans une enquête en profondeur, qui va lui permettre de prendre conscience des différentes images de femmes qui la constituent (sa mère Teresa, sa grand-mère paternelle, sa gouvernante Régine) et de découvrir les non-dits de son enfance (pourquoi sa mère l'a-t-elle abandonnée ?). Antonia, de son côté, ressuscitera par la parole, au seuil de la mort, les étapes antérieures de sa personnalité transgressive (son enfance, le rapport conflictuel avec sa mère et ses frères), hors du commun, modelée par la recherche de la perfection formelle du corps. Chaque vie de ses personnages se reflète partiellement dans une autre vie. Antonia est le miroir de Chiara qui ose se regarder là-dedans, Chiara le devient pour Antonia, de même que Malù l'avait été dans le passé et Régine avait ouvert la porte du rêve à Chiara. Pour revenir à l'idée des mondes possibles, nous pouvons voir dans ce jeu de miroirs les passés et les futurs possibles de ces femmes : si Antonia avait suivi le parcours tracé pour elle par ses parents, elle serait devenue comme Chiara ; vice-versa, si Chiara avait suivi les conseils de son père, de se créer un métier, elle pourrait être Antonia. Cette façon originale de percevoir l'autre qui semble la mépriser aide Chiara à surmonter son

³⁹⁵ « *Matrioska* [...] mi pare che Antonia assomigli a una *bambola* russa che ne contiene altre più piccole, tutte con i pomelli rossi e gli occhi bistrati. » *Ibid.*, p. 75.

dégoût pour Antonia, tout en réalisant combien celle-ci a infiltré chacune de ses pensées, a contaminé ses relations avec son mari et ses enfants.

« Les premiers jours d'un nouveau travail, il me semble que j'oublie jusqu'à leurs noms [...] je les habille [...] j'entends leurs voix [...] j'essaie de faire attention [...] avec mon mari c'est la même chose, l'amour ce n'est pas avec moi qu'il le fait ces jours-là. Je ne parle pas volontiers d'Antonia à la maison. Pour eux, elle n'est qu'une intruse assommante, une invitée inopportune. Ils sont impatients qu'elle s'en aille.³⁹⁶ »

Chiara opère ainsi un va-et-vient incessant entre son propre passé et celui de la sculptrice : ses recherches sur Antonia se doublent d'une quête personnelle, autobiographique. Ces questionnements incitent Chiara à poursuivre ses recherches et à mener sa double investigation. C'est aussi son présent qui est mis en cause, Chiara veut-elle écrire des biographies pour toujours ou veut-elle donner la vie à ces chambres et à ces couloirs peuplés de monde³⁹⁷ qui habitent son imagination ? Nous allons maintenant voir comment Cristina Comencini à l'intérieur de *Matrioska* travaille l'écriture du soi, comment elle morcelle son identité et celle de ses parents à l'intérieur du même personnage et comment *Matrioska* cite sa production précédente et annonce les motifs des prochaines œuvres. Cristina Comencini joue à l'intérieur de ce roman non seulement sur la citation et la mise en abyme du personnage, mais elle nous dévoile aussi la technique de la construction du bâtiment, pour utiliser les mots de son père, qui régent sa production.

A. La structure des poupées russes

En réalité, Cristina Comencini cherche sans doute un autre modèle d'écriture de soi dans lequel l'auteur pratique un subtil dosage de mensonge et de vérité et remanie le matériel de sa propre vie. Nous chercherons à savoir si, par rapport aux expériences

³⁹⁶ « I primi giorni di un nuovo lavoro mi sembra di dimenticare anche i loro nomi [...] Li vesto [...]. Sento le loro voci [...]. Cerco di fare attenzione [...]. Con mio marito succede lo stesso; l'amore non è con me che lo fa in quei giorni. Non parlo volentieri di Antonia in casa. Per loro non è che un'intrusa, un'ospite sgradita. Non vedono l'ora che se ne vada. » C. Comencini, *Matrioska*, op. cit., p. 25.

³⁹⁷ « Gli odori del cibo favoriscono la scrittura, ti portano in stanze fumose divise da tanta gente che ha una storia da raccontare[...]. Sentivo un desiderio fortissimo di scrivere : vedevo case che non avevo mai visitato, treni in corsa, spiagge limate dal vento, cortili dove risuonavano ural e richiami. » *Ibid.*, p. 77.

qu'elle relate ou au genre autobiographique, elle imprime une marque particulière à l'écriture du soi. Selon Carole Walter :

« Dans ses trois romans précédents, Cristina Comencini explore constamment la sphère familiale et/ou conjugale, en portant une attention particulière à la complexité des liens entre proches ; je pense notamment à la relation très tourmentée qui (dés) unit deux sœurs, dans *Sœurs*, ou à celle entre père et fille dans *Les Pages arrachées*.³⁹⁸ »

Comme le dit Chiara, « chaque histoire en engendre d'autres, de la plus petite à la plus grande, et le monde n'est que leur immense et infini contenant.³⁹⁹ » Chiara et Antonia, nous le répétons, ont la fonction d'explicitier le travail créatif de l'auteur. Déjà Antonia avait annoncé qu'elle avait « changé de forme », référence à ce roman charnière, même au point de vue du style, qu'est *Matrioska*. Ici, Chiara introduit la notion de contenant (métaphorisé par l'image de la poupée russe). Le contenant, chez Cristina Comencini peut être thématique (la société, qui contient la famille, le couple, jusqu'à l'individu et l'enfant) ou stylistique (la littérature, le cinéma, le théâtre qui contient les sous-genres de la comédie, du drame, de la tragédie, et ainsi de suite, jusqu'à l'écriture qui est le centre de cette construction en matriochka). Nous verrons dans la « Grammaire de la cinécriture » comment cette notion de contenant se développe dans le style. Voyons maintenant comment à l'intérieur de ce « contenant », se développent les personnages, les thèmes et les réflexions sur la créativité.

Les relations mère-fille nous servent à peaufiner l'analyse. Celles-ci se déclinent d'ailleurs en de multiples variantes : la mère absente, la mère parfaite, la mère indifférente, avec, comme chevillée à ces divers états, une interrogation serrée sur ce qu'est la création au féminin. Cristina Comencini nous propose ainsi une évocation de corps à corps, sculptés dans le bronze (l'activité d'Antonia) recomposés (ou décomposés) dans le rêve et le fantasme (Chiara voit des choses de son passé) et sa réflexion sur les enjeux de l'art dans la vie (musique, sculpture, écriture) déploie les infinies possibilités de l'existence. La pulsion autobiographique est aussi une pratique

³⁹⁸ Cf. François Mathieu « Une traductrice rencontre son auteur. » in *L'Humanité* du 22/03/01, p.23.Consultable en ligne : <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-matriochka.html>. [consulté le 23/03/2009].

³⁹⁹ « Ogni storia suscita altre storie, dalla più piccola alla più grande, e il mondo è il loro solo immenso raccogliitore. » C. Comencini, *Matrioska*, *op. cit.*, p. 84.

individuelle et sociale, dont Cristina Comencini s'est appliquée à montrer les multiples écritures du moi, à faire entendre sa voix :

« Dans mon dernier livre, la rencontre a lieu dans le roman lui-même, en train de se faire, où le moi de la biographe, à travers la vie de son sujet, va naître à son moi d'écrivain. Cette conjonction miraculeuse de la rencontre nous renvoie à nous-mêmes, animaux très narcissiques, à ce que nous recherchons, à ce qui touche notre propre histoire. S'intéresser à l'autre en tant qu'autre seulement relève plutôt de la religion ou la morale.⁴⁰⁰ »

Tout, dans *Matrioska*, est décliné sur le mode de l'ensevelissement : enquête littéraire et existentielle, familiale et intimiste. Ce roman remonte aux sources de la créativité (artistique et humaine), évoque comment l'art et la vie peuvent se superposer. *Matrioska* a la mère pour dédicataire. Ce n'est pas par hasard que le titre choisi pour ce roman contient la racine de mère (matri) et de matrice, le moule qui sert à reproduire ou à générer, entre autre des histoires.

Matrioska se lit aussi comme un exercice du monde possible littéraire, la fiction, la part biographique confrontée au récit. À travers ce roman Cristina Comencini parle beaucoup de l'univers masculin des hommes et des relations avec eux et de la perception que Chiara et Antonia en ont.

Matrioska lui donne aussi la possibilité de parler de la maladie de son père et lie le destin de ses personnages : le père de Chiara est très présent et le discours d'Antonia ainsi que les transformations que la maladie opère sur son physique lui permettent d'aborder le sujet. Pour la première fois, Cristina Comencini découvre ses idées sur le désir masculin, le met en relation avec le désir féminin et le mêle à celui de la création artistique :

« En tout cas je ne comprenais pas bien le sens du mot nymphomane. Aujourd'hui encore, à dire vrai, j'ai l'impression que ça ne signifie rien, sinon la peur qu'ont les hommes de ne pas être à la hauteur du désir féminin.⁴⁰¹ »

⁴⁰⁰ Cf. Valérie Marin La Meslée, « Relier les lambeaux de la mémoire », op.cit., p.59.

⁴⁰¹ « In ogni caso non riuscivo a capire bene il senso della parola ninfomane. Ancora oggi, a dire la verità, non mi pare significhi nulla, se non la paura degli uomini di non essere all' altezza del desiderio femminile. » C. Comencini, *Matrioska*, op. cit., p. 49.

Les figures masculines – pères, frères, époux, amants – sont scrutées dans l’urgence de la passion et dans leur capacité d’être à l’écoute, comme Luca le mari de Chiara.

Pour Cristina Comencini, les hommes autant que les femmes deviennent l’objet d’une étude physique et émotionnelle. Le rapport entre les hommes et les femmes représente, encore en 2002, un mystère à résoudre. Dans *Le pagine strappate*, son premier roman, elle s’interroge sur la première forme de cette relation, les rapports entre père et fille. Le titre *Matrioska* justifie la structure du roman puisque « chaque histoire en engendre d’autres ». Cette appellation *Matrioska* renvoie à toutes les figures réelles ou imaginaires qui peuplent le roman (la sorcière, la petite fille cachée, les visages des enfants). En même temps c’est à notre avis un hommage au texte éponyme de Maria Jatosti⁴⁰² dont Cristina Comencini reprend l’idée des poupées russes, surtout celle de mère poupée qui « en engendre d’autres ». Comme Antonia fait remarquer à Chiara :

« Dans les histoires, on commence toujours par le commencement, c’est une erreur. Il faut d’abord connaître le point d’arrivée et ensuite décortiquer progressivement les couches de peau dont est faite une vie.⁴⁰³ »

Si nous prenons la poupée russe comme métaphore de la vie, la petite poupée qui se trouve à l’intérieur, la plus petite, représente l’enfance. De même si nous utilisons la poupée russe comme métaphore des « couches » successives que la famille et les conventions sociales appliquent à l’individu, la poupée la plus petite, c’est encore la plus jeune, l’enfant innocent. Dans ce cas donc, Cristina Comencini décortique progressivement les couches, tout comme Antonia, en sculptant, décortique les couches extérieures de son matériel pour arriver à en sortir le corps nu.

Matrioska est divisé en treize chapitres, une succession de chiffres indique la progression du récit qui avance selon l’ordre des personnages ou de la progression de leurs histoires. Les cinq premiers chapitres sont la mise en place des personnages Chiara et Antonia, et de leurs différences : « Je soutiens son regard avec une honte soudaine,

⁴⁰² Maria Jatosti, *Matrioska*, Lecce, Piero Manni, 1999. Poète et romancière, elle vit à Rome. Elle anime tous les ans des soirées dédiées à la poésie de l’exil. Le texte *Matrioska* qui se présente comme un drame théâtral a été représenté en 2002 à la bibliothèque Rodari de Rome.

⁴⁰³ « Nelle storie si comincia sempre con un inizio invece è un errore. Bisogna conoscere il punto di arrivo e poi scorticare progressivamente gli strati di pelle di cui è fatta una vita. Il suo è un lavoro insensato, dovrebbe scrivere solo biografie dei morti. » C. Comencini, *Matrioska*, *op. cit.*, p. 13.

comme si j'étais le miroir impitoyable qui lui renvoie son image difforme⁴⁰⁴. » Chiara avoue au lecteur la méfiance voire le dégoût qu'Antonia lui inspire, et combien l'équilibre entre vie professionnelle et vie de mère et de femme est difficile à atteindre :

« Toute ma vie avec la peur d'oublier les enfants à l'école ; cette fois-ci ça a bien failli arriver. [...]. Je n'ai pas envie de ce nouveau travail. Sa chair, sa maison, ses cigarettes, son chat, tout m'entraîne dans une matière visqueuse. Antonia semble être à présent la sorcière du livre des contes que je vais bientôt lire à mes enfants.⁴⁰⁵ »

L'objectif de Cristina Comencini n'est pas de trouver la solution à ces questionnements féminins et artistiques mais d'en suggérer des solutions. Ce sera ensuite au lecteur-modèle, selon la définition d'Umberto Eco de la trouver. Le chapitre six est le moment de l'aveu : Chiara décrit sa façon de travailler, parle de ses rêves de future romancière, de la relation avec son père et de son espoir d'un futur meilleur pour ses enfants. Ce chapitre a la fonction d'un fondu enchaîné qui permet le passage sur un autre axe temporel et le changement de la situation initiale. Chiara ne déteste plus Antonia. Les chapitres sept et huit rebondissent vers Antonia, sa maladie, sa rencontre avec Giorgio, la découverte de son homosexualité. Le chapitre huit est celui de l'évolution du personnage de Chiara qui accepte Antonia (« j'aime cette femme », p.105). Elle aime sa vie, mais elle ne veut pas prendre sa place. Les chapitre neuf et dix ont les hommes comme protagonistes du récit, conté par des femmes. Le chapitre onze est dédié au père, les chapitres douze et treize sont l'occasion pour réfléchir sur la diversité et les rôles dans la vie réelle et artistique. L'écriture de Cristina Comencini, sobre et efficace, vise à l'essentiel, nous transporte dans les multiples univers qui animent ce récit. Nous avons l'impression de voir ce roman de même qu'un plan séquence au cinéma se déroule sous nos yeux⁴⁰⁶. Presque toutes les actions se passent en intérieur : la maison d'Antonia, celle de Chiara, les maisons de leur enfance. Nous passons de Chiara à Antonia à travers des champs et contrechamps fréquents et rythmés, les ellipses nous transportent

⁴⁰⁴ « Sostengo il suo sguardo con una vergogna improvvisa come se fossi lo specchio impietoso che le rinvia la sua immagine deforme. » C. Comencini, *Matrioska*, op. cit., p. 13.

⁴⁰⁵ « Tutta la vita con la paura di dimenticarmi i bambini a scuola ; questa volta quasi ci riesco [...] non ho voglia di questo nuovo lavoro. La sua carne, la casa, il fumo, il gatto, tutto mi tira dentro una materia viscida. Antonia sembra la strega del libro di favole che leggerò tra poco ai bambini. » *Ibid.*, p. 25-26.

⁴⁰⁶ Nous verrons plus en détail ce procédé dans la section « Grammaire de la cinécriture » de cette partie.

simultanément du passé au présent, de l'auteur au personnage, comme si Cristina Comencini utilisait en écrivant le montage en parallèle ou privilégiait les longs travellings. Les gros plans des maisons qui sont au générique de *Va' dove* ou de *Il più bel giorno* reviennent dans ce roman à travers les descriptions des maisons des protagonistes.

Une autre modalité d'approche du roman peut consister à le lire comme un compte-rendu de ce que Cristina Comencini a fait au cours de ces dix années. En 1991, elle publie son premier roman et par ce mouvement circulaire qui la caractérise entre écriture et cinéma, nous retrouvons à l'intérieur de ce roman des indices de son parcours romanesque et filmique comme si l'œuvre entière de Cristina Comencini avait la forme d'une Matrioska géante où chaque roman en engendre un autre et chaque film engendre le prochain, comme si chaque production avait en soi les germes de la prochaine. À la lumière de ce que nous venons d'affirmer, au sein de *Matrioska*, le premier roman *Le pagine strappate* est cité sous forme de récit encore à écrire : « ces pièces elle n'y était jamais entrée, pas plus que mon père. Ils n'avaient pas accès à cette maison [...]. Pourtant moi, j'y avais vécu [...]. Dans la pièce au bout du couloir dormait une femme que personne ne devait réveiller.⁴⁰⁷ »

Passione di famiglia est cité à plusieurs reprises. Antonia est d'origine napolitaine, comme Francesca la protagoniste principale de *Passione di famiglia*, le père d'Antonia s'appelle Giuseppe (même prénom que le mari de Maria, sœur de Francesca, dans *Passione*), il est propriétaire d'une boutique d'habits religieux comme le premier employeur de Francesca dans *Passione*.

Mais le jeu de *Matrioska* ne s'arrête pas au chassé-croisé entre les personnages de *Passione*. *Il cappotto del Turco* est évoqué quand Chiara raconte la rencontre entre elle et Luca : « à cette fête, Luca et moi, nous étions les seuls à avoir toute notre tête⁴⁰⁸ » ; et ensuite par la citation explicite du « jardin de bambou » (p. 49, p. 112) et par le récit du voyage en Turquie (p. 96-97). Le personnage de Chiara, en tant que mère et femme,

⁴⁰⁷ « In quelle stanze lei non era mai entrata, neanche mio padre. In quella casa non avevano accesso [...] Nella stanza in fondo al corridoio dormiva una donna che nessuno doveva svegliare. » C. Comencini, *Matrioska*, op. cit., p. 107.

⁴⁰⁸ « A quella festa Luca ed io eravamo gli unici a non essere fuori di testa. » C. Comencini, *Matrioska*, op. cit., p. 57.

semble être calqué sur celui de Maria, la protagoniste d'*Il Cappotto* et instance narratrice de ce roman. Nous nous sommes limitée ici à ne donner que quelques exemples de ce jeu d'auto-citations pour montrer que cette structure à tiroir fait partie du style de Cristina Comencini, en devient la caractéristique principale.

Ce roman contient déjà des éléments stylistiques liés à son domaine de réalisatrice : l'utilisation de l'ellipse, du flash-back, le recours constant au rêve est introduit par un saut de page ou un brusque changement de registre linguistique, il a sur la page la même fonction que la musique dans ses films. La technique du passage de l'extérieur (villa Borghese) à l'intérieur pour se focaliser sur le personnage est utilisée d'une façon systématique.

Hommages au père et à la mère

Matrioska se définit aussi par rapport aux hommages et aux reconnaissances officielles. Cristina Comencini rend hommage à son père, complète et termine le rapport entre père et fille. Nous lisons dans ce sens le chapitre onze du roman. Figure encore puissante dans son premier roman *Le pagine strappate*, il commence à être malade dans ses œuvres suivantes. La figure du père est évoquée en modalité portrait dans le film *Va' dove ti porta il cuore*. Nous nous référons à la courte séquence (0.38.39/0.41.09) où Ilaria rentre à la maison. Le père est filmé de dos, il est vieux sur une chaise roulante, il est plongé dans son monde, mais encore capable de se réveiller quand Ilaria passe lui dire bonjour. Cette figure du père malade revient aussi dans *Il cappotto del Turco* où la maladie permet aux parents, qui s'étaient séparés, de se rapprocher :

« Au cours de ce mois mon père avait changé, il avait pris conscience qu'il allait mourir. Avec ma mère ils passaient de longues journées à bavarder [...] Parfois, en arrivant, je les entendais rire. Quand j'entrais dans la chambre, ils reprenaient leur sérieux, tels deux enfants surpris en plein jeu [...] On les eût dits revenus aux soirs de mon enfance, quand ils sortaient avec la Giulietta pervenche et que, avec ma sœur, nous les regardions de la fenêtre de notre chambre.⁴⁰⁹ »

⁴⁰⁹ « In quel mese mio padre si era trasformato, aveva acquisito la coscienza di morire, anche se non ne parlava [...]. Qualche volta arrivando li udivo ridere. Quando entravo nella stanza, ridiventavano seri, come due bambini sorpresi nel gioco [...]. Sembravano tornati alle sere della mia infanzia, quando uscivano con la Giulietta pervinca e con mia sorella li guardavamo dalla finestra della nostra stanza. » C. Comencini, *Il cappotto del Turco*, op. cit., p. 125.

Dans *Matrioska* le père est gravement malade, Chiara n'arrive pas à se « libérer » du sentiment de culpabilité et d'angoisse vis-à-vis de lui, ce qui l'empêche de passer du statut de biographe à celui d'écrivain à part entière :

« Depuis que mon père est malade, je souffre d'un sentiment de culpabilité à son égard. Infondé, comme le dit Luca, mais qui domine nos rencontres [...] Oui, Luca avait raison. Il me connaissait bien. Et maintenant il semblait avoir deviné comment s'était passé cet après-midi avec mon père.⁴¹⁰ »

Nous voudrions nous arrêter sur ce « sentiment de culpabilité » qui travaille Chiara vis-à-vis de son père. Est-ce la sensation que Cristina Comencini cinéaste éprouve par rapport à son propre père ? Est-ce que nous pouvons lire *Matrioska* comme le parcours qu'elle a fait comme auteur pour se libérer de cette domination paternelle ?

« Je voudrais tellement que tu me comprennes, mais tu ne peux pas. Même en d'autres temps tu n'aurais pas compris. Tu n'as jamais rien su de moi, ou plutôt tu as soigneusement évité de savoir. Tu m'as donné des conseils à propos de mon métier, tu m'as toujours dit ça : un métier. Tu as bien aimé les enfants et Luca, me savoir avec eux ça t'a rassuré, tu me remettais en de bonnes mains. Tu étais heureux quand nous venions en vacances chez toi. Nous n'étions plus seuls à table, pour Noël, pour les anniversaires. Tes albums se sont remplis d'enfants. Tu les photographiais dans toutes les situations : perchés sur les arbres, ou bien en train de cueillir des mures, quand ils pleuraient ou riaient en cachette, quand nous les embrassions, quand je les endormais. Tes photos étaient belles, elles épiaient ma vie avec les enfants.⁴¹¹ »

À travers *Matrioska*, Cristina Comencini illustre son désir de reconnaissance, sa volonté de se lancer, de faire ce saut que Chiara, le personnage du roman, semble hésiter à accomplir. Elle évoque la nécessité aussi de s'approprier ce « métier ». Tout comme Chiara, Cristina Comencini semble hésiter à s'affirmer comme auteur et à choisir une modalité expressive différente, à s'éloigner de l'empreinte paternelle. Antonia, son alter

⁴¹⁰ « Da quando mio padre è malato soffro di un senso di colpa nei suoi confronti. E' immotivato, come dice Luca, ma domina i nostri incontri [...] Si aveva ragione Luca. Lui mi conosceva bene. E ora sembrava avesse indovinato come era andato quel pomeriggio con mio padre. » C. Comencini, *Matrioska*, *op. cit.*, p. 79-81.

⁴¹¹ « Vorrei tanto che tu mi capissi, ma non puoi. Non avresti capito neanche in altri tempi. Non ha mai saputo nulla di me, anzi, hai evitato di sapere, accuratamente. Mi hai consigliato sul mestiere, lo hai sempre chiamato così : un mestiere. Ti sono piaciuti i bambini e Luca, sapermi con loro ti ha rassicurato, mi consegnavi in buone mani. Eri felice quando venivamo in vacanza da te. Non eravamo più soli a tavola, a Natale, ai compleanni. I tuoi album si sono riempiti di bambini. Li fotografavi in tutte le situazioni : sugli alberi, mentre coglievamo le more, quando piangevano, ridevano non visti, ci abbracciavamo, li addormentavo. Le tue fotografie ora erano belle, spiavano la mia vita con i bambini. » C. Comencini, *Matrioska*, *op.cit.*, p. 145-146.

ego, l'incite, la pousse à s'affranchir : « N'écoutez pas votre père. Ce métier, c'est de la merde. Oui, vous avez bien entendu, donnez-moi la main ! N'ayez pas peur de me toucher comme votre père avait peur de vous toucher vous !⁴¹² » Par des mots presque offensifs, Antonia incite Chiara à oser :

« Vous vous enorgueillissiez de vos enfants, de votre bonheur conjugal, de votre métier. Dans ce cas-là, je savais comment vous battre. Vous avez une évidente frustration artistique. Votre père vous a habituée à l'autodépréciation, votre mère vous a abandonnée. Pour vous, l'art est tabou, alors qu'il est mon pain quotidien.⁴¹³ »

Chiara doit sortir de ce rôle de mère et épouse parfaite, ne doit pas craindre de faire devenir « pain quotidien » l'art, elle se doit d'établir son propre destin d'artiste au-delà des figures parentales. Nous avons jusqu'ici parlé de la figure du père puisque cette figure semble dominer la production de Cristina Comencini, mais dans ses romans et dans ses films l'alter ego du père est la figure de la mère, qui occupe elle aussi une place centrale dans sa production, même si sa présence, nous venons de le constater, est beaucoup plus morcelée.

B. Il più bel giorno della mia vita

Il più bel giorno della mia vita semble développer le rapport ambigu et irrévocable, annoncé dans *Matrioska*, entre mère et fille. La vision de l'univers féminin et de la famille va maintenant s'ouvrir vers de nouveaux horizons. Cristina Comencini le souligne dans cet entretien avec Fulvia Caprara :

« Après les années de la libération sexuelle [...] beaucoup d'enfants sont nés et de nombreux couples se sont séparés, l'utopie de l'union corps et âme avec l'autre, est devenue l'utopie de ma génération. Une sorte d'idée religieuse de l'amour qui n'a rien à voir avec la religion catholique, qui au contraire a toujours refoulé l'idée du corps.⁴¹⁴ »

⁴¹² « Non dia ragione a suo padre. Il mestiere è merda. Sì, ha sentito bene, mi dia la mano! Non abbia paura di toccarmi come suo padre aveva paura di toccare lei. » *Ibid.*, p. 160-161.

⁴¹³ « Si faceva forte dei bambini, della felicità coniugale, del suo *mestiere*. In quei casi sapevo come batterla : lei ha un'evidente frustrazione artistica. Suo padre l'ha educata a sottovalutarsi, sua madre l'ha abbandonata. L'arte è il suo tabù, mentre è il pane della mia vita. » *Ibid.*, p. 163.

⁴¹⁴ « Dopo gli anni della liberazione sessuale – osserva Comencini –, in cui si sono fatti tanti figli, ma si sono anche rotte tante coppie, si è manifestata, nella mia generazione, l'utopia dell'unione di anima e

La cinéaste revient sur ce terme « utopie » et sur cette idée de vouloir lier au sein du mariage le sexe et l'amour. La conscience de vivre dans le nouveau millénaire, la constatation que depuis vingt-cinq ans l'Italie est sous la houlette de Jean Paul II (1978-2004), le pape le plus politique et le plus réactionnaire de ces dernières années. Ce pape a remis en cause les frontières idéologiques et géographiques. Il s'est attaqué aux conquêtes de la cause des femmes, s'est servi de la religion face au manque constant d'idéaux laïques et face à la montée de l'intégrisme des autres religions. À partir de *Matrioska*, elle évoque et circonscrit la transformation du système de référence politique et social :

« Moi, je pense que c'est notre génération, celle qui a grandi après la guerre avec le vieux mythe du communisme, qui n'est pas capable d'une pensée neuve. Luca n'accepte pas l'idée de ne pas être un sujet historique actif, de ne pas pouvoir transformer la réalité. Moi au contraire cette idée me reconforte⁴¹⁵. »

Toutes ces constatations amènent à nouveau Cristina Comencini à s'interroger sur la dimension à suivre ou le chemin à entreprendre en tant que cinéaste. Sa sœur Francesca s'engage ouvertement en politique et filme *Carlo Giuliani ragazzo*, documentaire qui raconte qui était cet étudiant et activiste « no-global », tué par la police le 20 juillet 2001 durant les émeutes anti-G8 de Gênes. Cristina Comencini, préfère s'engager selon sa modalité intimiste en reprenant le motif de la famille et montrer les modifications des relations entre parents et enfants-adolescents. La cinéaste ne veut pas non plus se cacher ou nier l'importance de sa famille d'origine, mais a la volonté de construire un nouveau modèle. Luigi Comencini, son père, avait affirmé la valeur du travail en commun, dans l'optique de la transmission du « métier ». Avec sa fille, Cristina Comencini, va continuer son histoire de famille. C'est à lire ainsi la collaboration au niveau du scénario de Giulia Calenda, sa fille, qui devient à partir de là sa coscénariste. La vision de l'univers féminin et de la famille, s'ouvrent maintenant vers de nouveaux horizons car

corpo con un'altra persona. Una sorta di idea religiosa dell'amore che, però, non ha niente a che fare con la religione cattolica, la quale ha invece sempre, volutamente rimosso il problema del corpo.» Cf. Fulvia Caprara, « Il giorno più bello della mia vita », in *La stampa*, 7/04/2002, p. 27. Comencini ajoute « Un tentativo interessante e romantico che mira a riunire sesso e amore, due cose che, prima, nei matrimoni restavano tradizionalmente scisse. Un tentativo che provoca dolore e sofferenza, sia tra i protagonisti adulti che tra gli adolescenti, alle prese con le prime esperienze. » *Ibid.*

⁴¹⁵ « Io penso che la nostra generazione, quella cresciuta dopo la guerra con il vecchio mito del comunismo, a non essere capace di un pensiero veramente nuovo. Luca non accetta l'idea di non essere un soggetto storico attivo, di non potere trasformare la realtà. A me invece questa idea dà conforto. » C. Comencini, *Matrioska*, op. cit., p. 84.

Giulia, sa fille, y apporte le point de vue de la nouvelle génération, sa vision d'ensemble et sa logique.

*Il più bel giorno della mia vita*⁴¹⁶ a obtenu le grand prix des Amériques au festival de Montréal, le David de Donatello pour les meilleures actrices (Virna Lisi, Margherita Buy, Sandra Ceccarelli) et en 2003 le prix du Public aux festivals de Montpellier, Villerupt et Créteil. C'est un des films italiens qui a obtenu le plus grand nombre de prix en 2002⁴¹⁷ et qui a eu un bon succès de public⁴¹⁸. Cristina Comencini focalise son action autour de la mère Irène et de ses relations avec sa progéniture Marta, Sara et Antonio. Elle transfère à l'écran dans *Il più bel giorno della mia* cette structure de poupées russes dont nous avons parlé en analysant *Matrioska*.

Irène (Virna Lisi), veuve bourgeoise, attachée aux souvenirs de son passé habite une grande villa. Son plus grand regret est de ne pas avoir réussi à transmettre à ses enfants l'attachement pour cette maison. Mais la demeure familiale n'est pas la seule chose que rejettent ses trois enfants. Sara, la fille aînée, névrotique et angoissée, depuis la mort de son mari, passe les soirées à attendre le retour de son fils Marco. Rita, l'autre fille, a une belle maison, un mari, Carlo, qu'elle a épousé par amour et deux filles, Silvia et Chiara. Mais cette façade masque une frustration : Rita n'arrive plus à supporter son mari qu'elle considère coupable de son avortement. Claudio, leur frère et unique homme dans cette famille matriarcale, jeune avocat, a toujours caché son homosexualité. À côté de ces personnages principaux et appartenant au monde des adultes nous trouvons aussi les mondes compliqués et énigmatiques des adolescents : celui de Silvia, jeune fille pas modèle de Rita, celui de Marco, fils de Sara, qui voudrait préserver ses amis et lui-même du contact avec les filles. Chiara, l'autre fille de Rita, est l'enfant qui voit et filme tous les membres de cette famille, à la veille de la *prima comunione*, événement pour elle important et troublant. La petite Chiara a le même, rôle que son homonyme dans le

⁴¹⁶ *Il più bel giorno della mia vita*, Réalisation : Cristina Comencini. Scénario : Cristina Comencini, Lucilla Schiaffino, Giulia Calenda. Image : Fabio Cianchetti. Musique : Franco Piersanti. Décor : Paola Comencini. Costumes : Antonella Berardi. Production Rai Cinema-Catteleya.

⁴¹⁷ Cf. <http://www.cinemaitaliano.info>: l'onglet Film italiani più premiati.

⁴¹⁸ Le film a encaissé plus de 500.000 euros en 2002 et se place parmi les 20-25 films italiens qui ont atteint ce niveau. Cf. Carlo Macchitella, *Nuovo cinema Italia, autori, industria, mercato*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 60.

roman *Matrioska* : celui d'enregistrer et rendre disponibles les souvenirs. Les hommes, qui ne font pas encore partie de cette famille, jouent un rôle en miroir, Luca, l'amant de Claudio, Davide, l'amant de Rita, et Sandro la voix mystérieuse dont Sara tombe amoureuse. Les conflits sous-jacents dans cette famille, la relation en crise entre Rita et son mari, entre Silvia, la fille aînée, et ses parents, entre Sara et son fils, entre Claudio et Luca. Tout le film tourne autour de cette affirmation de Cristina Comencini « l'utopie de l'union corps et âme avec l'autre ». Nous analysons maintenant à travers quels moyens elle illustre cette volonté de sa génération de régler ce conflit. Cristina Comencini utilise ici les oppositions entre générations et les différences de caractère de ses personnages. Tous les personnages appartiennent à la même famille, mais ce sont des émotions individuelles, intimes qui sont mises à jour. Le motif du film « n'est pas la famille, mais les sentiments : l'amour, les connaissances, la fidélité, la tendresse, le désir pour enregistrer les effets⁴¹⁹ ». Effectivement ajoute encore l'auteur :

« Je voulais approfondir les thèmes de mon film *Matrimoni* mais de manière plus émotionnelle que dans une comédie : son rapport à la fidélité, à son propre corps, à la sexualité. Il s'agit en fait d'une analyse des différentes facettes de l'amour.⁴²⁰ »

La cinéaste revient au cœur de sa problématique, *les sentiments*, pour décrire cette fois-ci les drames de la normalité. Nous dirions qu'elle est en train de nous montrer « une phénoménologie du malheur quotidien de la famille bourgeoise et de ses différentes façons de vivre l'amour.⁴²¹ » La scène d'ouverture du film montre le lieu où les conflits et les personnes vont se rencontrer, c'est la grande villa de famille et nous entendons au loin un chien qui aboie et qui est en chaleur. Cristina Comencini nous donne ici trois indices qui concernent le lieu (la villa et la ville de Rome), les personnages (Irène, la mère et Sara, sa fille) et les animaux (les chiens). Ces trois indices, présentés en même temps que le générique du film, seront les éléments de raccord visuel entre une séquence et l'autre, entre un personnage et l'autre. L'alternance temporelle entre le jour

⁴¹⁹ Cf. Entretien avec Cristina. Comencini, in : http://www.cineversoix.ch/pages0304/_040514kgiornodoc.pdf.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ « Una fenomenologia dell'infelicità quotidiana della famiglia borghese e dei suoi diversi modi di vivere l'amore. » Cf. Carla Del Miglio, *Segno cinema*, n. 116, luglio-agosto 2002, p. 38-39. Cité par *La commedia del cuore il cinema di Cristina Comencini, op. cit.*, p. 97.

et la nuit et le passage de l'intérieur à l'extérieur, les lieux et les personnages, une construction si complexe qui nous rappelle la structure de poupées russes qui caractérise son roman *Matrioska*. Si dans *Matrioska* le contenu était le passé jusqu'à l'enfance (la poupée la plus petite), dans *Il più bel giorno*, le contenu est celui de la famille (la poupée la plus grande), à l'intérieur de laquelle les générations successives, jusqu'à celle de Chiara, l'enfant, essayent de rentrer, non sans quelque difficulté.

Le choix de la ville de Rome, filmée dans sa splendeur monumentale et nocturne, devient la métaphore iconographique du conflit entre ses personnages, leurs désirs et leur sentiment du devoir. Rome côtoie ses protagonistes, leur chemin vers le bonheur ou, en contrechamp, l'acceptation de leurs limites puisque, comme le dit Cristina Comencini : « J'ai filmé Rome baroque, le centre historique, caractérisé par une beauté très chargée et menaçante. Ce que je voulais souligner était, d'autre part, le contraste entre l'imperfection humaine et l'idéal religieux.⁴²² » Cette antinomie entre l'idéal et la religion se retrouve tout au long du film surtout dans les réflexions de la petite Chiara qui s'apprête à vivre la « prima comunione », qui doit être pour elle *Le plus beau jour de sa vie*. Chiara (ce prénom, nous le rappelons, n'est pas anodin ou fruit du hasard, c'est une référence explicite à la protagoniste de *Matrioska*) a, dans ce film, la fonction de voix du narrateur et en même temps l'œil du film et l'alter ego de Cristina Comencini. Chiara reçoit comme cadeau pour sa communion un caméscope, elle filme personnages lieux et événements découvrant les adultes dans leurs manques ou leurs faiblesses. L'utilisation du caméscope, à l'intérieur du film, est selon Roy Menarini⁴²³ un *home movie*, un film dans le film ou une mise en abîme, une des caractéristiques du cinéma italien contemporain. Paolo Virzì s'en était servi dans *Ovosodo* (1997). Le protagoniste Pietro Mansani, voix narratrice du film, utilisait le film de famille comme mémoire du personnage par rapport à son enfance. Ces images intervenaient dans le récit pour montrer au spectateur le passage du temps et servaient à lui faire comprendre comment Piero avait évolué, au sein de son contexte familial. Ces images étaient pour

⁴²² « Ho puntato la cinepresa sulla Roma barocca del centro storico, caratterizzata da una bellezza molto carica e perfino un po' minacciosa. D'altra parte il contrasto tra l'imperfezione umana e l'ideale religioso era ciò che mi premeva sottolineare. » Cf. Franco Montini, « Amori, pentimenti ed emozioni la Comencini non fa commedia », in *Repubblica*, 27/12/2001, p. 12.

⁴²³ Cf. Roy Menarini, « Il film di famiglia come progetto estetico del cinema italiano contemporaneo », in *Comunicazioni sociali*, vol. 27, n. 3, 2005, p. 569-575.

Piero le moyen aussi de se rappeler que sa mère avait été vivante et heureuse avant la maladie et la mort.

Cristina Comencini utilise elle aussi le film de famille. Mais nous croyons que son utilisation du caméscope est une citation et un hommage à *La vie filmée des français*⁴²⁴. Il s'agit d'une série qui s'appuie sur des films amateurs réalisés avec la caméra Pathé, de façon à évoquer différentes époques historiques. À travers les souvenirs filmés de gens ordinaires, les images deviennent le support d'histoires docu-fictionnelles, racontées par la voix-off d'un commentateur. Au cours de l'épisode de la deuxième série Georges Perec commente et insiste sur l'évanescence des images, images de films muets souvent figés dans le cliché. Il oscille entre la fascination et la critique d'images, mais ce qui est important c'est que le commentaire de Perec est rédigé à la première personne et qu'il parle autant de lui que de la vie des français, car, il écrira plus tard « un de ces films se déroulait dans mon quartier d'enfance et c'était comme si j'avais été là avec ma mère, mes parents, dans l'image [...] quelque chose qu'on peut appeler une mémoire fictionnelle, une mémoire qui aurait pu m'appartenir⁴²⁵. » En d'autres termes, un passé « possible », comme nous l'avons remarqué pour Chiara et Antonia dans *Matrioska*. Dans *Il più bel giorno*, la mise en question du récit s'accompagne comme dans *La vie filmée des Français* de l'apparition de la première personne. Cristina Comencini, de même que Perec, tient un discours personnel, évoquant sa laïcité, sujet qu'elle aborde explicitement pour la première fois. Son discours se fait donc autobiographique, dans un développement qui semble comme un point d'aboutissement, avant un mouvement conclusif et résout par le film de famille le problème du « je ». Chiara, la petite fille modèle, représente, le regard objectif de la cinéaste. À la fin du film l'alternance entre les images du passé d'Irène et le présent de Chiara, se mélangent et soudent l'union entre la grand-mère et la petite fille. C'est à notre avis la transduction de l'affirmation du personnage Chiara dans *Matrioska* :

⁴²⁴ *La vie filmée des Français*, réalisation de Michel Pamart et Claude Ventura, production INA, 1975, noir et blanc, 52 min. Nous nous référons en particulier à la 2e partie, commentaire de Georges Perec. Le texte du commentaire (« La vie filmée ») a été édité dans les *Cahiers Georges Perec*, n° 9, 2006, p. 73-82. Sur l'œuvre de Georges Perec, cf. Patrizia Molteni, *Perec me pinxit*, PHD ed. David Bellos, University of Manchester, 1993.

⁴²⁵ Georges Perec, *Je suis né*, Paris Seuil, 1990, p. 85 ; en particulier, le chapitre « Le travail de la mémoire (entretien avec Franck Venaille) », p. 81-93.

« Je dis souvent aux enfants : « Ce sera à vous d'avoir des idées nouvelles susceptibles d'interpréter et de changer le monde» [...]. Ils courent jouer dans leurs chambres, il faut qu'ils en profitent, avant qu'il n'arrive l'âge adulte et que ne leur incombent toutes ces charges que nous n'avons pas su assumer⁴²⁶. »

La séquence finale de *Il più bel giorno*, et cette utilisation du caméscope illustre cette « idée nouvelle » que la cinéaste expérimente pour elle-même. C'est cette forme de transduction entre l'écrit et l'écran. Comme elle-même nous l'a suggérée c'est son « film le plus personnel », car nous retrouvons dans ce film tous les thèmes du roman *Matrioska*.

Tout d'abord la relation complexe entre mère et filles, ensuite la difficulté à réaliser l'utopie de sa génération c'est-à-dire l'union entre sexe et amour. À ce sujet *Il più bel giorno* met en scène le corps des acteurs d'une façon que nous définissons comencinienne. Toutes les fois que Cristina Comencini filme une scène d'amour (*Va' dove, Il più bel giorno* et par la suite *La bestia*), elle le fait de la même manière. Les hommes sont vus de dos, les femmes se reflètent dans un miroir ensuite un gros plan sur les mains de l'homme qui saisit et semble vouloir serrer très fort les seins de la femme, qui se sent presque envahie par le corps de l'autre. La femme se reflète dans le miroir, symbole ici du dédoublement entre le désir et la contrainte. Cette utilisation de la caméra en totale et en subjective montre sa volonté de nous faire voir la distance entre les deux mondes celui du féminin et celui du masculin. D'ailleurs elle nous le confirme « Les scènes d'amour seront belles et sensuelles comme si la camera était au centre de deux corps, pour dévoiler les sentiments de ceux qui font l'amour, montrer ce qu'ils ressentent.⁴²⁷ » Cette façon de filmer le corps et le rapport d'amour est la transduction de ce passage du roman *Matrioska* :

« Devant le miroir j'essaie de regarder mon corps nu avec ses yeux. Peut-être que j'ai la poitrine de ma mère, ou son ventre ou son dos. Les jambes c'est mon père, maigre et long sans formes. Mais les seins sont ceux de ma mère j'en suis convaincue. Ils appartiennent à un autre corps, un corps plus épanoui, plus doux.

⁴²⁶ « Spesso dico ai bambini : “toccherà a voi avere idee nuove capaci di interpretare e cambiare il mondo” [...]. Fuggono in camera loro a giocare devono approfittarne prima che arrivi l'età adulta e li carichi delle incombenze che noi non siamo stati capaci di affrontare. » C. Comencini, *Matrioska*, *op. cit.*, p. 84.

⁴²⁷ « Le scene d'amore saranno belle forti e sensuali. Come se la macchina da presa fosse tra i due corpi per svelare quello che si prova, i sentimenti di chi fa l'amore. » Cf. Maria Pia Fusco, *art. cit.* in *Repubblica*, 3 oct. 2001, p. 48.

J'ai dû hériter d'elle aussi cette dépendance par rapport au regard des hommes [...] Le premier désir est l'abandon total, sans orgueil, sans respect de soi.⁴²⁸ »

C'est pour ne pas dépendre de ce regard d'homme que Cristina Comencini est devenue cinéaste ? Pour rendre hommage à sa mère qu'elle filme ainsi le désir ? C'est pour nous dévoiler notre complexité en tant qu'êtres humains et nous faire réfléchir sur nos inquiétudes que Cristina Comencini utilise le roman et le film ? Nous croyons qu'à partir de *Matrioska* d'abord inconsciemment s'est formé chez elle ce désir de ne pas quitter les personnages du roman et de les faire vivre à l'écran en opérant une transduction.

D. La grammaire de la cinécriture

Cristina Comencini privilégie une structure en matriochka pour les thématiques abordées ainsi que pour son style. Lors de l'analyse de *Matrioska*, nous avons observé que le contenant peut être, entre autres, la littérature, qui contient les genres (comédie, drame, tragédie). Comencini complique davantage cette structure en mêlant les contenants et les contenus : c'est comme si elle avait des matriochkas de formes différentes et qu'elle s'amusait à faire rentrer les poupées d'une matriochka ronde dans celle de la matriochka ovale. Cette opération peut se faire en limant, en ajoutant, en adaptant la forme au contenant.

Le style de ses romans a une syntaxe qui lui est propre. Le monde narratif présente une structure linguistique de cinécriture qui emprunte les propriétés syntaxiques du langage cinématographique. Nous avons constaté au cours de la section « sourcier et cibliste » que Cristina Comencini a une approche cibliste au texte source qu'elle transpose dans une langue cible qui est le langage cinématographique. Dans son écriture elle utilise une syntaxe qui se rapproche de sa langue source, le cinéma et les images. Pour mieux illustrer notre propos nous allons utiliser un court passage de *Matrioska*, roman charnière dans lequel cette utilisation est plus explicite. Chiara est en train de visiter

⁴²⁸ « Davanti allo specchio provo a guardare il mio corpo nudo con i suoi occhi. Forse ho il seno di mia madre, o il ventre o la schiena. Le gambe sono quelle di mio padre, magre e lunghe senza forma. Ma il seno è di mia madre ne sono convinta. Appartiene a un altro corpo, un corpo più largo e morbido. Da lei avrò anche ereditato questa dipendenza dallo sguardo dell'uomo [...]. Il primo desiderio è il cedimento totale, senza orgoglio, senza rispetto di sé. » C. Comencini *Matrioska*, *op.cit.*, p. 121-122.

l'atelier d'Antonia, la femme dont elle est en train d'écrire la biographie. L'atelier est vide depuis des années et la biographe le visite toute seule. Elle rentre :

« Dans l'entrée la volée d'escaliers mène à une belle pièce, aussi grande que celle du dessous, mais très lumineuse. L'autre, je m'en aperçois à présent était humide et sombre.⁴²⁹ »

La structure de cette phrase du plus grand (l'entrée) au plus petit (l'escalier), du bas vers le haut, et surtout à travers la proposition incisive, où Chiara nous donne les adjectifs correspondants à la taille de la chambre (introduit par un terme de comparaison) et à la lumière. Ce n'est que dans la phrase suivante, elle aussi coupée par une incisive, « je m'en aperçois à présent », que nous savons que l'entrée était sombre. Syntaxiquement elle opère une plongée et contre plongée du bas vers le haut de droite à gauche. Elle continue son repérage avec un travelling :

« La pièce est à moitié vide : une bibliothèque avec quelques livres, un coffre, un tapis roulé. Je regarde les livres : une collection de romans policiers, un catalogue des œuvres de Marino Marini, des essais sur la sculpture des années 50 et 60, quelques romans [...].⁴³⁰ »

La description est introduite par deux points qui indiquent, selon Dardano et Trifone⁴³¹, « un discours direct, une énumération, une explication ». En effet, il s'agit d'une explication dans le sens étymologique du terme, *ex-plicare*, déplier, donc de rendre visible, de montrer des éléments les uns après les autres avec la lenteur du travelling. Les différents éléments sont séparés par un point-virgule qui marque une pause dans la lecture plus longue qu'une simple virgule, et qui donne ce sentiment de lenteur. La description de cette pièce nous renvoie aussi au long travelling qui ouvre *La bestia nel cuore* où la caméra pendant quatre minutes détaille l'appartement poussiéreux et sombre où Sabina avait vécu son enfance.

⁴²⁹ « Nell'ingresso la rampa di scale porta in una bella stanza, grande come quella sottostante ma piena di luce. L'altra, ora mi accorgo, era umida e scura. » C. Comencini, *Matrioska*, *op. cit.*, p. 68.

⁴³⁰ « Ora al stanza è semivuota : una libreria con pochi libri, una cassapanca, un tappeto arrotolato. Scorro i libri : una collezione di gialli; un catalogo delle opere di Marino Marini; saggi sulla scultura degli anni 50-60; alcuni romanzi [...]. » *Ibid.*, p. 68.

⁴³¹ Maurizio Dardano-Pietro Trifone, *Grammatica italiana con nozioni di linguistica*, Bologna Zanichelli, 1989, p. 541-545.

Nous continuons cette exploration avec un zoom avant :

« Assise par terre, je les parcours rapidement ; je m'arrête sur la photo d'un groupe d'artistes posant à l'occasion d'une exposition collective. Il est impensable que parmi eux se trouve la femme que j'ai rencontrée [...] L'autre a des cheveux foncés rassemblés en queue de cheval, un visage rieur, la bouche large et les yeux plissés par le rire. J'imagine que c'est elle. Avec une loupe, je pourrai percevoir les détails, l'expression des yeux qui est peut-être restée la même. La photo découpée dans un journal, s'est décolorée et ne restitue que l'éclat des rires. [...] Les cris d'une bande d'enfants qui courent dans l'allée me parviennent lointains.⁴³² »

La description commence avec une proposition absolue (« Assise par terre ») qui a une fonction d'épithète. Dans ce cas, elle localise dans l'espace Chiara, de même que la camera filme un plan séquence de la pièce et focalise en gros plan sur Chiara. Ensuite un très gros plan sur la photo. Cet effet de zoom est donné par la succession d'éléments séparés par des virgules allant du général (les cheveux) au particulier (les yeux qui riaient). Ce zoom composé par des plans rapprochés et lointains est confirmé par l'auteur qui précise « avec une loupe ».

Cette impression de *travelling* ou zoom littéraire est confirmée par le recours à l'image du couloir que nous avons vu dans le chapitre 2 de la deuxième partie. Or, au cinéma, le couloir peut être un espace même si personne le traverse, l'effet de peuplement étant donné par le mouvement de la caméra qui peut aller dans un seul sens : en *travelling* avant ou arrière ou en zoom, du plus près au plus loin.

Un autre procédé de la grammaire de la cinécriture est l'utilisation constante de l'oxymoron, la juxtaposition d'un nom et un adjectif apparemment en contraste. Elle l'utilise souvent dans ses romans pour introduire la couleur, le bruitage ou la musique. Toujours dans *Matrioska* elle décrit les yeux de son père avec « un regard liquide⁴³³ », un oxymoron qui nous fait immédiatement percevoir la couleur, celle de l'eau qui coule, utilisant un adjectif qui dénote la consistance et non la couleur. Cette eau qui coule et

⁴³² « Seduta per terra li scorro rapidamente ; mi fermo sulla fotografia di un gruppo di artisti in posa per una collettiva. E' impossibile pensare che tra loro ci sia la donna che ho incontrato [...]. L'altra porta i capelli scuri raccolti in una coda, il viso ridente, la bocca larga e gli occhi strizzati per il riso. Immagino che sia lei. Con una lente di ingrandimento potrei percepire i dettagli, l'espressione degli occhi forse è rimasta la stessa. La fotografia ripresa dal giornale si è sbiadita e restituisce solo la risata. [...]. Le urla di un gruppo di bambini che corrono nel viale mi arrivano lontane. » C. Comencini, *Matrioska, op. cit.*, p. 68-69.

⁴³³ « lo sguardo liquido di mio padre », C. Comencini, *Matrioska, op. cit.*, p. 34.

nettoie est la métaphore agrandie qu'elle reprend dans la scène finale de *La Bestia nel cuore*.

Ensuite, l'emploi constant dans ses romans des photographies : « La photo découpée dans un journal, s'est décolorée et ne restitue que l'éclat des rires. [...] Les cris d'une bande d'enfants qui courent dans l'allée me parviennent, lointains. » Les photos ont la même fonction du fondu enchaîné et elles servent à introduire les deux codes du récit filmiques ceux du bruit, comme dans le cas de la citation ci-dessus, ou de la musique. La conclusion de la première phrase où elle décrit la photo, en donnant la provenance et l'âge qui lui a fait perdre ses couleurs d'origine se termine avec un élément sonore « l'éclat de rire », encore un oxymoron puisque les images normalement ne rient pas. Cet effet est amplifié par les cris des enfants dans la phrase suivante.

Toujours dans *Matrioska*, elle nous dévoile à l'écrit comment elle organise les séquences en colimaçon, où la caméra voltige, qui caractérisent le passage au rêve (*La bestia*) ou dans un autre univers (*Liberate i pesci*) dans ses films :

« J'étends les bras et commence à tourner lentement comme il me l'a dit. Je vois défiler la colonnade, la façade de l'église, les fiacres, les passants. Puis progressivement, tout s'inverse. Comme dans une centrifugeuse les colonnes se rapprochent, me tombent dessus, les colonnes, l'église, la coupole. La place rapetisse, c'est moi qui la fais tourner. Je suis l'axe de la toupie et peu à peu je perds mes forces et m'écroule sur le côté. Il fait sombre, on murmure.⁴³⁴ »

Elle parvient à donner cette sensation de vertige par l'accumulation des verbes et des adverbes qui, dans la phrase, servent à donner le sens de l'action. L'utilisation des objets du mouvement « centrifugeuse, toupie » ne peut que rendre visuel au lecteur cet effet cinématographique. Elle nous parle aussi de son métier et de l'importance pour le metteur en scène de la prise de vue par l'affirmation « c'est moi qui la fais tourner. Je suis l'axe de la toupie ».

Nous avons constaté que cette grammaire de la cinécriture devient maintenant sa modalité d'écriture, elle devient une pratique explicite dans *La bestia nel cuore* (voir

⁴³⁴ « Stendo le braccia e inizio a girare piano piano come mi ha detto. Vedo sfilare il colonnato, la facciata della chiesa, le carrozzelle i passanti. Poi poco a poco tutto si inverte. Come in una centrifuga le colonne si avvicinano, mi si incollano addosso le colonne, la chiesa, la cupola. La piazza rimpicciolisce, sono io che la faccio girare. Sono l'asse della trottola e a poco a poco perdo forza e mi accascio sul fianco. Si fa buio sussurrano. » C. Comencini, *Matrioska, op.cit.*, p. 36.

dans le roman la p. 62). La confrontation des langages différents (scénario, roman, film) lui permet, en traitant le texte comme un matériel parmi les autres, d'affirmer « Quand j'écris, j'ai l'impression de nourrir mes personnages par des mots.⁴³⁵ » C'est cette conscience de nourrir ses personnages par des mots que nous voulons expliciter maintenant.

D. Les mots des souvenirs

Cristina Comencini fait appel aux souvenirs d'enfance pour expliquer, entre les lignes, la psychologie non seulement des personnages qu'elle met en scène mais de la société tout entière, avec une attention particulière aux femmes. Dans *Matrioska* Antonia reçoit Chiara dans la « chambre des souvenirs ». Elle pratique aussi de manière constante dans ses romans un jeu d'auto-citation. Cette intertextualité sert à faire ressurgir des souvenirs, qui deviennent ainsi le moteur de l'action et de l'évolution du personnage.

Les souvenirs d'enfance dans l'œuvre de Cristina Comencini peuvent prendre la forme d'un film amatorial, la "home-movie" (*Il più bel giorno*) qui depuis la fin des années 1970 avait remplacé le vieil album de photos de famille ; ils peuvent être refoulés et hanter les nuits des personnages, c'est le cas de cauchemars de Sabina dans *La bestia nel cuore* qui déclenchent l'enquête de la protagoniste pour découvrir le "secret" de son enfance. Ils peuvent prendre la forme de journal intime (*Le pagine strappate* ou *Va' dove ti porta il cuore*) ou de biographie enregistrée, racontée à une personne chargée de mettre en forme les souvenirs (*Matrioska*). Ils peuvent resurgir ou se résoudre lors d'un voyage (à nouveau dans *Le pagine strappate*, *Matrimoni*) où ils servent à éclairer le présent. Chez Cristina Comencini ces souvenirs ont très souvent une connotation presque baudelairienne : comme les *Correspondances*⁴³⁶ ils évoquent tout un monde, par les biais des effets de synesthésies qui les accompagnent, les parfums, les couleurs, les goûts. Au contraire des madeleines proustiennes les souvenirs *comenciniens* n'ont aucune fonction nostalgique. À quoi servent donc ces souvenirs ? En quoi consistent les souvenirs d'enfance de ses héroïnes et qu'est-ce qu'ils ont en commun ? Nous pouvons les organiser par les thèmes récurrents suivants.

⁴³⁵ « Quando scrivo ho l'impressione di nutrire con le parole i miei personaggi. » *Ibid.*, p. 1009.

⁴³⁶ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, 1857.

Liés à la figure paternelle : Le père absent, comme Francesco dans *Passione di Famiglia* ou encore peu loquace, tel Guido Forte dans *Le Pagine strappate* ; il peut être violent, c'est le cas du père de Sabina dans *La bestia nel cuore*. Tous ces pères fictionnels aiment vraiment leurs enfants mais ils n'arrivent pas à l'exprimer par les mots, en général, ils le font par des actions. Guido Forte emmène sa fille Federica sur l'île pour la soigner (*Le pagine strappate*), Francesco quitte sa famille officielle le soir de Noël pour suivre Linda, sa fille clandestine, et lui montrer qu'il l'aime dans *Passione di Famiglia* ; Mario dans *L'illusione del bene* retrouve la complicité avec son fils Roberto en allant avec lui à Budapest retrouver les traces de la mère de la nouvelle femme de sa vie. Tous ces pères, dans leurs souvenirs d'enfants, ont été eux aussi marqué par un père qui est mort ou qui ne parlait pas. Le manque des mots semble être la caractéristique masculine dans l'univers du souvenir de Cristina Comencini. Mais si les pères manquent de mots ou sont absents il en est pas de même pour les hommes qui partagent ou entravent la vie quotidienne de ses héroïnes. Ces hommes là, qui n'ont pas connu la guerre et ont vécu les mêmes expériences que leurs femmes, « intégristes et absolus⁴³⁷ », sont capables de surprendre ou de renverser une situation de départ qui ne leur convenait pas. C'est ainsi pour Marco le mari de Maria (*Il cappotto del turco*) qui après avoir choisi l'engagement total en politique revient vers sa femme et son fils et les reconquiert. Dans *Passione di famiglia* c'est Giovanni Faenza « l'homme du Nord » qui travaille dans le monde du cinéma qui comprend Francesca et l'aide à voir clair en elle-même. C'est Luca, le mari de Chiara, qui ne se laisse pas détourner par les sautes d'humeur de son épouse et ses pièges affectifs. Dans cet univers masculin « les hommes ne sont que les arbitres d'une partie qui se joue entre femmes⁴³⁸ ». Et ils représentent aussi par contraste ce que les femmes ne sont pas.

Liés à la figure maternelle : Ce sont les femmes qui parlent de leurs sentiments de culpabilité ou mieux d'un manque d'adaptation à leur rôle, d'épouse, de mère, de fille, celui de la mère, qu'elles n'arrivent pas à assumer sans renoncer à celui de femme.

⁴³⁷ « Assolutisti, rigidi » C. Comencini, *Matrioska*, op. cit., p. 57.

⁴³⁸ « Gli uomini sono solo gli arbitri di una partita tra donne » C. Comencini, *Passione di famiglia*, op. cit., p. 101.

C'est le motif récurrent dans toute la production de Cristina Comencini qu'elle décline sous toutes ses nuances. La mère qui culpabilise de ne pas être une bonne mère pour ses enfants (Isabella dans *Il cappotto del turco*) ; la fille qui culpabilise de ne pas correspondre à l'enfant dont ses parents avaient rêvé (Antonia et Chiara dans *Matrioska*), pour les réunir toutes ensemble dans sa comédie, *Due partite*, où nous trouvons la fille coupable d'avoir gâché la vie professionnelle de sa mère ou de son père ; la mère qui regrette d'avoir laissé tomber son travail pour sa famille ; les femmes non mariées qui culpabilisent d'avoir mis le travail avant le bonheur de leur mari ou d'une éventuelle maternité.

Liés aux lectures : Au cours de son œuvre un autre élément déclencheur de souvenir est celui de la lecture. Enfant le personnage écoute des fables, quelquefois des histoires que les mères, les grand-mères ou les gouvernantes (celles d'Antonia et Chiara dans *Matrioska*, celle de Maria et Isabella dans *Il Cappotto del turco*) leur racontaient. Les mères sont aussi de grandes lectrices, elles lisent les romans de Deledda (*Matrioska*) ou *L'Encyclopédie* que Francesca feuillette sans cesse dans *Passione di famiglia* ; parfois ce sont les protagonistes elles-mêmes qui évoquent leurs lectures et leurs souvenirs de lecture : le livre des contes qu'Isabella connaît par cœur dans *Il cappotto del Turco*, le roman que Sabina lit à Emilia dans *La bestia nel cuore*, le roman de Morante dans *L'Illusione del bene*. Les personnages de Cristina Comencini se nourrissent des livres : les textes philosophiques pour Mathilde-Julie dans *I divertimenti*, les pages du journal intime, pour Nadine dans *Bianco e Nero* ou Olga dans *Va' dove ti porta il cuore*. Parfois elles préfèrent les airs d'Opéra, par exemple Lunetta dans *Liberate i Pesci*.

Tous ces souvenirs de lecture ne font que consolider l'idée que, pour Cristina Comencini, rendre hommage à ses sources est une pratique constante. Dans *Matrioska*, c'est une modalité de rappel constante au lecteur potentiel. Tout au long du roman, sont citées les lectures d'enfance : Jack London (p. 95), Le prince Kamizar (p. 70) et Shahrzade (p. 72). La sphère maternelle ou féminine du souvenir est donc liée aux récits, écrits ou oraux. Nous signalons également que la présence constante des récits, le dernier des thèmes récurrents de ces souvenirs, signifie clairement qu'il ne s'agit pas de souvenirs réels mais de la re-construction de leur origine dans l'écriture du roman comme genre. Il faut alors distinguer entre les souvenirs de lecture qui proposent des images de femmes qui ne sont ni épouses ni mères idéales mais qui sont à la recherche d'un bonheur sentimental et les femmes que Chiara demande à Luca de retrouver. Les

romancières font partie du bagage culturel et littéraire de l'auteur et elles ont accompli un vrai parcours professionnel dans le domaine qu'elles ont choisi. Ce qui représente non seulement une prise de position importante, la femme s'affirme par son travail et grâce au travail elle acquiert une sérénité sentimentale.

Les modèles fictionnels féminins : Cristina Comencini cite *Madame Bovary* (p. 82), *Les hauts de Hurlevent* (p. 71) et *Anna Karenina* (p. 119). Chiara, demande à son mari de lui trouver dix femmes mères et écrivains, Luca répond : « J'en ai trouvé quelques-unes : Natalia Ginzburg, Lalla Romano, Sibilla Aleramo, Sylvia Plath [...]. Il faut reconnaître que les rapports maternels n'ont pas toujours été une réussite. Et on a du mal à en trouver dix, je l'admets.⁴³⁹ » Cette liste, bien que non exhaustive, retient notre attention puisque Cristina Comencini, par voix masculine, propose des souvenirs de lecture qui tournent toujours autour du même nœud gordien du rôle de la femme. Bien évidemment, les souvenirs des personnages ne correspondent pas entièrement avec ceux de l'auteur, mais sont retravaillés pour qu'ils soient représentatifs de « l'histoire de la personnalité » des femmes en général et non pas de Cristina Comencini elle-même. Ce qui est mis très souvent en discussion est la réconciliation entre l'envie d'être épouse et mère et celle de poursuivre un parcours personnel de travail. Toutefois nous constatons que dans les contes traditionnels, les femmes se partagent entre fées et sorcières, belles-mères méchantes et filles maltraitées, princesses et Cendrillons. Il n'y a jamais, dans les contes et les fables, une femme qui mette à profit ses acquis professionnels ; au mieux elle exploite ses « pouvoirs » bénéfiques (la fée) ou maléfiques (la sorcière ou la marâtre).

En 2005, à l'approche de sa cinquantième année, avec *Matrioska*, Cristina Comencini est arrivée au centre de son interrogation sur le passé, à la dernière poupée russe (la plus vieille, l'enfant). Dans le jeu de miroirs qui renvoie à chaque fois une image renversée (la grosse et la maigre, la nymphomane et l'épouse fidèle, la créatrice et la mère de famille, et ainsi de suite) elle voit enfin l'image d'elle-même, telle qu'elle est : auteur.

⁴³⁹ "Ne ho trovate alcune : Natalia Ginzburg, Lalla Romano, Sibilla Aleramo, Silvia Plath [...]. Bisogna riconoscere che non sempre sono stati rapporti materni riusciti. Comunque a dieci è difficile arrivare, lo ammetto". C. Comencini, *Matrioska*, op. cit., p. 124.

Cristina Comencini va mettre ensemble les passions qui l'habitent en créant une œuvre originale. C'est en gardant à l'esprit sa volonté de raconter le présent, de démasquer les secrets et de donner à la femme un premier rôle qu'elle compose *La bestia nel cuore*, où elle utilise explicitement la cinécriture. Ce roman lui permet aussi de travailler ouvertement la relation de ses mondes possibles, de les unir.

Pour mieux comprendre ce passage, il est nécessaire de ne pas perdre de vue le contexte social et politique. Entre 1994 et 2005, Cristina Comencini, au nom d'une nouvelle subjectivité féminine, a relu l'histoire contemporaine et plus particulièrement les formes de représentation de la femme dans la tradition, pour tenter d'établir des liens entre la culture italienne et l'écriture féminine du roman et du scénario et former son « école des femmes ». Ses personnages s'inscrivent dans un contexte italien contemporain et appartiennent à une catégorie. Le statut de ses protagonistes féminines semble bien indiquer la difficulté tout italienne d'intégrer les femmes aux niveaux les plus élevés de la société. Elles sont mères, employées, femmes au foyer, enseignantes, traductrices, et journalistes. Presque toutes ses héroïnes ont une vie affective plus ou moins stable et elles se réalisent par la sécurité affective et professionnelle selon un ordre variable. Cristina Comencini affirme, par rapport aux femmes écrivains de sa génération, sa vision différente et originale. La dichotomie toujours existante entre l'image de la mère triomphante dans le bien ou dans le mal (Elena Ferrante, Susanna Tamaro) et celle de la femme indépendante et libre (Rossana Campo, Carmen Covito, Grazia Varesani, Bianca Stancanelli) se trouve, chez elle, incarnée dans le même personnage : Giulia (*Matrimoni*), Maria (*Il cappotto*) ou Chiara (*Matrioska*). La famille, lieu de crise, de solitude, décrite par Elena Ferrante, MelissaP, Silvia Ballestra, en opposition à l'image imposée par les spectacles télévisuels ou les images des *spots* publicitaires est bien illustrée dans son roman-film *La bestia nel cuore*.

Ces questionnements sont l'explication la plus valable à la persistance de récits autobiographiques ou d'ordre biographique qui, liés par un rapport indissoluble, présentent un but commun : la reconstruction de l'histoire d'un moi qui est « la matière première d'une construction identitaire⁴⁴⁰ ». Les souvenirs sont alors à entendre non

⁴⁴⁰ Jean Claude Kauffman, *L'invention du soi*, Paris, A. Colin, 2004, p. 69. Cité par Margherita Marras, « Entre texte et contexte : pour un parcours de la littérature féminine des îles italiennes (Sardaigne et Sicile) des années 70 à nos jours », in Monica Jansen, Paula Jordão, *The Value of Literature in and After*

seulement comme souvenirs personnels mais comme une mémoire fictionnelle ou collective. Ce cheminement est indispensable pour comprendre les significations actuelles, de la production de Cristina Comencini au sein de la société italienne. Ainsi Chiara, dans le récit autobiographique *Matrioska* (2002), avait montré le parcours d'une femme vers l'autonomie créatrice. Pour Cristina Comencini, nous l'avons vu, le contraire de la vérité n'est pas seulement le mensonge mais aussi et surtout le non-dit. C'est aussi le fondement de l'écriture, notamment du roman, comme elle l'explique dans *Matrioska* : « Dans les romans, les silences sont plus importants que les mots.⁴⁴¹ » Elle visualise ces silences graphiquement avec une mise en page qui présente souvent des espaces blancs. Nous tenons à préciser que Cristina Comencini n'écrit pas des romans autobiographiques au sens que Philippe Lejeune lui donne, c'est-à-dire un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁴⁴² », mais elle insère des éléments autobiographiques à l'intérieur de ses fictions⁴⁴³.

Au cours de *Il più bel giorno della mia vita* le jeu de citation que nous avons remarqué dans *Matrioska* devient encore plus évident quoique plus fragmenté. Tout d'abord ce film semble être la réponse comme le suggère Silvia Colombo⁴⁴⁴, à une des questions posée par *Va' dove ti porta il cuore*. Effectivement *Il più bel giorno della mia vita* peut être lu aussi comme réponse à la question qui taraude Susanna Tamaro sur la transmission du malheur féminin. Le rappel à *Và dove* est donné non seulement par le gros plan de la maison pendant le générique mais aussi par la présence de la même actrice, Virna Lisi, toujours dans le rôle de la grand-mère (Irène) qui est une femme

the Seventies : The Case of Italy and Portugal, Utrecht Italianistica Ultraiectina, vol. I, 2006, p. 784-796 ; disponible aussi *on line* <http://www.jstor.org>.

⁴⁴¹ « Nei romanzi i silenzi sono più importanti delle parole », C. Comencini, *Matrioska, op.cit.*, p. 75.

⁴⁴² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique, op. cit.*

⁴⁴³ Serge Doubrovsky, critique littéraire et romancier, crée en 1977 un néologisme, « l'auto-fiction », pour désigner son roman *Fils* (Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977). Cette approche est également celle de Georges Perec, largement étudié par Philippe Lejeune, dans *W ou le Souvenir d'enfance* (Paris, Dénoël, 1975) ou le « vrai souvenir » (la déportation et la mort de sa mère) se trouve à l'interstice entre ses souvenirs d'enfance et une histoire de sport qui ressemble énormément à l'univers nazi.

⁴⁴⁴ Cf. « La verità e la menzogna. La trasmissione dell'infelicità femminile nel cinema di Cristina Comencini » in *La commedia del cuore, op. cit.*, p. 52-58.

appartenant à une autre époque, habituée à se censurer à ne pas vivre ses sentiments à cacher des vérités. Elle représente l'alter ego laïque de Olga, la grand-mère de *Và dove. Il più bel giorno*, montre une autre caractéristique de la cinéaste, celle de vouloir démasquer les secrets. Les non dits éclatent au moment de la réunion en famille pour fêter « la prima comunione » de Chiara.

Pour Cristina Comencini, les secrets, les non- dits ne sont pas différents du mensonge. Mensonge et silence sont les véritables fautes, puisqu'ils condamnent les personnages au malheur et s'opposent à la recherche de la vérité. Pour Cristina Comencini la vérité se raconte, se dit, se narre, elle ne se cache pas. Quand la vérité est cachée, comme dans ce film, les personnages ne peuvent pas être heureux. Rita ne pourra pas vivre son histoire d'amour jusqu'au bout si elle n'avoue pas que le souvenir de l'avortement l'éloigne de son mari. Sara ne pourra pas avoir une relation saine avec son fils si elle n'accepte pas ses faiblesses et Antonio, le frère, s'il n'arrive pas à accepter sa différence comme homosexuel. Dans ce film, les femmes parlent d'amour, des abîmes du désespoir amoureux. Mais les hommes, même s'ils n'ont peut-être pas l'air de s'en apercevoir, sont les personnes de référence de tous les personnages féminins de Cristina Comencini. Le passage du mensonge à la vérité se fait en opposant la nuit au jour et en mettant au centre de l'intrigue les enfants qui, eux seuls, détiennent la vérité. Elle l'avait déjà annoncé dans *Matrioska*. « Mais ne vous inquiétez pas, toutes les découvertes importantes de l'enfance se font à l'insu des parents.⁴⁴⁵ » Effectivement *Il più bel giorno della mia vita* met en évidence la difficulté des parents à l'être puisqu'ils ne se sont pas encore libérés de leur statut d'enfant et ne savent pas, en conséquence, exercer leur autorité parentale. Ce manque vis-à-vis de la transmission et des relations parents-enfants est lié au fonctionnement de la famille qui, comme la société contemporaine, est encore basée sur des tabous, des non-dits, des secrets. Jacques Rancière : lors de son analyse de *La fable cinématographique* affirmait que « le cinéma enregistre le réel, mais ne l'invente pas⁴⁴⁶ ».

⁴⁴⁵ «Ma non si preoccupi tutte le scoperte importanti dell'infanzia avvengono per disattenzione dei genitori» C. Comencini, *Matrioska*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁴⁶ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2005, p. 7.

Nous voyons, au cours de ces années (2000-2007)se mettre en œuvre, chez Cristina Comencini, une corrélation plus explicite entre ses films et les transformations de la société italienne. Nous l'avons déjà observé dans ses comédies *Matrimoni* et *Liberate i Pesci*, qui mettent au centre de l'intrigue les transformations de la vie familiale. La société italienne du troisième millénaire ne conçoit pas encore l'affirmation de l'individualité féminine, ni dans un système familial, ni comme un facteur de modernité sociologique. Face à l'uniformité régnant dans une microsociété fortement homogène, l'émergence de singularités autonomes peut créer une rupture de l'ensemble des codes traditionnels communs. C'est ainsi que Cristina Comencini joue pour combattre le sentiment catholique de honte et de culpabilité que les femmes connaissent bien. La « monstration » filmique du corps féminin oppose les images imparfaites de ses protagonistes aux corps parfaits de la télévision.

La néo-télévision commerciale de ces dernières années, objet de notre analyse, est une télévision de la relation directe. Les histoires arrivent directement dans les maisons sans aucune médiation. C'est ainsi que la réaction émotionnelle du spectateur, remplace la réception consciente du message, selon la définition proposée par Umberto Eco⁴⁴⁷. Elle (la télévision) accompagne la vie quotidienne des Italiens et notamment des femmes au foyer, les *casalinghe*, cible privilégiée des messages subliminaux pour la consommation à travers les fictions, découpées par les *spots*. Jadis, les *casalinghe* étaient les destinataires principales du message conservateur de l'Église catholique, axé sur les valeurs « sacrées » portant sur l'unité de la cellule familiale. Dans ce sens, les *spots* publicitaires ont remplacé ce message de la famille comme lieu idéal. Cette télévision prépare et accompagne aussi le sentiment d'envoûtement et d'acceptation de l'Église comme guide spirituel médiatique et mystique, puisque c'est souvent les mêmes valeurs, parfois légèrement déguisées, et dans la même forme (basée sur la réaction émotionnelle) qu'elle véhicule⁴⁴⁸. La fascination pour le *spot* publicitaire, comme transformation de la vie quotidienne familiale en fable ou en « exemplum » édifiant et

⁴⁴⁷ Cf. Umberto Eco, « Il pubblico fa male alla televisione » in *Dalla periferia all'impero*, Milano, Bompiani, 1985, p. 125-126. Voir aussi l'analyse sur la transformation des moyens de communication à notre époque de Wu Ming, *op. cit.*, p. 131-146.

⁴⁴⁸ L'Italie est un des rares pays où le Pape et les représentants de l'Église paraissent à la télévision tous les jours, soit dans les journaux télévisés, soit même dans les *talk-shows* ou les débats ; ils sont aussi les protagonistes des séries (*Don Matteo* en est à sa 7^e édition).

commercial, est représentatif de cette attitude. La séduction se transforme en rêve, axé sur le modèle de la *telenovelas*. Berlusconi, construisant un lien étroit entre divertissement et désir de satisfaction marchande, a transformé en histoire d'amour le désir du téléspectateur-consommateur pour l'objet à acheter.

À partir des années 1990, le désir d'histoires devient très fort : le public (*target*) a envie d'écouter, de lire, de voir des histoires, et les femmes les créent en tenant compte des transformations rapides de la société italienne. À partir de la citation explicite faite par Susanna Tamaro dans *Va' dove ti porta il cuore*, nous dirons que le mot d'ordre est, en renversant la citation du *Petit Prince*, « Raconte-moi une histoire ».

Dans ce contexte, le mouvement des femmes ne se joue plus sur les places et dans les rues, mais bel et bien au niveau de l'industrie culturelle. Les femmes deviennent protagonistes actives et non seulement public-cible en tant que lecteurs forts⁴⁴⁹. Le développement de la conscience féminine, avait commencé à s'affirmer bien longtemps avant, tous domaines d'expression artistique confondus⁴⁵⁰. Il s'agit désormais d'une rébellion souterraine qui grandit et s'intensifie au cours de cette décennie, puisque leur production romanesque a connu un énorme succès auprès des lecteurs. Il découle de ce changement de rôles que les plus gros succès de ventes des années 1980 et 1990, et aussi de l'année 2000-2003, ont été féminins⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ Selon les statistiques actuelles, elles sont les plus grandes consommatrices de livres, on les appelle des lecteurs forts, les femmes passent du rôle passif de cible privilégiée des stratégies de communication à celui de productrices et auteur de leurs œuvres. Voir les dernières données fournies par l'AIE, association des Éditeurs italiens, disponible sur le site : <http://www.aie.it>.

⁴⁵⁰ En 1962 est créé Diabolik, le personnage de bandes dessinées, nouveau type d'anti-héros, voleurs aux multiples visages, qui, aidé par sa compagne Eva Kant, organise et projette des coups fantastiques ; son ennemi principal est l'inspecteur Gimko qui veut l'arrêter, mais il n'y arrive pas. Dès sa parution, cette bande dessinée, un peu insolite qui propose un modèle d'anti-héros par rapport à la tradition classique fut un succès, on s'arrachait les copies, dont les inventeurs étaient deux femmes, les sœurs Giussani.

⁴⁵¹ On ne cite ici que les romans qui ont eu un prix littéraire et qui ont été aux cinq premières places du classement des ventes en Italie. Cf. le dossier publié par l'AIE à l'occasion du salon du Livre 2002 où l'Italie était l'invitée d'honneur. 1989, Lara Cardella, *Volevo i pantaloni* ; 1990, Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* ; 1992, Carmen Covito, *La bruttina stagionata* ; 1994, Susanna Tamaro, *Va dove ti porta il cuore* ; 1995, Maria Teresa di Lascia, *Passaggio in ombra* ; 1996, Elena Ferrante *L'amore molesto* ; 1999, Dacia Maraini *Buio* ; 2001, Margareth Mazzantini *Non ti muovere* ; 2002, Margherita Oggero *La collega tatuata* ; 2002 Alessandra Appiano *Amiche di salvataggio* ; 2002, Simonetta Agnello Hornby *La mennulara* ; 2002, Elena Ferrante *I giorni dell'abbandono* 2003 Melissa P *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire* ; 2003 Melania Mazzucco *Vita*. Presque tous ces romans sont devenus des films, voir en annexe.

Voulant à établir une cartographie du domaine littéraire contemporain au féminin, nous avons décidé de les répertorier.

Les méchantes⁴⁵² : Simona Vinci dans *Dei bambini non si sa niente* ou *Brothers and sisters*. Ces romans narrent l'aspect caché des enfants qui ont perdu l'innocence et deviennent inquiétants. Isabella Santacroce (*Fluo*), met en scène des adolescentes inquiètes et provocatrices ; Bianca Stancanelli (*Benzina*), mélange subtilement une histoire d'amour homosexuel qui bascule dans le genre noir ; Francesca Mazzuccato (*Web cam*) montre les dérives des jeux érotiques à travers un récit où elle alterne le genre noir au genre érotique. Ces romancières composent et mixent le quotidien à l'horreur, au sexe, à la violence verbale des actions. Cristina Comencini adopte certaines de leurs modalités descriptives dans *La bestia nel cuore*.

Les historiennes : se réfèrent à Elsa Morante⁴⁵³ et à Ida, de *La Storia*. Elle vit sur son corps les violences de la grande Histoire, liée à sa petite histoire de femme seule pendant la guerre qui élève ses enfants et qui les perd, perdant son identité de femme mère. Dacia Maraini (*La lunga vita di Marianna Ucrìa*) et Clara Sereni (*Il gioco dei regni*) en allant à rebours dans l'histoire et Antonella Cilento (*Neronaopletano*) mêlent le passé historique au présent elles retrouvent dans leurs racines, leur identité personnelle, elles suivent le parcours.

Les jeunes filles : Rossana Campo, (*In Principio erano le mutande*) Silvia Ballestra (*Nina*), Carmen Covito (*La bruttina stagionata*) racontent les réalités quotidiennes, les amours, les difficultés quotidiennes des femmes célibataires de nos jours. à travers la transcription des traits de l'oralité à l'écrit. Elles s'inspirent de *Porci con le ali*, roman culte des années 1970 où la jeune *Antonia* s'interroge sur la sexualité, sur le rôle de son compagnon, Antonio. Antonia utilise le langage du corps et des expressions de la langue parlée. Silvia Ballestra (*Nina*) et Rossana Campo (*Mai sentita così bene*⁴⁵⁴) décrivent des jeunes femmes de trente ans, libres et indépendantes, qui ne croient pas que le

⁴⁵² La critique désigne ainsi les écrivains qui privilégient la description de l'horreur quotidien.

⁴⁵³ Cristina Comencini avait travaillé au scénario de *La storia* d'Elsa Morante. Cf. à ce sujet notre article « La Storia un libro un film », dans *Narrativa*, n. 17, *Elsa Morante*, (Éd. M. Caspar), Nanterre, Publidix; 2000, p. 117-122.

⁴⁵⁴ La liste détaillée de ces œuvres citées est donnée dans la bibliographie générale.

prince charmant ou la maternité soient une solution, et montrent par quels parcours leur héroïne arrive à se créer une identité.

Toutes ces écrivaines cherchent à décrire leur difficulté à trouver leur place et à vivre les sentiments. Elles de même que Cristina Comencini veulent créer une éducation sentimentale des femmes. Les romancières recréent le monde réel à travers des événements significatifs dans la vie sentimentale des femmes une naissance, une rupture, une trahison, un isolement, une rébellion. Elles mélangent les genres en créant le genre vert⁴⁵⁵, le genre devient donc prétexte de narration, puisqu'elles savent bien que l'industrie culturelle a besoin de cataloguer un produit pour pouvoir le vendre⁴⁵⁶, et font semblant d'y adhérer⁴⁵⁷.

Cristina Comencini, ne cherche pas des situations conflictuelles ou de rupture avec les codes du roman et du film. Nous avons remarqué, au cours de cette thèse, que ses solutions stylistiques ou formelles au niveau de sa production ne se voient pas immédiatement. *La bestia nel cuore* est le cinquième roman de Cristina Comencini⁴⁵⁸. Publié en 2004 par Feltrinelli, il a été présenté dans les catalogues comme un roman, sans aucune autre précision par rapport au genre littéraire. Au niveau générique, *La bestia nel cuore* tient à la fois de l'écriture du moi, du policier et de la tragédie classique.

⁴⁵⁵ Définition que nous avons donnée en analysant la production littéraire contemporaine, cf. notre article « Rosa, giallo e verde le nuove tendenze della letteratura italiana », dans *Narrativa*, n. 20-21, « Gli scrittori del duemila », (Éd. M. Caspar), Nanterre, PUBLIDIX, 2001, p. 73.

⁴⁵⁶ Sur l'importance et le rôle de l'*editing*, cf. Gius Gargiulo, « Va' dove ti porta l'editing », dans *Narrativa*, n. 10, « Nuove tendenze della narrativa italiana », (Éd. M. Caspar), Nanterre, PUBLIDIX, 1996, p. 267-288.

⁴⁵⁷ Il faudrait étudier la production féminine du point de vue de l'*editing*, voir aussi quelle ont été les influences de la littérature sud américaine en particulier le rôle joué par les œuvres de Isabel Allende, Marcella Serrano, ou comment le modèle Bridget Jones avec les livres de Daniele Steele et de Judith Krantz, ont contribué à leur caractérisation.

⁴⁵⁸ Le roman, traduit par Jean Baisanée, a été publié par Denoël en 2007.

Chapitre 2. L'indicible, *La bestia nel cuore*

La bestia nel cuore obtient, la même année, le prix littéraire Castiglioncello 2004, le prix spécial du jury du prix Rapallo-Carige « Annamaria Ortese ». Cristina Comencini met au service de ce roman sa pratique de l'écriture scénaristique, de l'écriture littéraire et de la réalisation. Son œuvre est entièrement construite sur de perpétuels renvois, à la fois explicites et évidents d'autres non, nous l'avons déjà constaté et analysé. Elle s'évertue à multiplier les mondes possibles, dans un jeu infini de miroirs. Les thèmes de *La bestia nel cuore* sont ceux qui touchent au plus près Cristina Comencini : une histoire personnelle, une famille, une amitié, mais surtout le monde du cinéma, un des axes essentiels de sa vie. De ce roman, Cristina Comencini a tiré un film en 2005 dont elle a signé le sujet, le scénario et la mise en scène.

En tant que lecteurs-analystes de son œuvre, nous voulons démasquer ces multiples effets de miroirs. *La bestia nel cuore* est un texte complexe et plein de surprises que nous allons entreprendre de faire voir. Notre analyse met en évidence les différents niveaux du texte par rapport au contenu, à la forme et à la structure. Pour montrer que Cristina Comencini envisageait déjà une réalisation filmique à travers l'écriture, nous avons transcrit le premier chapitre L'aspect transduction du roman en film occupe le deuxième chapitre, et nous verrons quels ont été les choix de la cinéaste par rapport à ceux de la romancière.

A. *La Bestia nel cuore* : le roman

Cristina Comencini s'inspire de l'architecture narrative du théâtre classique grec ; le texte se divise en quatre parties distinctes. Nous allons maintenant nous pencher sur la structure, résumée dans le tableau suivant, qui montre bien la disproportion entre les quatre parties du roman :

Première partie – Les morts	
Chap. 1	Sabine, (3e personne), ce qu'elle fait, sa relation avec Franco, elle est présentée par sa voix.
Chap. 2	Carla présentée par la lecture à haute voix de Sabina (le roman qu'elle lit est en italique), chez Emilia.
Chap. 3	Emilia parle de Sabina (je du narrateur).
Chap. 4	Sabina (3e personne) pense à Franco. Première réflexion sur son origine et sa famille.
Chap. 5	Franco (3e pers) pense et parle de Sabina.
Chap. 6	Emilia et Sabina (3e personne), dialogues au sujet de Carla, le personnage du roman. Lecture d'un passage du livre, en italique).
Chap. 7	Franco en situation de travail. Le personnage du réalisateur entre en scène.
Chap. 8	Sabina et Franco dans leur quotidien, rappel du passé. Citation du passage d'Eschyle cité en exergue du roman.
Chap. 9	Sabina et le rêve - cauchemar. La narration du rêve est faite en italique.
Chap. 10	Sabina, réflexion sur le passé (scène initiale du film). Elle « ressuscite » sa maison.
Chap. 11	Maria (3e personne), vue par Sabina.
Chap. 12	Franco dans son milieu. Rencontre avec Anita qui lui rappelle qu'ils avaient joué ensemble au théâtre. Elle jouait le rôle de l'enfant et Franco celui du père.
Chap. 13	Emilia, Sabina. En parlant de Carla, Sabina dévoile partiellement ses inquiétudes. Le roman s'intitule <i>Le voyage de Carla</i>
Deuxième partie – Le Liège	
Chap. 1-2	Emilia parle à la première personne. Elle nous annonce le départ de Sabina. Rencontre avec Maria, dialogue sur différences.
Chap. 3	Sabina seule dans l'avion. Elle parle avec son voisin et parvient à le calmer par rapport à son angoisse. Il lui avoue qu'il a quatre enfants mais ce sera sa fille qui va prendre la relève dans la société qu'il a créée. Ses fils ont choisi autre chose.
Chap. 4	Franco seul revoit le départ de Sabina
Chap. 5	Sabina est aux Etats-Unis. Rencontre avec Daniele. Elle appelle le futur bébé « têtard ».
Chap. 6-7	Mail de Sabina lu par Maria chez Emilia (en italique), elles parlent de Sabina qui incite Emilia à sortir de sa niche.
Troisième partie – Le filet	
Chap. 1	Séquence d'ouverture du film. Sabina, son frère, la conscience de la maternité, la difficulté à établir un rapport à deux. Réflexions sur la société italienne. Rôle des intellectuels. Le rêve chez les anciens. Sabina lui annonce qu'elle est enceinte.
Chap. 2	Franco et le metteur en scène discutent. Le metteur en scène est en crise, il est entouré de films de Fellini, demande de l'aide à Franco. Le soir, à table, Franco et Anita parlent d'amour, Anita introduit le mot <i>bestia</i> . Franco couche avec Anita. Lecture du mail de Sabina (toujours en italique) où elle lui annonce qu'elle a des choses à lui dire. Franco est troublé par le rêve qu'il a fait où il n'arrivait pas à aider Sabina à se relever.
Chap. 3	Emilia et Maria à l'extérieur. Emilia voit par la voix de Maria. Réflexions sur la société italienne, l'habillement, les femmes et le pouvoir. Naissance de l'amour entre les deux femmes.
Chap. 4	La révélation : Sabina, Daniele, Anne. La phrase « laisse dormir les morts », répétée comme un mantra lors de la révélation. Juste avant : blanc, espace et changement de registre.
Quatrième partie – La mer	
Chap. 1	Maria, Emilia : leur histoire. Elles parlent de Sabina qui est rentrée. L'explosion du conflit est amorcée.
Chap. 2	Sabina, Franco et le metteur en scène. Révélation de la trahison de Franco. Annonce de Sabina qui commence à dévoiler son secret (p. 190). Tous les personnages sont réunis dans la même maison à la mer.
Chap. 3	A la recherche de Sabina. Dialogue entre Emilia et Franco, rôle de la femme mère, Maria nage et pense à son passé.

Les quatre parties du livre, « Les morts », « Le liège », « Le filet », « La mer », sont partie intégrante de la citation en exergue du roman, de Eschyle, tirée des *Choéphores*, reproduite à page 44 du roman : « Parce que les enfants sauvent et gardent vivants les noms des morts, de même que le liège, en soutenant le filet, empêche le fil de lin de se perdre au fond de la mer.⁴⁵⁹ » Sur la base de cette citation, nous sommes tentée de lire ce roman comme l'investigation de Sabina (l'enfant) pour retrouver son passé (les morts). Daniele, son frère (le liège) révèle la vérité (le filet) à Sabina, qui l'empêche de sombrer au fond de la mer. C'est en effet la première lecture (l'indicible) de ce roman, celle que la critique italienne a privilégiée⁴⁶⁰, celle que Cristina Comencini déclare être la substance de ce roman. Notre interprétation, que nous voulons différente, est confirmée par le deuxième exergue, tiré de *Moby Dick* de Melville qui revient sur la mer et sur le « requin » qui est en nous, une métaphore de la « bête » du titre :

« Je ne vous blâme pas pour votre voracité, vous, mes semblables : c'est la nature qui le veut et l'on n'y peut rien ; mais l'important c'est de maîtriser cette nature mauvaise [...]. Vous êtes des requins, bien sûr, mais si vous maîtrisez le requin qui est en vous, alors vous êtes des anges ; parce que tous les anges ne sont que des requins bien maîtrisés.⁴⁶¹»

.Nous allons maintenant analyser la structure quadripartite qui constitue le roman

La première partie, « Les morts », est composée de quatorze chapitres, à la fin de la première partie tous les personnages ont été présentés ils sont tous vus en relation entre eux et racontés par le regard de l'autre. Le narrateur est omniscient ; il suit ses personnages dans leur quotidien. Au chapitre 9, intervient l'élément perturbateur qui va bousculer la situation de départ positive.

⁴⁵⁹ « Perché i figli salvano e tengono vivo il nome dei morti, come i sugheri, reggendo la rete, presevano il filo di lino dal fondo del mare. » C. Comencini, *La bestia...*, op. cit., exergue et p. 44. Eschilo *Coefore*, vv. 506/50, p. 12.

⁴⁶⁰ Dans le dossier de presse du roman que la maison d'édition Feltrinelli nous a fait parvenir, nous avons constaté que presque tous les journalistes se sont arrêtés à ce niveau de lecture.

⁴⁶¹ « Io non vi biasimo tanto per la vostra voracità, miei simili ; questa è natura, e non c'è niente da fare ; ma dominare questa cattiva natura, questo è il punto. Voi siete pescecani, certo ; ma se dominate il pescecane che è in voi, allora siete angeli; perché tutti gli angeli non sono altro che pescecani ben dominati. » *Ibid.*

La deuxième partie « Le liège », présente sept chapitres, les co-protagonistes se dévoilent et se perdent, Sabina est présente, par l'évocation ou à travers ses e-mails. Emilia, l'alter ego aveugle de Sabina, admoneste et résume son parcours. Dans la partie 3, « Le filet » ne comporte que quatre chapitres : le drame explose et le secret est dévoilé. C'est le moment où toutes les actions et tous les conflits explosent.

La partie 4, intitulée « La mer », rassemble cinq chapitres : toutes les histoires s'accomplissent. Tous les personnages en crescendo conjuguent leurs efforts, leurs histoires personnelles se resserrent, ils se croisent. Comme dans un conte classique, tout est bien qui finit bien. À partir de ces éléments, nous dévoilons comment Cristina Comencini a développé le récit utilisant cette forme de *Matrioska* dont nous avons parlé au chapitre précédent et de quelle façon elle a structuré le va-et-vient entre ces personnages et leurs relations/interactions.

A. 1. Une lecture possible

Le récit se pose en tant que tension créée à partir d'une perte, d'un manque à accomplir (c'est le cas ici), cette tension peut être retrouvée aux différents niveaux du texte et dans notre cas devenir une sorte des possibilités du parcours à accomplir. Le choix du premier chapitre et du deuxième justifie les effets de condensation, les suppressions ou ajouts que Cristina Comencini fera ou ne fera pas à l'écran, parce que, comme elle l'a dit : « L'histoire contient déjà plusieurs éléments cinématographiques : l'aveugle, le cauchemar, le travail de doublage, le metteur en scène en crise qui fait de la télévision.⁴⁶² »

Nous voulons démontrer que la modalité de la cinécriture, expérimentée au niveau du style dans *Matrioska*, a influencé le récit littéraire et de quelle façon cette influence se « transduit » en nouveau récit cinématographique. Francis Vanoye⁴⁶³ a relevé les codes spécifiques du récit filmique qui sont les suivants :

- les mouvements de la caméra : *travelling*, panoramique, etc.

⁴⁶² «La storia contiene molti elementi cinematografici : la cieca, l'incubo, il lavoro del doppiaggio, il regista in crisi che fa televisione.» Cf. Fulvia Caprara, «Cristina Comencini, Tragedie di famiglia» in *La stampa*, 25/10/2004, p. 31.

⁴⁶³ F. Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989, p. 36.

- la variation d'échelle des plans, américain, moyen
- le montage des images
- l'utilisation du hors-champ (sonore / visuel)
- les combinaisons images / bruits / mots.

Nous avons appliqué ce modèle de récit filmique au premier chapitre du roman *La bestia* qui ouvre avec le dialogue d'un film, celui que les deux personnages sont en train de doubler. Mais le lecteur ne le sait pas, il le découvre.

Nous avons ensuite traité ce chapitre comme s'il était le passage d'un scénario, qui devait être mis en scène, avec toutes les décisions sur les prises de vues, les plans et séquences du film que cela comporte . Voici la transcription en modèle scénario du premier chapitre :

SCENARIO DU PREMIER CHAPITRE DU ROMAN	MOUVEMENTS DE LA CAMÉRA
<p>- « Au secours ! Qu'est-ce que vous me voulez ? Ah non ! Oh mon Dieu, laissez-moi, ne me faites pas mal ! Laissez-moi m'en aller ! Oh mon Dieu, non, pas ça ! Je vous en prie ! Je ne vous dénoncerai pas... -Tais-toi salope ! Écarte les jambes ! Arrête ou je te tue ! [...] »</p>	<ul style="list-style-type: none"> • faire voir le film et en voix off les voix des acteurs • en bougeant la caméra, une steadycam ou gros plan sur l'écran
<p>Sabina quitte des yeux son pupitre et se tourne vers la vitre de la régie. Selon leur habitude, le directeur et l'ingénieur du son, sachant bien qu'on ne peut pas les entendre de l'autre pièce, sont en train de bavarder. Sabina jette un coup d'œil sur le garçon sympathique qui est à côté d'elle. On le recrute souvent pour doubler des violeurs et des assassins parce qu'il fume normalement et qu'il a la voix rauque d'un méchant ; c'est en réalité un garçon gentil, poli et bien élevé qui n'a jamais un sou en poche. L'assistante attend derrière sa table, un crayon à la main. Elle a le teint verdâtre, les yeux rougis abîmés à force de regarder l'écran, une envie spasmodique de fumer. Je deviendrai comme elle, se dit Sabina...</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Champ et contrechamp sur l'assistante et la cabine de régie. • Plan-séquence sur l'assistante, les comédiens et la régie
<p>Franco la regarde manger avec appétit. [...] Lui, il fume sa deuxième cigarette, après avoir éteint la première dans la sauce figée de son hamburger : pourquoi a-t-elle si faim ? Pourquoi est-elle toujours si tranquille ? Elle travaille, elle mange, elle fait l'amour, elle dort.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • scène de raccord visuel qui sert à décrire l'intérieur • plan d'ensemble sur Sabine qui sourit, contrechamp. Franco répond.

Ce que nous avons indiqué comme mouvements possibles de la caméra seront appliqués par Cristina Comencini dans son film, qui commence (après le prologue et le générique) avec la scène du chapitre que nous venons de découper en séquences. Ce découpage prouve que c'est une lecture visuelle que Cristina Comencini demande à son lecteur et qu'à travers l'écriture elle détermine déjà les modalités de filmer. Le chapitre 2 du

roman confirme la cinécriture comme forme puisqu'il s'ouvre par la lecture d'un roman faite par Sabine à son amie aveugle. Cristina Comencini se sert de la lecture à haute voix pour « faire voir » au lecteur le personnage d'Emilia qui, à son tour, voit à travers la voix de Sabina. Et ce passage de la voix aux images est aussi annoncé par le style italique qui, pour le lecteur, est l'indice d'un autre monde.

Cristina Comencini utilise l'italique pour entrer dans l'univers de la citation (roman, mail) et aussi pour raconter ce qui ne peut pas être vu ni dit (l'indicible). L'utilisation de la ponctuation que nous avons constatée dans *Matrioska* prend ici sa place pour introduire des procédés filmiques : le plan-séquence (avec des phrases très courtes, séparés par des points, qui fonctionnent comme les changements de plan), le travelling (intercalé par les virgules)

« Ils sont en train de marcher dans l'immense prairie de l'Université. On n'en voit pas l'extrémité. De deux cotés, la colonnade. Au fond la rotonde de Jefferson. On aperçoit de tous les cotés des colonnes doriques, corinthiennes, des frontons, des portiques.⁴⁶⁴ »

Souvent, pour introduire le souvenir, Cristina Comencini utilise les temps du passé – notamment l'imparfait et plus-que-parfait – et les verbes qui l'évoquent :

« Daniele se tourne à nouveau vers elle et lui sourit [...] En même temps que les traits de son frère et de son rire, Sabina avait oublié comment il était renfermé. Quand elle était petite, elle avait du mal à parler avec lui.⁴⁶⁵ »

Comme pour confirmer ce que nous avons averé par rapport à l'utilisation des lieux et de l'espace, Sabina – qui dit n'avoir aucun souvenir – pense que pour savoir à quoi fait référence son rêve, il faudrait « ressusciter la maison⁴⁶⁶ » de son enfance ; le lieu qu'elle nous donne à voir est écrit en *travelling* :

« Dans la minuscule entrée, il y a la bibliothèque avec les livres de classe et les dictionnaires rangés sur deux files. Sur l'étagère où est posée le téléphone, des

⁴⁶⁴ « Camminando nel prato sterminato dell'università. Non se ne vede la fine. Ai due lati il colonnato. In fondo c'è la rotonda di Jefferson. Ovunque si vedono colonne doriche, corinzie, frontoni, pronai. » C. Comencini, *La bestia*, op. cit., p. 113.

⁴⁶⁵ « Daniele si volta di nuovo verso di lei le sorride [...] Sabina si era dimenticata di quanto fosse chiuso il fratello. Da bambina era difficile parlare a lungo con lui. » *Ibid.*, p. 94.

⁴⁶⁶ « Per saperlo bisognerebbe resuscitare la loro casa », *ibid.*, p. 51.

feuilles de papier, des notes, qui s'envolent chaque fois qu'on ferme la porte [...] Tous les objets y sont immobiles et recouvert d'une légère couche de cendre, comme si un archéologue venait de les mettre au jour.⁴⁶⁷ »

En réalité, ce *travelling* représente un lieu construit par l'imagination de Sabina autour du souvenir de cette maison, de cette « existence enfouie au plus profond d'elle-même⁴⁶⁸ ». Il n'est donc pas habité mais, au contraire, « couvert de cendres », comme si ces cendres appartenaient à ses parents morts. Nous remarquons également que le lieu qu'elle est en train de décrire est l'entrée, qui sert d'accès à la maison. Or, cette entrée n'est pas un espace dans le sens que nous lui avons attribué, puisqu'il n'y a personne qui rentre. Le seul mouvement est donné par la feuille qui voltige sous l'effet du vent. Cette description est la base narrative du long *travelling* qui défile pendant le générique.

Nous allons voir maintenant comment Cristina Comencini fait évoluer ses personnages sur la base de ce récit à « plusieurs personnages principaux⁴⁶⁹ ».

Le personnage principal diégétique, Sabina, a un « statut narratif⁴⁷⁰ ». Elle est vue par les yeux des autres, mais aussi par deux narrateurs, dont un est extra-diégétique. Nous retrouvons ici une autre caractéristique de Cristina Comencini, celle du récit de l'autre en miroir qu'elle avait commencé à esquisser dans le personnage de Giulia dans *Matrimoni*. Dans ce roman, Cristina Comencini introduit, en tant que personnage, la voix du narrateur. Il s'agit de Carla, l'héroïne du roman que Sabina lit à Emilia.

A.2 : Faire voir-Se cacher

Et c'est en utilisant une démarche introspective pour peindre Sabina (qui devient ainsi une sorte d'« héroïne ») que Cristina Comencini parvient à pénétrer la complexité des relations, du désir, de l'amitié. Effectivement, tout au long du roman, elle cherche à

⁴⁶⁷ « Nel minuscolo ingresso c'è la libreria, con i libri di testo e i dizionari disposti su due file. Dallo scaffale su cui è appoggiato il telefono ogni volta che si chiude la porta d'entrata, volano fogli carta, appunti [...] tutto immobile, appena dissotterrato da un archeologo, gli oggetti coperti da un sottile strato di cenere. » *Ibid.*, p. 51.

⁴⁶⁸ « in cerca di un'esistenza sepolta dentro di sé », *ibid.* À noter qu'en italien, elle emploie le verbe *seppellire*, enterrer, ce qui donne une justification aux cendres.

⁴⁶⁹ F. Vanoye, *Récit...*, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

définir ce qu'est la « bête » : à la fois l'expression du désir comme le dit Anita à Franco lors du dîner ensemble ou de la violence des passions sexuelles sur laquelle s'interrogent Maria, pourquoi son mari l'a quitté pour une jeune fille, Franco se demande s'il est possible d'être amoureux d'une femme qui lui rappelle une jeune fille, Sabina se demande pourquoi son père ne savait pas s'arrêter et sa mère ne le défendait pas ; le metteur en scène s'interroge lui sur la différence entre être populaire et travailler pour la télévision ou être un artiste et revenir au théâtre. Tout au long des pages, Cristina Comencini raconte et mixe habilement ses thèmes de prédilection en les situant différemment. Le fait divers, l'indicible, l'abus du père sur l'enfant, devient prétexte narratif pour mener une enquête sur les sentiments, et leurs dérives. Sabina réfléchit sur son incapacité à aller jusqu'au bout des choses en tant qu'actrice. Effectivement elle a chois de donner la voix aux personnages, se cacher plutôt que se montrer, elle traverse les maisons, les couloirs, les lieux à la recherche de la vérité que l'enfant qu'elle porte dans son ventre lui impose de trouver. Par le jeu combinatoire du récit tous les autres personnages avancent ou régressent selon le cheminement de Sabina.

L'autre personnage fictif mais important est la protagoniste du roman que Sabina lit : *Le voyage de Carla*. Carla est l'alter ego de Cristina Comencini : comme elle a une maîtrise en économie, elle a commencé à travailler comme journaliste économique. De même que Carla, Cristina avait cherché à s'éloigner par ce métier de sa famille. Dans l'histoire lue à son amie aveugle, Carla se sent bien seulement la nuit, dans le noir de sa maison et elle imagine se cacher derrière des murets ou dans les maisons voisines. Carla finira par le faire, et recrée une nouvelle vie de femme de ménage dans un hôtel. Emilia, aveugle dès l'adolescence, ne veut pas sortir de chez elle : elle est cloîtrée dans sa maison où rien n'a changé depuis son accident visuel.

Sabina, comédienne, vit en donnant la voix aux personnages des téléfilms qu'elle double, un métier sur lequel elle s'est repliée parce qu'elle ne pouvait pas être actrice. Là aussi il y a une autre donnée du jeu de Comencini. Nous savons qu'à 16 ans elle avait joué dans *Casanova* et avait compris que jouer ce n'était pas son métier. À travers la voix de Sabina qui lit et celle d'Emilia qui raconte nous découvrons les histoires et les sentiments de Carla. Carla est le portrait de la femme comencinienne, toujours tiraillée entre son inquiétude de mère et son désir d'affirmation professionnelle et personnelle au-delà d'une famille d'origine étouffante qui ne laisse pas d'espace à ses émotions. Carla veut aussi vivre différemment le rapport avec son corps et avec ses sensations

intimes ; elle comprend que, pour se faire saisir par l'autre, il faut percer son désir, y entrer, se l'approprier et, par conséquent, s'oublier. Et cela n'est possible qu'en assumant un autre rôle, une autre identité. Cette idée de femme fragile mais déterminée est en partie narrée par le voisin d'avion de Sabina, qui lui parle de sa fille, laquelle reprendra son entreprise. Sa fille de même que Sabina, représente la nouvelle génération celles des femmes fortes et en même temps conscientes de leur fragilité émotionnelle et sentimentale.

Cristina Comencini joue avec ce texte lu, incite le lecteur à la découvrir puisque, en tant que narratrice, elle hésite entre son désir d'être découverte ou de rester cachée.

Ce n'est pas un hasard si les personnages féminins Sabina, Emilia et Carla tournent autour du thème de la cécité, réelle ou fictionnelle : Emilia a vu au cours de son adolescence, mais elle ne voit plus ; Sabina a vu une scène horrible mais elle a même effacé le souvenir de la maison où elle a vécu avec ses parents. Par ailleurs, dans le cauchemar, Sabina s'exclame : « Dites-le moi, je ne peux pas le savoir, si je ne vois pas la scène ! Il fait tout noir ! Je ne peux pas savoir ce qui s'est passé ! Je ne peux pas inventer ! Je suis une doubleuse, moi ! J'ai besoin de voir la scène.⁴⁷¹ »

Carla veut disparaître, tout comme Emilia cache sa véritable nature, l'homosexualité. À côté de cette cécité, de ce manque, il y a la parole, qui donne à voir (le métier de Sabina, le doublage, la lecture, l'activité d'Emilia qui tisse des tapis, métaphore de l'écrivain qui tisse ses récits). Pour renforcer notre idée, au sujet de ce déficit visuel nous trouvons deux citations directes à Homère : la première vient d'Emilia qui se compare à Pénélope (p. 25 et p.79), de par l'attente et son activité de tisser ; la deuxième vient de Daniele qui dit à Sabina, à l'enterrement du père, pour la reconforter, que ce n'est pas vrai qu'il n'y aura personne. Daniele lui rappelle que *Personne* était le surnom d'Ulysse. Pour Sabina Homère représente une passion partagée avec son frère de l'enfance, fait partie de ses rares souvenirs de femme sans famille. Ces citations ne sont pas du tout dues au hasard. L'auteur grec était aveugle, comme Emilia, qui, jusqu'au départ de Sabina pour les États-Unis, est dans une condition d'attente, celle du moment où elle pourra lui

⁴⁷¹ « ditemelo, non posso saperlo se non vedo la scena ! E' tutto buio ! Non sapere cosa è successo ! Non posso inventare ! Sono una doppiatrice, ho bisogno della scena. » C. Comencini, *La bestia...*, op. cit., p. 48.

avouer son amour. Homère nous a raconté une autre attente, de la durée de vingt ans : celle de Pénélope qui attendait son amour, Ulysse, parti en guerre. Pénélope étant très belle, de même que Sabina, elle avait beaucoup de prétendants. Pour éviter d'être obligée à épouser l'un d'eux, elle avait pensé à un stratagème tisser une toile, en déclarant qu'elle ne pouvait contracter un nouveau mariage avant d'avoir achevé cette tapisserie. Pénélope défaisait la nuit ce qu'elle avait fait le jour, ce qui lui permettait de prolonger l'attente. Et c'est ce que fait Emilia, elle tisse son attente de Sabina ayant la beauté de Pénélope et le caractère d'Ulysse. Ulysse (Sabina) est lui aussi confronté à la cécité, celle de Polyphème, et résout le conflit avec la parole en lui disant de s'appeler « Personne », ce qui lui permettra d'échapper à la rage du géant mono-œil. Sabina-Ulysse de retour de son voyage tuera la bête, sa peur de savoir et de connaître la vérité.

Franco, Anita, Maria, le metteur en scène, travaillent dans le monde du spectacle, ou de la télévision et ils nous décrivent ce qui se passe derrière les coulisses. Ils voient, ils ne sont pas, directement dans la création, mais dans un métier de survie (doublage, séries). Franco cherche à comprendre ce qui le lie à Sabina et ce qui le pousse vers Anita, la jeune comédienne qui est amoureuse de lui. Maria voit sa solitude et son manque d'amour, le metteur en scène pragmatique et direct voit qu'il ne peut plus continuer à tourner des films pour la télé ce n'est pas la renommée qui l'intéresse mais l'acte créateur.

A l'intérieur de chaque partie du roman nous retrouvons ce récit conduit « en creux ». Chaque personnage se reflète dans l'autre. La technique narrative est basée sur le manque et sur la partie « requin » qui est dans chacun :

Personnage	Manque	Requin
Sabina	L'oubli d'un épisode du passé.	Le secret qui pèse sur elle.
Emilia	L'un des cinq sens.	L'homosexualité refoulée.
Franco	La reconnaissance et le courage.	Le rapport problématique vis-à-vis du rapport sexuel vécu avec crainte.
Daniele	Son pays d'origine.	Il a aidé son père à mourir.
le metteur en scène	Sa volonté créatrice.	Son désir de visibilité, de pouvoir qui lui ont fait accepter de mettre de côté ses rêves.
Carla	Du temps pour elle.	Le poids insoutenable des responsabilités familiales.

Nous pouvons esquisser une typologie des personnages ; de voir le rapport personnage-action, sur l'axe du récit par rapport à l'organisation des rôles des personnages et de leurs actions dans le texte.

Sabina, la protagoniste, est comédienne des doublages, vit dans les coulisses du monde cinématographique, a un passé d'actrice, de vagues et incohérents souvenirs de sa famille (ses parents sont décédés, le frère est en Amérique).

Franco, le compagnon, un comédien au chômage et en révolte, cherche un vrai rôle à sa mesure.

Emilia, l'amie non-voyante, vit dans le monde des paroles, cloîtrée dans son univers « sa niche », cherche à conserver ses souvenirs visuels, aime Sabine mais n'ose pas lui avouer.

Maria la collègue de Sabine, femme courageuse se remet de désillusions amoureuses, et semble avoir perdu toute espérance en l'amour et les êtres humains.

Daniele le frère, professeur de la littérature classique a émigré aux États-Unis, s'est marié avec une Américaine et a deux enfants.

Le metteur en scène, qui a choisi le monde de la télévision pour faire carrière, mais ne peut oublier le théâtre.

Carla, personnage fictif abandonne sa famille et ne revient pas sur ses pas. Elle choisit de vivre cachée et aide les autres à trouver leur parcours.

Ensuite, nous pouvons retracer l'évolution des personnages par rapport à la situation initiale. C'est le sens du tableau qui suit.

Personnages	Situation initiale	Evolution -> Anges
Sabine	Suite à un cauchemar ressent un non dit dans son existence.	Part donc à la recherche de la vérité chez son frère, la découvre et malgré le choc de la révélation, elle décide d'aller vers le futur sans le poids du passé et de s'offrir un nouveau rôle comme femme et mère.
Emilia	Aveugle, elle ne sort jamais de chez elle. Elle est amoureuse de Sabina. Elle est cloîtrée dans son passé.	Le départ de Sabina la met face à une autre femme, à sa solitude et à son isolement. La rencontre avec Maria lui permettra de sortir de son isolement et accepter son homosexualité.

Personnages	Situation initiale	Evolution ->ANGES
Franco	Comédien intègre, vit aux dépens de Sabina. Il accepte un rôle dans une série, il trompe Sabina.	Il accepte de devenir père et d'aider Sabina à se reconstruire en tant que femme et mère.
Daniele	Professeur universitaire vit aux Etats Unis. Il forme une famille, vit avec son secret explicité à sa femme.	La révélation du drame familial à sa sœur lui permet de pouvoir enfin aller vers une relation plus saine avec ses enfants. Il renoue ainsi les rapports avec sa famille d'origine et peut regarder vers le futur.
Metteur en scène	Il dirige des séries télé à succès. Il ne se pose pas de problèmes par rapport à ce qu'il était avant (acteur de théâtre).	Suite à la rencontre avec Franco, il voit sa profession telle qu'elle est. Il décide donc d'abandonner la télévision et de retourner au théâtre.
Carla	Femme mariée, avec deux enfants, assure le quotidien mais toujours un sentiment d'insatisfaction et de peur.	Elle quitte sa famille, elle se forge une nouvelle vie, sans jamais raconter son passé. Elle va aider les personnes qu'elle rencontre à s'affirmer.

À l'aide de ces deux tableaux, nous voyons bien comment Cristina Comencini a construit les groupements et les contrastes sur lesquels elle a bâti son récit. *La bestia nel cuore* est aussi le récit d'une série d'appariements entre se faire voir et se cacher (Emilia, Carla, Sabina) montrer et raconter (Maria, Franco et le metteur en scène). Les personnages se constituent en référence à d'autres personnages, nous avons relevé les citations aux héros classiques. Cristina Comencini, dans *Matrioska*, rendait hommage à ses mères intellectuelles. Dans *La bestia nel cuore*, elle rend hommage à ses pères cinématographiques et s'interroge sur les rapports image-écriture. Sabina raconte à Emilia le film d'Almodovar, *Parle avec elle* :

« Le film est très beau, mais je n'ai pas réussi à te faire bien comprendre l'histoire, par exemple les visions, comme celle de l'homme miniature qui rentre dans le sexe de la femme. Fantastique.⁴⁷² »

⁴⁷² « In realtà il film è molto bello, ma non sono riuscita a farti capire bene la storia, per esempio le visioni, come quella dell'uomo piccolo piccolo che entra nella fica della donna. Fantastica. » C. Comencini, *La bestia nel cuore, op.cit.*, p. 21. Nous constatons que le traducteur a eu une attitude ciblisme en traduisant le mot *fica*, qui est une expression du langage familier un peu vulgaire, pour désigner le sexe féminin, par le sexe de la femme. Effectivement, il imagine mal une femme bourgeoise adulte s'exprimer ainsi en causant film avec une amie.

Sabina a le regret de ne pas avoir fait comprendre à Emilia aveugle la beauté d'une vision, Emilia, consciente de cette difficulté lui offre un choix :

« C'est qu'il est difficile d'évoquer les visions et plus généralement les images : tu devrais inventer des métaphores pour me les transmettre, bref écrire un roman à partir du film [...] Alors il vaut mieux me lire un livre, comme ça je me fais une idée des personnages et des lieux. ⁴⁷³ »

Sabina refuse d'« écrire un roman à partir du film », disant « ce n'est pas mon métier », son métier fait vivre les personnages, leur donnant la voix. Franco cite l'autobiographie de Polanski pour mieux comprendre sa relation avec le sexe et son désir d'évasion. Maria au moment de la rencontre avec Sabina, cite Woody Allen, qui avait abandonné Mia Farrow pour sa fille adoptive. Maria se sert de cet exemple pour illustrer sa situation personnelle : son mari lui a préféré une amie de leur fille. Le metteur en scène cite Fellini, sa capacité de mettre en scène le rêve. À travers cet exemple, il comprend qu'il ne veut plus faire des séries télé. Notons pour terminer ce tour d'horizon, que Maria en voyant Emilia, la première fois cite le film de Terence Young *Seule dans la nuit*⁴⁷⁴, dont le personnage principal est une femme aveugle. Cristina Comencini utilise à travers la citation le concept de transduction de ses mondes possibles. Analyser *La bestia nel cuore* en tant que roman nous a mené à renverser la modalité de lecture. Les deux versions de *La bestia nel cuore* sont résolument contemporaines (entre roman et film il y a un an de différence). Cette donnée de contemporanéité nous a confirmé ce type d'étude renversée.

Pour nous, il s'agit de « voir un livre », de le décomposer comme s'il s'agissait d'un film ce que nous avons fait et de « lire » un film, le découper comme s'il agissait d'un texte écrit. En tant que lecteur-spectateur d'œuvres postmodernes⁴⁷⁵, nous voulons adopter ce point de vue qui nous conduit à partager le regard et l'écoute d'un

⁴⁷³ « bè le visioni, le immagini in genere, sono difficili da raccontare : dovresti inventarti delle metafore, per trasmettermele, in definitiva scrivere un romanzo dal film [...] Tanto vale leggermi un libro, così ho la mia idea dei personaggi e dei posti. » *Ibid.*

⁴⁷⁴ *Wait until Dark* [Seule dans la nuit], USA, 1967, Warner Bros Pictures. Réalisateur : Terence Young. Scénaristes : Robert Carrington et Jane Howard Carrington. Sujet : Frederick Knott. Interprètes : Audrey Hepburn (Susy Hendrix), Alan Arkin (Roat / Harry Roat Jr / Roat Sr), Richard Crenna (Mike Talman), Efrem Zimbalist Jr. (Sam Hendrix), Jack Weston (Carlino), Samantha Jones (Lisa) ; Julie Herrod : (Gloria) Musique : Henry Mancini, directeur de la photographie : Charles Lang).

⁴⁷⁵ Beylot Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, A. Colin, 2004, p. 24-26.

personnage, ou à nous placer en position de témoin des événements qui se déroulent au sein du monde fictionnel.

B. Du livre au film

La bestia nel cuore adapte, intègre et prend en compte les mécanismes de l'écriture filmique selon les procédés de la cinécriture. Nous avons constaté comment Cristina Comencini utilise la cinécriture au niveau stylistique et sur le plan formel. Maintenant, nous voulons repérer comment de son propre livre Cristina Comencini transduit les motifs narratifs de manière différente, plus conforme aux exigences du cinéma. L'écriture du roman est devenue, pour elle, une sorte de pré-écriture du film. Comme pour nous le confirmer, Emilia au cours d'une rencontre avec Sabina revient sur les rapports entre littérature et cinéma :

« Les écrivains décrivent minutieusement les lieux, même si on ne comprend pas en quelle année se déroule l'histoire ni ce qui se passe autour des personnages. En revanche on sait tout sur les paysages : la littérature ressemble de plus en plus au cinéma, ou peut être à la peinture dans la mesure où l'écrivain peut exclure tout ce qu'il ne veut pas voir.⁴⁷⁶ »

Emilia insiste sur le pouvoir évocateur des mots et sur la possibilité du narrateur d'« exclure tout ce qu'il ne veut pas voir » comme elle le fait depuis vingt ans. À cette constatation d'Emilia semble contrecarrer le metteur en scène qui vante les merveilles du cinéma :

« Autre chose que la littérature : le cinéma, le cinéma ! On peut représenter tellement des choses dans un même plan, le cinéma est tellement contradictoire, à l'image de notre vie.⁴⁷⁷ »

⁴⁷⁶ « Gli scrittori descrivono dettagliatamente i posti, anche se non capisci mai in che anno si svolge la storia e cosa succede intorno ai personaggi. Dei paesaggi invece sai tutto : la letteratura somiglia sempre di più al cinema, o forse alla pittura perchè lo scrittore può escludere tutto ciò che non vuole fare vedere. », C. Comencini, *La bestia, op. cit.*, p. 65.

⁴⁷⁷ « Altro che letteratura pensavo, il cinema, il cinema ! Tante cose si possono rappresentare in una stessa inquadratura, così contraddittorio è il cinema come la nostra vita. » C. Comencini, *La bestia, op. cit.*, p. 127.

Si pour Emilia le cinéma est un monde qu'elle ne peut plus voir, elle peut fantasmer et dire « il faut s'éloigner pour voir »... et imaginer à travers les voix, les odeurs et les bruits comment sont les autres. Franco, acteur, est dans cette dynamique interne au roman qui semble opposer le cinéma contre la littérature le trait d'union. Il est acteur, il interprète des personnages. Et c'est pour cela qu'il apostrophe le metteur en scène :

« Mon métier est le seul qu'on ne puisse pas raconter [...]. Si je suis acteur, j'invite les gens à venir me voir jouer. Je peux seulement présenter moi-même [...]. Un écrivain peut écrire des livres et imaginer qu'ils seront publiés après sa mort. Un réalisateur ou bien il tourne des films, ou bien il n'existe pas [...]. C'est comme ça le cinéma mon cher réalisateur : si tu n'es pas capable d'imaginer un rêve, de le voir distinctement, et de croire que tu peux le réaliser, alors il vaut mieux changer de métier.⁴⁷⁸ »

Nous avons constaté que Cristina Comencini a accompli un parcours dans les deux mondes celui du roman et celui du film. Souvent elle a choisi d'adapter des romans (*La fine è nota, Va' dove ti porta il cuore*) et nous avons vu qu'à partir de *Matrioska* ses romans contiennent des situations filmiques, qu'elle réalisera à l'écran (*Il più Bel giorno*) et a mis en pratique la transduction interprétative⁴⁷⁹. Cristina Comencini est sortie de cette dichotomie :

« Deux “visions du monde”, pour reprendre le vocabulaire humboltien, s'affrontent dans l'adaptation cinématographique, au sein de laquelle l'image fonctionne comme prisme à la fois réfléchissant et plus encore divergent.⁴⁸⁰ »

Les romans de Cristina Comencini, nous le rappelons, représentent le domaine de la perception de la réalité, et ses films celui de la représentation, nous les avons étudiés comme le résultat de la transduction entre deux « mondes possibles » différentes qui s'hybrident mutuellement. Nous avons recentré l'attention à la lumière du rapport entre textualité (perception) et film (représentation). Ces domaines des mondes possibles,

⁴⁷⁸ « La mia è la sola professione che non si può raccontare [...]. Faccio l'attore vieni a vedermi. Posso presentare solo me stesso [...]. Uno scrittore può anche scrivere libri e pensare che glieli pubblicheranno dopo la sua morte. Il regista gira o on esiste. [...] Il cinema è così caro regista nostro, se non sei capace di immaginare un sogno, vederlo nitidamente e di credere che puoi realizzarlo, allora è meglio che cambi mestiere. » *Ibid.*, p. 127-135.

⁴⁷⁹ Pierre Beylot, *Le récit audiovisuel, op. cit.*, p. 180.

⁴⁸⁰ Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud Nadaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 13.

cible des sémiologues (Eco, Dusi, Basso) ces dernières années, s'avèrent cruciaux pour cette recherche qui étudie la cinécriture.

Adaptant à l'écran, pour la première fois, un de ses romans,⁴⁸¹ Cristina Comencini explicite ses intentions :

« Mon dernier roman *La bête dans le cœur* est devenu un film. J'en ai écrit quatre autres, j'ai réalisé sept films et je n'ai jamais voulu mélanger les deux carrières. Le cinéma est un travail qui demande beaucoup d'imagination, un travail collectif basé sur les rapports humains. Ce que j'aime dans le cinéma, outre la rédaction du scénario, c'est le rapport avec les acteurs et la comédie. Cependant l'écriture est pour moi l'activité principale. Souvent j'ai pensé qu'il n'était pas juste de faire en même temps les deux choses, parce que ce sont des arts difficiles. Cependant, chaque fois que je fais un film, ensuite me vient le désir d'écrire un livre. C'est pourquoi je poursuis dans ces deux voies.⁴⁸² »

Cristina Comencini, nous suggère aussi de lire dans *La bestia nel cuore* l'influence du cinéma dans le roman. C'est pour faire voir qu'elle filme par les mots l'action de ses personnages. Effectivement elle a déclaré :

« Il est temps que les deux expressions artistiques se mélangent, comme il advient dans ce roman où les personnages sont des acteurs qui travaillent dans le cinéma. [...] Le cinéma fait partie de notre vie [...], nous vivons des situations qui nous rappellent des films.

[...]. La relation entre images et mots, et combien tu peux comprendre par le biais de l'image, tu peux comprendre certaines situations. L'image pose la problématique de ce qu'il faut ou ne faut pas faire voir. Aujourd'hui, nous sommes confrontés au problème de quoi montrer, de comment nous devons employer l'émotion et comment l'émotion nous cache la vérité.⁴⁸³ »

⁴⁸¹ *La bestia nel cuore*, Italia, Francia, Spagna, Gran Bretagna, 2005. Réalisation : Cristina Comencini. Scénario : Cristina Comencini, Francesca Marciano, Giulia Calenda. Interprètes : Giovanna Mezzogiorno (Sabina), Alessio Boni (Franco), Stefania Rocca (Emilia), Angela Finocchiaro (Maria), Giuseppe Battiston (il regista), Luigi Lo Cascio (Daniele), Francesca Inaudi (Anita).

⁴⁸² C. Comencini, *La bestia nel cuore, dal libro al film*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 6.

⁴⁸³ « Vuol dire che è tempo che le due forme artistiche si mescolino come accade in questo libro, in cui i personaggi sono due attori e fanno cinema [...]. Il cinema è diventato parte della nostra vita, [...] viviamo delle situazioni che ci ricordano dei film [...] il rapporto tra immagine e parola, quanto con l'immagine puoi comprendere certe situazioni. L'immagine rende problematico quanto far vedere e quanto no [...]. Oggi ci troviamo di fronte al problema di cosa mostrare, quanto dobbiamo usare l'emozione e quanto l'emozione ci nasconde la verità. » Cf. Marilia Piccone, « La bestia che è in noi ha un volto disumano » in *Stilos*, du 25/05/2004, p. II. (C'est nous qui traduisons.)

La transcription d'une partie de *La bestia*, au début de cette analyse, nous a servi pour mieux visualiser la pratique énoncée dans la citation ci-dessus et pour montrer que la cinécriture ne se borne pas au contenu « des acteurs qui travaillent dans le cinéma » mais aussi à la forme « dans ce roman ».

Cristina Comencini filmant son roman en le transduisant s'est penchée sur le quotidien des individus : l'intrigue est subordonnée aux conditions sociales qu'ils connaissent. Elle témoigne à la fois de la contemporanéité et de la pérennité du sujet abordé tout évitant de miser sur le morbide ou le scabreux. Les acteurs s'expriment dans la langue de tous les jours, faisant écho à la décadence de la classe intellectuelle italienne au lendemain de la Seconde République, constamment citée dans le roman⁴⁸⁴. La démarche est nouvelle par rapport à sa filmographie, c'est la première fois qu'elle l'annonce explicitement. Pourtant, Cristina Comencini s'inspire plus particulièrement du cinéma de son père, tout en s'en étant démarquée par son style, comme nous le fait remarquer Masoni :

« De même que son père et plusieurs d'entre nous, Cristina Comencini a bien connu la passion pour les grands idéaux et la désillusion, mais, au-delà de certaines réalisations encore hésitantes, elle a réussi à traduire le mal-être du quotidien. En cela, elle est la digne héritière de son père, toujours autonome par rapport à lui par son style et sa culture, elle a su trouver sa personnelle quoique provisoire sagesse.⁴⁸⁵ »

⁴⁸⁴ C'est la constatation à haute voix de Franco : « ha la certezza che non è colpa sua se si trova lì, ma del paese in cui è nato, che ha ridotto ogni aspirazione a favore, ogni talento a mediocrità. » (p. 63) Sabina face à son frère qui vit aux États-Unis : « prima di tutto riuscire a recitare non vuole assolutamente dire che sei brava. Dovresti vedere le attrici della televisione! Di cinema se ne fa pochissimo. Il teatro è un mondo di sopravvissuti [...]. Gli intellettuali pochi vivono come ciechi volontari. Abbiamo una storia, una cultura l'arte basta che ti guardi intorno per saperlo. Ma a cosa ci sono servite ? Nelle nostre azioni quotidiane a niente. » (p. 116) La réplique du metteur en scène : « Abbiamo condannato il nostro paese, noi stessi, le generazioni che verranno dopo di noi all'ignoranza. » (p. 126) Nous allons reprendre cette idée dans l'Annexe III : « Le laboratoire italien ».

⁴⁸⁵ « Come il padre e molti di noi, Cristina Comencini, ha conosciuto la passione per i grandi ideali e il disinganno, ma ben oltre le incertezze di qualche esito è riuscita a tradurre il malessere del quotidiano. E, degna erede di Luigi, seppur decisamente autonoma per cultura e stile, ha saputo trovare una personale anche se provvisoria saggezza. » Tullio Masoni, « Una trama barocca, *il più bel giorno della mia vita* » in *La commedia del Cuore, op. cit.*, p. 40.

L'équilibre du film repose sur le dépassement du malaise de Sabina, à son angoisse et peut-être aussi une réponse à ce que devient la société italienne⁴⁸⁶. Surtout lorsqu'elle tente de dépasser le phénomène social pour évoquer la destinée personnelle de son personnage principal. *La Bestia nel cuore* en toile de fond peut-être une réponse à ce que devient la société italienne. Il y a besoin d'une naissance pour pouvoir recommencer, en reconnaissant ses fragilités comme femme, couple ou nation : il faut apporter de l'ancien (enseigner les classiques) dans un monde nouveau (les États-Unis)⁴⁸⁷. Avec ce film, Cristina Comencini veut nous faire voir ce qu'il y a « derrière les façades ». Cette volonté de démasquer les changements au sein de la famille, que nous avons vu dans *Il più bel giorno*, prend ici une place différente. Tout d'abord le film part officiellement de son « dernier roman. ». L'action se passe à Rome, au cours de neuf mois. Au niveau de la texture nous avons constaté que Cristina Comencini utilise explicitement la structure dramatique théâtrale, par le truchement de trois voix narratives, Sabina, Emilia et Daniele.

« Quand j'ai écrit le livre, je ne pensais pas du tout l'adapter, car c'était un thème très compliqué et charnel, donc difficile à filmer. Mais mon producteur m'a dit que, cette fois, il voyait un film dans ce livre. Et au fur et à mesure, je me suis dit que je devais essayer, car je voyais que je pouvais faire un film autonome, mais puissant en lui-même⁴⁸⁸. »

Et par ces mots Cristina Comencini ne fait que confirmer ce qu'elle avait annoncé dans *Matrioska* : il s'agit d'une transduction du monde possible du roman où « chaque fois que je fais un film, ensuite me vient le désir d'écrire un livre. ». Cette fois-ci il s'agit de son roman. En cela, dans cette nouvelle forme d'écriture, Cristina Comencini semble réinterpréter et renverser la théorie de Pier Paolo Pasolini qui parlait du scénario comme

⁴⁸⁶ À ce sujet nous avons développé, en Annexe III, le chapitre « Le laboratoire italien » qui met en relief, en partant de *la bestia nel cuore*, non seulement l'engagement de Cristina Comencini mais aussi ce que font ses contemporains et quel est le rapport des écrivains et des scénaristes avec la télévision et le roman.

⁴⁸⁷ Cette idée de renversement de situation initiale, c'est Adriano Sofri qui l'exprime dans le contenu bonus à l'intérieur du DVD *La bestia nel cuore*.

⁴⁸⁸ Cf. <http://www.allocine.com>, l'onglet Dossier de presse relatif à la sortie de *La bête dans le cœur* en France en 2007. L'entretien a été réalisé par Vincent Andrieul.

« d'une structure tendant à une autre structure⁴⁸⁹ ». Pour elle, il ne s'agit ni d'un scénario, ni d'un récit imagé mais bel et bien de la forme de la ciné-écriture.

En effet, le film *La bestia nel cuore*, comme son titre l'indique, est entièrement centré sur le fait de vouloir démasquer un des aspects les plus problématiques des relations humaines, *La bestia*, ses dérives (vivre ou ne pas vivre une relation avec une femme plus jeune ? accepter dans la relation amoureuse l'aspect enfantin et incestueux ? Pourquoi fermer les yeux face à ce qui se produit dans sa propre famille ?), et aussi sur la difficulté pour un artiste à garder son intégrité face au monde de la télévision commerciale. Ce que Cristina Comencini veut surtout mettre en évidence, c'est ce qui se passe dans les familles, elle veut montrer les violences familiales, qui sont encore un sujet tabou mais qui sont perçues comme le problème central, ce n'est pas un hasard si tous ses personnages sont sans famille, orphelins.

En 2005, *La Bestia nel cuore* a été présenté au festival de Venise. Il a obtenu la Coppa Volpi pour le meilleur rôle féminin, le Nastro d'Argento (équivalent du César) pour les meilleurs rôles féminins secondaires. *La bestia nel cuore* a représenté l'Italie aux Oscar pour le meilleur film étranger en 2006. Cristina Comencini atteint ainsi la reconnaissance officielle et se démarque de son père. C'est la deuxième fois qu'une réalisatrice femme représente l'Italie aux Oscars – la première était Lina Wertmüller en 1974⁴⁹⁰ avec le film *Pasqualino settebellezze*.

B.1. *La bestia nel cuore*, le film

Il y a, au départ, un fait divers⁴⁹¹. Sabina, jeune comédienne italienne, trentenaire heureuse, vit avec Franco, acteur de théâtre aussi, et attend un enfant. Elle voit basculer

⁴⁸⁹ Cf. P.P. Pasolini, « Le scénario comme structure tendant à une autre structure », in *L'expérience hérétique langue et cinéma*, op. cit., p. 158.

⁴⁹⁰ Wilma Labate en 1998 avait été candidate, mais elle n'a pas été sélectionnée, pour la nuit des Oscars. Le choix du film de Cristina Comencini, n'a pas été sans polémique, bien au contraire. Nous nous limitons à rappeler que la commission italienne avait désigné le film de Saverio Costanzo *Private*. Mais le comité des Oscars a refusé ce choix puisque le film avait été filmé en anglais. Ce n'est donc qu'au deuxième tour que le film de Cristina Comencini a été sélectionné par la commission italienne. Nous remarquons aussi que 2006 est la dernière année où un film italien participe à la complétion des Oscars.

⁴⁹¹ C. Comencini, dans la section bonus, DVD de *La bestia nel cuore*, précise sa source : il y a dix ans un article sur la *Cronaca di Roma* avait attiré son intérêt. Cet article avait pour sujet le devenir adulte des personnes qui, au cours de l'enfance, avaient subi une violence familiale et avaient longtemps caché ce

sa vie une nuit où elle a un cauchemar particulièrement traumatisant. Le doute dès lors la tenaille : ce songe aurait-il été une réminiscence d'un épisode occulté de son enfance ? Elle choisit de laisser son amie aveugle, Emilia, et Franco, son compagnon, aller chercher des réponses auprès de son frère Daniele, émigré aux États-Unis. Sabina, décidant de partir à la recherche de la vérité sur son enfance, déclenche autour d'elle un changement et une prise de conscience. Ce départ est pour elle une façon de mettre à l'épreuve la sincérité de ses proches. Le monde de Sabina (interprétée par Giovanna Mezzogiorno) avant le départ est un monde rêvé, rythmé par des habitudes le travail : les rencontres avec son amie d'enfance devenue aveugle, Emilia (interprétée par Stefania Rocca) qui l'aime mais n'ose pas le lui avouer, les soirées avec Franco (Alessio Boni) chez eux, dans l'intimité et le quotidien d'une vie à deux. Franco est acteur. Il joue dans une série télé, travail alimentaire plus qu'artistique, sa vraie vocation est d'être acteur de théâtre. Pendant ce tournage, il rencontre le metteur en scène, Andrea Negri (Beppe Battiston) qui se souvient de lui au théâtre et semble regretter ce passé ; ils deviennent amis. Sabina, comédienne de doublage, se lie d'amitié avec Maria (Angela Finocchiaro), sa collègue, quinquagénaire quittée par son mari qui lui a préféré une jeune femme. Et dans ce monde, le bonheur est parfait, sans ambiguïté.

Du point de vue filmique, la photographie et la mise en scène de cette vie romaine jouent de ce besoin de perfection ressenti par Sabina : les couleurs sont parfaitement nettes, harmonieuses, le cadrage privilégie l'individu, en le plaçant le plus souvent possible au centre de l'image. Cela, jusqu'à ce que le rêve-souvenir de Sabina vienne briser cette harmonie. L'oppression apparaît dès lors toujours plus présente : qu'est-ce qui se cache derrière les apparences ? Traumatisée par ses rêves, la jeune femme cherche dans ses souvenirs des réponses à ses interrogations. Pourquoi n'est-elle pas heureuse, alors que tout semble lui sourire ? Pourquoi n'arrive-t-elle pas à accepter l'enfant qu'elle porte ? Pourquoi cache-t-elle sa maternité à Franco ? Quel est donc le traumatisme qui la fait tant souffrir ? Que cache son passé ? Pour le savoir, Sabina devra renouer avec son frère Daniele (Luigi Lo Cascio) et enquêter sur sa propre histoire, laissant de côté son compagnon Franco, son amie Emilia et son travail : une perte de repères nécessaire pour pouvoir se reconstruire.

secret. Cristina Comencini avait été frappée par le ton de détachement que les protagonistes interpellés par le journaliste avaient utilisé pour décrire ce drame personnel.

L'angoisse de Sabina devient celle du spectateur-témoin, incapable de discerner, de même qu'elle avec certitude le vrai du faux, dans les séquences qui lui sont proposées. Cristina Comencini joue avec l'aspect prévisible des situations pour renforcer le doute. Comme dans *Rosemary's Baby* de Roman Polanski, le doute envahit l'esprit du spectateur, sur la véracité de la moindre image. L'image devient alors le vecteur de la psychose latente de Sabina. Derrière la façade idyllique de la vie de famille peut se cacher un enfer monstrueux : c'est le constat implacable dressé avec douceur par Cristina Comencini.

Épaulée par l'interprétation envoûtante de Giovanna Mezzogiorno, la réalisatrice construit un univers schizophrène, tiraillé entre l'angoisse omniprésente et l'hypocrisie endémique. La jeune femme, à son retour à Rome dans le rôle de la survivante, éprouve des difficultés à raconter ce qui a marqué son passé, à le partager avec Franco, son compagnon. C'est pour cela qu'elle avouera ce qui s'est passé d'une façon quasi brutale. En s'exprimant, Sabina éprouve un sentiment mélangé de honte et de douleur. C'est un adulte confronté à ses angoisses, à ses troubles d'enfant, au moment où, à son tour, elle va devenir parent. Les autres, Franco, Emilia, bouleversés par ces changements, dans leurs vies et dans leur quotidien auront du mal à prendre conscience de leurs nouvelles situations mais ils y arriveront : en acceptant de vivre son homosexualité, Franco en décidant d'assumer sa paternité, le metteur en scène quittant la télé pour réaliser son film.

B.2. Au fil des séquences

Nous pouvons diviser la trame narrative de *La bestia...* en deux grandes parties. La première énonce au spectateur les étapes qui conduisent Sabina à partir ; la seconde décrit son retour et les troubles qu'elle engendre au sein de son entourage. Le film est l'histoire de la découverte de la vérité, sur laquelle se greffent des intrigues secondaires au fur et à mesure que les autres personnages apparaissent. Tous finissent par converger vers un même dénouement. Ces parties s'enchaînent à l'écran sans brutalité grâce aussi à l'utilisation quasi frénétique du montage. Le récit passe de l'une à l'autre par l'intermédiaire des courtes ellipses qui ponctuent ces passages. Le film selon le découpage effectué en DVD est composé de 25 chapitres.

Nous avons défini à l'intérieur des deux parties et six étapes. Ces types d'unités construisent le film, tout comme les sections et les chapitres représentent la structure du

roman. Étudier les combinaisons de plans (les parties) en unités segmentaires (les étapes) permet de disséquer l'articulation structurelle du récit. Chaque étape-segment rassemble un certain nombre d'indices (la scène du film, la musique, le travail sur tapis d'Emilia, le chien, les couloirs) qui ont pour fonction de rythmer l'action du récit.

Cristina Comencini, en reformulant pour l'écran cette histoire, opère une réactualisation de la tragédie grecque, modèle de l'organisation du roman. Pour condenser son récit filmique, elle effectue des changements, dans le déroulement de la narration, par rapport au texte source. La cinéaste saisit bien, grâce aussi à ses adaptations précédentes (*La fine è nota, Va' dove*) et à son travail sur *La Traviata* les mécanismes pratiques de la dramaturgie. Le récit filmique nécessite d'explicitier les différentes dynamiques du réseau des relations, entre les personnages pour fonctionner. Cristina Comencini au cours du film *La bestia nel cuore* a bien développé la psychologie de certains personnages, surtout ceux de Sabina et Emilia et Maria. L'action du film se focalise essentiellement sur l'exposition des événements amenant Sabina à s'interroger sur son passé. Il est possible d'identifier six étapes rythmant cette succession à l'intérieur du récit. Nous analyserons ensemble la première et la dernière.

Si un lien très fort unit Sabina à Franco, le spectateur ressent la présence d'un malaise, d'un non dit qui pèse. La troisième étape montre un autre type de relation, celui qui régit le couple Sabina/Emilia. Celle-ci ne fait que rêver d'un amour vrai et physique entre elle et Sabina. Emilia, fortement troublée, embrasse Sabina (qui ne réagit pas) la caresse l'enveloppe de son corps. Par l'intermédiaire du plan rapproché, le spectateur entre dans l'intimité d'Emilia, nous sommes dans le fantasme sexuel visualisé.

La fragilité psychologique de Sabina est véritablement dévoilée dans la quatrième étape du récit filmique. Elle est hantée par ses souvenirs, une approche qui est un hommage au *Citizen Kane* d'Orson Welles. Au cours de ce cauchemar, Sabina retrouve un espace clos, englobé par le couloir de la vieille maison couverte de poussière. Elle se trouve projeté à la fois dans son univers professionnel, comme si elle assistait à une projection, mais c'est elle-même qu'elle voit sur l'écran. Sabina rêve encore passe à une autre scène, elle est emportée dans le long couloir par un personnage sans tête. Le spectateur à travers des focales qui déforment les contours, regarde ce qu'elle voit, peut aisément la comprendre en la jugeant à la lumière des segments précédents. Avant la seconde partie de *La bestia nel cuore*, Cristina Comencini met longuement en évidence l'intensification de la perturbation qui envahit le personnage principal du film. Sabina se

dispute avec Franco au sujet de sa fidélité pendant son absence. Elle l'accuse pour ne pas aborder sa souffrance et son malaise. Cette dispute, apparemment gratuite et sans fondement, sert à Comencini à mettre en évidence la difficulté de Sabina à exprimer ses sentiments, ce qui est un changement par rapport à ses premiers films (*Matrimoni*, *Liberate i pesci*) où c'étaient les hommes qui ne savaient pas exprimer leurs sentiments et utilisaient la trahison pour se sortir de cette difficulté. Dans ce contexte, le litige⁴⁹² sert à donner encore plus de visibilité à ce malaise de Sabina. C'est l'événement le plus intense de cette histoire, celui d'une femme en quête de vérité. Le spectateur détient désormais tous les éléments diégétiques pour comprendre la décision de Sabina et les troubles d'Emilia, deux phénomènes explicités dans le dernier tiers du film.

La cinquième étape nous montre le voyage de Sabina et la découverte de la vérité. La scène de l'aveu de Daniele à Sabina nous a été annoncé par un crescendo constant d'indices : Sabina voit derrière les vitres son frère jouer avec ses enfants, sans les toucher ; à son tour de la même fenêtre Daniele regarde Sabina jouer avec ses enfants et les embrasser, derrière une porte Sabina voit son frère assis sur un fauteuil se faire embrasser par ses enfants et le soir de la fête Sabina entend son frère se disputer avec sa femme Anne. Le film générique inclus, se décompose en deux grands moments narratifs : la mort et la naissance. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'analyser la séquence initiale et finale du film étapes 1 et 6 du récit filmique.

Le film ouvre sur une dédicace à « S e G dont j'ai lu l'histoire dans les journaux » en blanc sur écran noir. Le film commence par le prologue avant le générique extérieur jour, travelling, on suit la protagoniste en subjective champ contrechamp de gauche à droite (Chap. 0 0051) d'une durée d'une minute. Blanc. La musique commence doucement, défile le générique, l'angoissant travelling subjectif dans la vieille maison (Chap. 1 018.04.15) le décor bourgeois, les objets abandonnés à la poussière ; le passé s'intègre dans un présent intemporel. La maison dort, immobile, dans l'attente d'être réveillée par quelque chose. De même, les souvenirs, les cauchemars, les obsessions sont endormies, en attente d'être tirées du sommeil. La couleur dominante est le marron, ensuite fondu noir intérieur, elle dort, la couleur grisée domine entre Maria et le

⁴⁹² Ce qui nous a frappée dans cette séquence, c'est le jeu hurlé des acteurs – qui n'est pas sans rappeler celui des interprètes de Gabriele Muccino dans *L'ultimo bacio*.

comédien qui doublera le film avec elle. Vision du film à doubler champ et contrechamp entre images et voix *off*.



Franco est introduit (chap. 2.06) *travelling* puis subjective dans son lieu de travail, couleur grise, le metteur en scène⁴⁹³, la rencontre avec Anita (chap. 2.07) du haut en bas. *Travelling* sur les images des maîtres du cinéma italien. Au cours de la rencontre entre Franco et le metteur en scène ce dernier, va et vient semble dominer Franco qui s'exclame : « *Un travail vu par 10.000.000 personnes* » (« *Un lavoro visto da 10.000.000 di persone* ») (chap 2.08). Ainsi Cristina Comencini résume et condense le premier chapitre du roman.

Les trois premières séquences constituent le prologue du film qui commence à la fin du générique. Il s'agit de trois séquences qui parlent de mort. Nous le constatons par les indices que l'auteur nous fournit :

1) panoramique du cimetière et solitude du protagoniste,



2) les photos que l'employée lui donne fixent un temps qui n'existe plus,



⁴⁹³ Il a un nom, il s'appelle Negroni.

3) le long travelling de la maison reprend la panoramique du début, nous montre un lieu qui, de même que les photos, a eu une vie mais il en a plus, où planent les fantômes inquiets d'une famille décomposées, maison théâtre des horreurs domestiques qui nous seront contées.

Les trois dernières séquences du film représentent au contraire la vie et indiquent la fin d'un parcours et parviennent à un nouveau point d'équilibre de l'histoire. Le film se déroule en alternant des images du présent à celles du passé : nous suivons Sabina, la protagoniste, dans sa recherche de la vérité. De même, nous retrouvons son compagnon et ses autres amis tous réunis à la mer au cours de la séquence finale du film. Le final du film est précédé par la séquence du voyage en train où Sabina, en proie au travail de l'accouchement, revit par des flash-backs son traumatisme infantin. Il ne s'agit pas de véritables souvenirs mais des sensations vécues d'un sentiment d'abandon. À ce propos l'eau récurrente dans le final du film est en même temps symbole de vie et purification. Elle déborde dans ces lieux de mort et de destruction, purifiant par cette action dévastatrice les lieux et les personnes. Les trois premières séquences du film, avant même le générique, et les trois dernières sont parfaitement juxtaposées, comme il s'ensuit en comparant les points de contacts et les différences entre la séquence d'ouverture et la finale qui montrent cette symétrie entre la mort et la naissance symboles d'une fin et d'un nouveau départ.

La juxtaposition avec la scène du début, où la mort triomphait est contrecarrée par cette scène de purification et de naissance. Ainsi la solitude de l'enfant et la solitude de la mère se résout dans l'accouchement : en donnant la vie, elle se libère du poids du passé. La vie triomphe à travers ses contradictions et ses négations : la lettre du frère, l'amour homosexuel entre une femme aveugle et une femme abandonnée. Cristina Comencini reste toutefois liée à une image traditionnelle en faisant réconcilier dans le privé le couple officiel et dans le public le nouveau couple homosexuel. Dans le film aussi, c'est la parole qui illustre le plus intime.

B.3. La structuration spatiale et sonore

Sabine et Daniele, le frère et la sœur, portent dans leur vécu les signes d'un rapport ambigu et malsain avec leur famille d'origine. Soit comme Sabina aucun souvenir n'existe si non sous forme de cauchemar, soit comme Daniele en s'exilant volontairement aux USA. C'est pour cela qu'au début le récit est presque opaque, se déroule selon des ellipses continues, captive et en même temps dérange le spectateur.

Les longues vues de paysages, les premiers plans et les intérieurs avec en filigrane, la performance des acteurs donnent à chaque personnage une empreinte particulière. La beauté des images de certaines des séquences, dont la première au cimetière, le cauchemar révélateur, les échappées le long des couloirs sombres de la maison d'enfance et la confrontation dramatique entre Sabina et son frère sous les lueurs de feux d'artifices, sont des éléments visuels qui donnent au spectateur tous les éléments pour entrer dans le récit.

Au point de vue de la localisation spatiale, l'action se déroule quasi exclusivement en intérieur, ce qui est une caractéristique quasi constante chez Cristina Comencini, qui raconte et illustre l'intime. Rares les séquences en extérieurs comme dans le prologue⁴⁹⁴ : nous sommes en plein jour au cimetière. Ces séquences servent à rendre visible ce double mouvement entre intérieur et extérieur, à la fois métaphore de l'intime et du public incluant ainsi la spatialité diégétique représentée à l'écran. Une autre localisation dotée d'une double fonction est celle qui nous est offerte lors du voyage de Sabina chez son frère si l'on considère l'espace ouvert et clos des États-Unis, symbole du nouveau et du passé. En effet, Sabina y est attirée par le désir de connaître la vérité sur sa famille et sur son passé. Washington, la ville inconnue, lieu dans lequel vit Daniele, enseignant de lettres classiques. Son frère est le double de son père. Il a repris sa profession en changeant de pays : il représente la jonction temporelle entre le souvenir et la réalité. La maison de Daniele fait donc la liaison dans la diégèse entre les USA et l'Italie. La maison où Daniele vit avec sa femme et ses enfants, contient une série de pièces différentes, ainsi que son bureau. Le jardin est comme la maison, il donne directement sur la rue, et sert de jonction spatiale entre extérieur et intérieur. La route évoque un espace liaison, reliant les lieux extérieur aux personnages. Il met en relation l'espace suggéré de la ville (la coupole de la Maison Blanche) et l'espace représenté de l'Université. Celui-ci renferme également un jardin où se promènent Sabina et Daniele. L'autre sous-espace, très fragmenté, comprend les lieux professionnels, visibles surtout dans la partie initiale du film (la salle d'enregistrement, le plateau télé). Le couloir est un lieu anaphore : on le découvre de manière anodine pour la première fois dans le segment 1 du générique, et réapparaît dans le segment 50.

⁴⁹⁴ Nous avons choisi de l'appeler ainsi, même si dans le DVD fait partie du chapitre 1 : Inizio film.

Sabina y entre à nouveau et offre au spectateur le prétexte pour rentrer dans une espèce de jeux vidéo où elle est le protagoniste principal à travers les trois phases de sa vie. Le rêve est à la fois un soutien à la quête de Sabina, car ce lieu autre lui permet de se voir et de voir, éliminant une entrave trop bien cachée à sa vie consciente. Ce rôle d'observateur est donné par la présence sur le même plan de Sabina adulte qui pleure et Sabina petite qui est inquiète. Au niveau du film elle cite l'homme sans tête protagoniste du cauchemar livresque, puisque le père est filmé sans tête, de même que les statues de la Villa Borghese où Sabina court dans sa vie actuelle. La fille est dans les bras du père comme une poupée sans vie (la tête pliée sur la gauche et dépasse le bras du père) : en effet, dans le livre Sabina ne se pas comment elle est arrivée dans la chambre. Sur le grand lit, la petite et recroquevillée. Elle regarde derrière, la tête de lit de ses parents, elle touche un dragon en relief, qui pourrait être sorti tout droit d'une tragédie d'Eschyle, par exemple, celle citée dans le roman où les choéphores chantent les violences subies par les femmes.

La réalisation de *La bestia nel cuore* se caractérise dans son ensemble par sa sobriété. La cinéaste ne vise pas la complexité, mais la souplesse : quelques plans autonomes assez courts et quatre séquences alternées, le montage combiné des séries de scènes (segments dont la durée de la projection est égale à la durée fictionnelle) et de séquences ordinaires (segments comportant des ellipses temporelles d'étendue variable). À certains moments quelques effets de ralenti sont utilisés pour suggérer une dilatation temporelle ou pour accroître la tension dramatique. Nous remarquons également des plans en surimpression.

La bande-son accompagnant les images est primordiale dans l'œuvre. La musique et le bruit se brisant brusquement sont omniprésents et rappellent, dans certains plans, où l'action se déroule au cœur de paysages, que l'espace filmique s'intègre fondamentalement dans une spatialité intérieure. Le thème sonore du film est d'une extrême efficacité. Le synthétiseur suggère le trouble ou la détresse ressentis par les personnages, et la mélodie l'ambiguïté de certaines séquences. La limpidité de la bande son et l'image veloutée concourent à créer une synergie à la fois visuelle et auditive. Cristina Comencini joue sur des sensations plurielles, s'appuyant sur la matérialité spécifique à la texture de l'œuvre. La cinéaste et son équipe ont soigné les différentes prises de vue ainsi que le traitement de l'image, où prédominent nettement des couleurs primaires, chaudes et légèrement passées. Les vêtements bleus, rouges et verts des

personnages s'harmonisent avec les intérieurs, la couleur ocre des souvenirs, la teinte bleutée et lumineuse des jardins. Ce chromatisme montre que les individus vivent en osmose avec leur environnement. La lumière blanche de la blouse de Sabina épouse la composante des visages de femmes. Cette lumière accorde une volupté plastique aux corps des acteurs ou encore aux caractéristiques physiques qui se dégagent des protagonistes. Le film fait exploser par le choix des images, les contrastes de lumière et ombre, l'utilisation au premier plan du corps et le physique des personnages, cette volonté de révolte cette possibilité d'avoir une destinée différente, passant par un conflit qui explose à travers des hurlements, utilisant l'expressivité des détails esthétiques. La réalité s'en trouve presque transcendée. Le réalisme des images est amplifié, quasiment mythifié, reléguant la narration de *La bestia nel Cuore* au niveau de la tragédie dont elle s'inspire.

En ce qui concerne le jeu des acteurs, un ton approprié aux situations est toujours maintenu et le drame est tempéré grâce aux brèves interventions comiques d'Angela Finocchiaro et à la parodie de fiction qu'Alessio Boni (Franco, compagnon de Sabine) accepte d'interpréter sans enthousiasme. Le casting, bien dirigé et homogène, met en exergue Giovanna Mezzogiorno dans une performance d'actrice plus sévère et équilibrée par rapport à son travail habituel. Luigi Lo Cascio, dans le rôle du frère émigré aux USA, s'empêtre un peu trop dans ses efforts pour donner vie à un homme traumatisé qui ne réussit pas à surmonter, ni à extérioriser ses propres traumatismes. Citons également l'emploi d'acteurs (Lo Cascio, Boni, Mezzogiorno), cher au style Cattleya, faisant partie du « nouveau cinéma italien » pour interpréter les personnages du film,

Parmi les différents rôles, le plus complexe est certainement celui de la non voyante Emilia. Stefania Rocca donne toute sa crédibilité à une jeune femme homosexuelle, ayant perdu la vue dix ans plus tôt, mais qui s'efforce de s'auto-suffire et d'assurer son indépendance.

Alessio Boni, dans le rôle du compagnon de Sabine, se limite à accomplir le devoir qui lui est confié sans jamais modifier son registre d'interprétation.

Les actrices, Giovanna Mezzogiorno, Stefania Rocca, Angela Finocchiaro dans les rôles de Sabina, Emilia, Maria, donnent une exceptionnelle preuve d'interprétation. Elles ont bien su incarner les différentes vies des trois femmes, bien rendre ce malaise féminin à accepter une société conservatrice sans perdre l'espoir de pouvoir la changer. Le choix

de Sabina d'aller au fond de ses cauchemars, d'accepter l'indicible, de l'avouer par un « coming out » va la rendre femme et mère consciente, de l'autre Emilia et Maria, par le choix d'assumer et vivre une histoire d'amour homosexuelle démontrent la force de l'amour comme sentiment au détriment des conditionnements culturels et sociaux.

Chapitre 3. Cinécriture mode d'emploi

Cristina Comencini nous annonce ce qu'elle fait, comment elle a condensé le récit littéraire pour se soumettre aux impératifs temporel du film :

« Dans le cinéma, contrairement à la littérature, le metteur en scène et le scénariste ont un lien temporel : c'est-à-dire qu'ils doivent raconter leur histoire, construire la psychologie des personnages, les sentiments, la peur, l'émotion, l'attente ou toutes autres choses en un peu plus de 90 minutes[...] le lecteur, lui, dispose de tout son temps pour profiter de sa lecture. Au cinéma, c'est impossible [...] Il y a un chapitre entier du livre qui raconte l'amour non avoué d'Emilia pour Sabina [...] dans le film, il me faut une scène qui condense tout ceci en peu de temps, et qui me fasse perdre le moins possible de son caractère.⁴⁹⁵ »

Analysant la première séquence du film nous avons constaté comment elle effectue ce passage, maintenant nous allons le voir dans le détail du roman et du film comment elle a effectué cette condensation, voici comment elle la décrit dans le roman :

« Emilia imagine comment réagirait Sabina si elle se déclarait. Elle pourrait se laisser tomber à genoux devant le fauteuil, lui embrasser la paume chaude des mains, le cou, le visage [...] « Cependant, il pourrait être difficile de refuser l'étreinte d'une amie – Elles ne sont pas amies, elles se sont à peine connues dans l'hôtel ou je me trompe ? » Sabina sourit : Emilia est timide, elle n'a jamais eu le courage de se déclarer, elle imagine que Sabina ne s'est jamais aperçue de rien. Elles partagent leur vie depuis l'âge de quatorze ans. Sabina se rappelle les coups d'œil d'Emilia dans le vestiaire du tennis, pendant les vacances à la mer.⁴⁹⁶ »

⁴⁹⁵ « Nel cinema, al contrario che nella letteratura, il regista e lo sceneggiatore hanno un vincolo temporale : devono cioè raccontare la loro storia, costruire la psicologia dei personaggi, le emozioni, la paura, la commozione, l'attesa o altro in poco più di novanta minuti [...]. Il lettore ha il suo tempo personale per godersi il tempo del libro. Nel cinema questo non è possibile [...]. C'è un intero capitolo del libro che racconta l'amore non confessato di Emilia per Sabina [...]. Nel film mi serve una scena che condensi tutto questo in poco tempo e che mi faccia perdere il meno possibile del suo carattere. » C. Comencini, *La bestia nel cuore, dal libro al film*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 8-9.

⁴⁹⁶ « Emilia pensa a come reagirebbe Sabina se lei si dichiarasse. Potrebbe lasciarsi cadere in ginocchio davanti alla poltrona, baciarle il palmo caldo delle mani, il collo, il viso [...] “però potrebbe essere

Dans le film nous avons la présentation d'Emilia. Elle est introduite par la musique, nous ne voyons pas immédiatement son visage, elle se prépare, les couleurs sont sombres : noir marron rouge. Elle se pare, elle sait que Sabina arrive et avec elle entre la lumière (Ch. 3 10.57). Les deux femmes parlent du cimetière ; camera sur Emilia du haut en bas, Sabina pose des questions sur sa famille ; Emilia répond : « *Elle existait crois-moi, tu veux parier ?* » (« *Ci puoi giurare che esisteva* »). Ensuite un nouveau changement de décor, il y a un ascenseur qui monte ; rencontre Sabina-Franco. Les couleurs sont grises et vertes. Au cours de cette scène il y a la définition clé du personnage de Sabina : « *Je sais m'adapter* » (« *mi so adattare* ») (chap. 4.0.14).

Le temps de la narration, reste encore l'élément de distinction profonde entre les deux formes de récit. En effet « le roman fait partie des genres à temps libre, où l'auteur a toute latitude pour aller en avant en arrière, digresser ou broder ; le cinéma au contraire, dépend des genres à temps limité ce qui lui impose de fortes d'élaboration définitive de forme.⁴⁹⁷ » Jacques Rancière⁴⁹⁸ reprenant le discours sur la modernité au cinéma, reprend et cite les analyses de Metz sur la continuité entre l'image temps et l'image mouvement. Pour Rancière, ce qui compte c'est la synthèse entre les deux, c'est-à-dire ce qu'il appelle image cristal que Cristina Comencini utilise fréquemment dans ce film.

Lisant ces affirmations nous constatons que Cristina Comencini a mis en pratique ce qu'affirment et constatent les critiques (Vanoye, Deleuze, Eco, Rancière) sur l'espace temps et l'espace de la narration. Le roman débute par un prologue (Morts), ayant la fonction d'introduire c'est l'entrée sur scène des deutéragonistes, par les coulisses (Le liège); l'action se déroule sur trois ou plusieurs épisodes (*rete*), avec des intervalles et des interludes, puis il se termine par l'exodus (*mare*). Dans ce texte, la technique du récit cinématographique à focalisation interne multiple, est utilisée tout au long du roman, nous l'avons souligné au cours de l'analyse. La symétrie des chapitres du roman (texte source) est déterminée dans le film par les choix des couleurs : gris, le lieu de

difficile rifiutare l'abbraccio di un'amica non sono amiche, sisono appena conosciute nell'albergo o sbaglio ?" Sabina sorride : Emilia è timida, non ha mai avuto il coraggio di dichiararsi e pensa che lei non se sia mai accorta. Dai quattordici anni hanno condiviso la vita. Sabina ricorda le occhiate di Emilia negli spogliatoi del tennis, durante le vacanze al mare. » C. Comencini, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹⁷ Alain Garcia, *L'adaptation du roman au film*, Paris, I.F. Diffusion, Dujarric, 1990, p. 28-29.

⁴⁹⁸ J. Rancière, *La fable cinématographique*, *op. cit.*, p. 35-70.

travail marron, verdâtre le cauchemar, blanche comme la glace ou la terreur la maison de Sabina, rouge la maison du frère et noire la maison d'Emilia. De même, les blancs du texte source se retrouvent dans le texte cible ils ont la fonction d'annoncer un changement dans l'axe temporel de même que le fondu au blanc. Dans ce film la musique a le rôle du narrateur extradiégétique. Comencini privilégie dans ce films les scènes d'intérieurs, les travellings, le gros plan mixtes, recompose son texte source selon son idée afin de représenter et rendre visible et angoissant l'indicible, l'innommable. Réveillant brusquement la bête cachée dans le coeur⁴⁹⁹ le film présente trois niveaux de lecture : la tragédie grecque, la singulière reconstruction du texte source, le monde onirique, seul lieu où les contradictions peuvent remonter à la surface et être élaborées. Cristina Comencini cherche à restituer, par le biais de traits stylistiques évocateurs (la voix, la lumière, le regard, les mouvements de la caméra) une violence réelle, jusqu'aux limites d'une terreur paralysante, à travers Sabina le personnage sujet. En effet, le film est entièrement centré sur le fait de vouloir lever le voile sur un secret ignoble et non sur les dérives de la société italienne et de la difficulté pour un artiste à garder son intégrité face au monde de la télévision commerciale.

Dans les parties dialoguées, les personnages parlent à travers la voix d'un autre : lorsque nous nous trouvons dans le monde d'Emilia (l'amie aveugle)⁵⁰⁰ ce sont les livres qui parlent, dans le monde de Sabina et Franco dominant les images et les sons. Les regards sur les plus petits gestes, du quotidien se multiplient comme autant de gros plans : « Franco se rase très vite car il est déjà en retard »⁵⁰¹

Dans le déroulement de l'intrigue, nous avons constaté : beaucoup de flash-back, le changement continu de l'espace central, l'alternance des personnages sous les lumières du premier plan, les variations de langage et de style, tout comme les indications

⁴⁹⁹ Lors de sa candidature à l'Oscar, le film a eu ce titre en anglais. *I Never told anyone*, allusion explicite au texte homonyme sorti au cours des années 1980, où pour la première fois on racontait des secrets de famille et on soulevait le voile sur les violences et les viols en famille.

⁵⁰⁰ Tout au long de la première partie, on cite un roman (inventé).

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 29.

précises de lieux choisis comme décors : « Ce matin le parc des daims⁵⁰² » ; effectivement dans le film nous avons un panoramique de ce lieu en extérieur jour.

Les constants flash-back sont introduits par les verbes au passé et les mouvements, par ce va-et-vient entre intérieur et extérieur ou entre lieu et espace :

« Curieux de courir, alors qu'on n'est poursuivi par personne. Sabina lance un regard furtif derrière l'épaule droite, il lui a semblé entendre des pas légers, mais c'est l'écho de ses propres pas qui résonnent comme si elle courait après elle-même.

Depuis combien de temps n'a-t-elle pas vu son frère ? La dernière fois à l'enterrement de son père il y a cinq ans. Sabina pleurait sur son épaule, il lui caressait la tête en souriant, distant, comme l'était son père... De son enfance, datait la passion pour Homère.⁵⁰³ »

Dans *La bestia nel cuore*, nous trouvons, comme nous l'avons déjà remarqué pour *Matrioska* et comme nous verrons dans *Due Partite*, un jeu de citations implicites dont les indices nous sont donnés dans le texte. Par exemple, Franco joue dans la pièce *La Nouvelle rêvée* d'Arthur Schnitzler⁵⁰⁴, qui décrit les aventures d'un couple de la bourgeoisie viennoise, Albertine et Fridolin, pendant deux jours : ce couple aime fantasmer mais Fridolin est jaloux de désirs de sa femme pour des inconnus, un soir il rencontre quatre femmes différentes jusqu'au grand bal masqué, une orgie de sexe et de violence. Fridolin n'écoute pas les avertissements d'une femme mystérieuse, qui veut le sauver en se condamnant à mort. Schnitzler centre sa nouvelle sur la recherche du soi, qui passe aussi par les relations entre les personnes, et toute une série d'images et des symboles (la mort du patient, la prostituée malade). Les deux protagonistes sont perturbés de manière différente mais parallèle, ce qui donne à la pièce cette structure

⁵⁰² Cristina Comencini, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 27. Curioso correre quando non ti insegue nessuno. Sabina lancia uno sguardo furtivo dietro la spalla destra, le è sembrato di sentire dei passi leggeri, ma è l'eco dei suoi che li raddoppia come se inseguisse da sola. Da quanto tempo non vede suo fratello? L'ultima volta al funerale del padre 5 anni prima. Sabina piangeva sulla sua spalla, lui le accarezzava la testa sorridendo distaccato come era il padre.

⁵⁰⁴ Arthur Schnitzler, Traumnouvelle [1926]. Trad italienne [Giuseppe Farnese], *Doppio sogno*, collana Piccola Biblioteca, Milan, Adelphi, 2003. Au départ l'auteur voulait l'appeler *Doppelnovelle*, mais ce titre était trop proche du *Double rêve* de Freud, qu'il connaissait. Cette nouvelle a été mise en scène par Stanley Kubrick en 1999 dans un film intitulé *The eyes wide shut* avec Tom Cruise et Nicole Kidman.

double (d'où le titre) et, nous dirions, en miroir. Un couple qui ressemble à celui de Sabina et Franco, avec leurs rencontres, réelles et imaginaires, avec les autres personnages du présent et du passé, mais aussi celui de Sabina et Daniele qui, à partir du même passé, du même non-dit, ont évolué de façon très différente. Cristina Comencini cite aussi la tragédie grecque, qui fait partie d'un des genres qu'elle tisse dans son écriture. Le drame d'Eschyle, *Choéphores*, est cité par Sabina et Franco, ils se sont rencontrés en jouant cette pièce.

Le fait que la dernière fois que Daniele et Sabina se sont rencontrés est à l'enterrement du père confirme que leur nœud se résout autour de la mort du père. C'est à partir de ce moment, dit Sabina, qu'elle a commencé à aimer Homère. Une citation, elle aussi, pas du tout anodine. L'auteur grec était aveugle, comme Emilia, l'amie homosexuelle de Sabina, qui, jusqu'à son départ pour les États-Unis, est dans une condition d'attente, celle du moment où elle pourra avouer son amour à Sabina. Homère nous a raconté une autre attente, de la durée de vingt ans : celle de Pénélope qui attendait son amour, Ulysse, parti en guerre. Pénélope étant très belle, elle avait beaucoup de prétendants. Pour éviter d'être obligée à épouser l'un d'eux, elle avait excogité le stratagème de la tisser une toile, en déclarant qu'elle ne pouvait contracter un nouveau mariage avant d'avoir achevé cette tapisserie, mais elle défaisait la nuit ce qu'elle avait fait le jour, ce qui lui permettait de prolonger l'attente. Au point de vue de la catégorisation générique, le roman nous pose une question. Présenté comme roman, difficile à classer, il s'apparente alternativement à bien des genres. Sommes-nous dans un roman policier ou dans un roman à l'eau de rose ? Ou bien faut-il le ranger au rayon « érotique » ?

Selon les définitions anglo-saxonnes, il s'agit d'une « romance⁵⁰⁵ », une histoire d'amour centrale et une conclusion satisfaisante et optimiste. Le conflit et le climax du texte se concentrent sur cette histoire d'amour. Le temps narratif a des accélérations improvisées, elle a utilisé des techniques d'absorption, des premiers plans, typiques du langage cinématographique comme nous l'avons constaté analysant le roman.

Parmi toutes ces citations, nous trouvons les thèmes chers à Cristina Comencini – la femme, la violence faite aux femmes et aux enfants, la famille (le père ou le mari

⁵⁰⁵ On se réfère au mot anglais qui désigne un genre littéraire, et non au terme français qui désigne un air d'opéra.

absent), le couple, le secret, l'attente – mais aussi un de traits de son écriture, celui de continuer ses histoires de livre en film, et de film en livre, dans le style de la tragédie grecque et celle de tisser sans cesse ses textes.

Cette hypothèse semble confirmée par le titrage des chapitres de *La bestia nel cuore* : le premier, « Les morts » fait référence à Agamemnon, sur lequel les choéphores chantent les violences subies ; « Le liège » est la matière du flottage, de l'attente ; « Le filet » est la toile que tisse patiemment Pénélope pour manipuler ses prétendants ; « La mer » est celle qu'Ulysse traverse pour rentrer chez lui ; pendant de longues années avant de pouvoir retrouver sa femme, son fils et son royaume.

La vraie nouveauté thématique du roman est le renversement d'un stéréotype social et culturel qui tient compte des transformations de la société. Sabina, la femme, travaille, gagne sa vie, Franco l'homme, artiste est au chômage, face à cette situation de départ insolite par rapport à la tradition, Cristina Comencini fait évoluer ses personnages vers un schéma plus traditionnel. Franco accepte de travailler dans une série télé pour pourvoir aux nécessités alimentaires de sa famille et Sabina s'apprête à vivre dans le calme sa maternité. De cette situation révolutionnaire dans le domaine du roman, le film n'en parle pas, au contraire Franco nous est présenté sur le lieu de travail, comme pour souligner la différence entre les domaines de la perception (roman) et de la représentation (le film). Par rapport au personnage d'Emilia, les interprétations texte source-cible sont différentes : dans le texte source, la présence de la mère d'Emilia est évoquée, c'est elle qui achète du thé à la pistache ou des biscuits, c'est elle qui promène le chien. Dans le texte cible, le chien change de nom et de genre (il s'appelle Jacob) et la relation à la mère est condensée : le coup de fil de la mère à Emilia. Ce choix de rendre cette présence à peine évoquée dans le texte source par un coup de fil rend bien la relation des Italiennes avec leurs mères. Même adulte, la femme italienne rend des comptes à sa mère qui de loin gère sa vie.

Depuis son premier livre *Le pagine strappate* (Feltrinelli 1991), Cristina Comencini a commencé une quête dans l'univers de la famille au féminin. Ainsi elle pénètre dans un univers bourgeois lié à l'apparence mais qui recèle de lourds secrets. Dans « *Passione di famiglia* » (Feltrinelli, 1994), titre explicite en lui-même, il s'agit des tribulations tragico-comiques de deux sœurs lesquelles, comme dans une partie de poker, jouent avec les cartes de leur vie, de celle de leurs dix filles et des cinquante petits enfants. Décor de cette partie la ville de Naples, ironique et colorée, animée de figures féminines,

porteuses d'un destin fait de passions. L'enquête de Cristina Comencini ne s'arrête pas et à chaque roman ou film un élément novateur est ajouté. Son troisième roman *Il cappotto del turco* introduit la fratrie et le rapport avec la politique. *Matrioska*, nous explicite le procédé de la cinécriture et raconte les deux vies en miroir de Chiara et d'Antonia. *La bestia nel cuore* dernier roman objet de notre analyse, ouvre une voie différente, raconte et montre l'indicible. Il semble que Cristina Comencini, à travers la couleur émotive du langage avec l'insistance de « focalisation » narrative sur les intrigues affectives et les grands sentiments universels, veuille instaurer un pacte avec le lecteur pour l'introduire dans le monde du spectacle montrant ce qu'il advient dans les coulisses. Dans *La Bestia nel cuore* règne une tension constante, une critique plus ou moins voilée du monde de la télévision, de la société italienne, de la difficulté de maintenir son intégrité dans un système qui contraint l'individu à privilégier les compromis avec les commanditaires plutôt que son inspiration, perdre son identité afin de se faire reconnaître et gagner sa place au soleil y est constante. Cristina Comencini, se montre fidèle à l'image féminine traditionnelle dominante, celle de la femme soumise au rôle stéréotypé de femme-mère, de l'autre elle nous fait percevoir une autre modalité de vivre le féminin. En partant de ces constatations, nous mettons en valeur les structures et les contaminations entre les romans et des films de Cristina Comencini à partir de 2002 et de mesurer leur spécificité et/ou leur autonomie vis-à-vis du système culturel et littéraire dont elles sont issues. Nous avons constaté que chez Cristina Comencini cette identité plurielle a des frontières mobiles. Toute son évolution artistique a été évaluée en fonction des sollicitations diverses à l'origine des transformations de son inspiration, ainsi que des assonances et des dissonances, des convergences et des divergences par rapport à ses expériences précédentes. Il s'agit, dans notre cas spécifique, d'une identité double de romancière et cinéaste caractérisée aussi bien par l'appartenance familiale (le père Luigi est cinéaste et ses sœurs travaillent dans ce domaine) que sociale (elle est consciente d'appartenir à la bourgeoisie). Son rôle de femme en même temps productrice (auteur) et consommateur (public), la fonction qu'elle exerce sur la production, lui permettent de s'affirmer et de créer un modèle féminin qui incarne les contradictions de sa génération. Nous allons maintenant constater comment Cristina Comencini met en place la cinécriture et de comment elle la filtre dans ces productions et de combien la cinécriture devient le chiffre thématique et non plus stylistique de son œuvre.

A. « Les mots pour la dire »

Cristina Comencini au cours de ces années 2002-2007 semble être passée au-delà ce qui avait été le trait thématique distinctif de sa production, conjuguer la fusion entre le désir et la passion, entre l'amour physique et l'attrait intellectuel. Consciente que sa génération a privilégié le désir et la conquête de l'indépendance, elle n'a pas oublié que « Raconter l'amour n'est pas facile, c'est un sentiment compliqué difficile, il peut être déchirant.⁵⁰⁶ » Son parcours professionnel lui a permis d'appréhender des domaines différents (économie, journalisme, cinéma, télévision) qui sont toujours au centre de sa thématique d'écriture. Elle s'est concentrée sur les histoires de familles, les relations amoureuses, les paroles de solitude. Nous avons vu qu'elle a disséqué les instants secrets de la vie privée, révélant ainsi une profonde connaissance de la dynamique des relations personnelles au féminin.

« Les rapports humains sont formels, ils ne concernent pas le contenu de ces relations. Il est inutile d'inventer une pseudo-proximité, comme celle montrée par la télévision. Les relations du futur seront fondées sur le détachement. C'est le détachement qui permet de vivre les rapports en profondeur.⁵⁰⁷ »

C'est ainsi qu'en 2003, Cristina Comencini a présenté sa vision des « rapports humains » et des relations qui sont caractérisés par « le détachement ». Celui-ci n'est pas la négation de l'attachement, mais il indique un changement de nature du lien affectif : détachement en tant que distance, et nous croyons que c'est ce changement-détachement vers la distance que Cristina Comencini s'évertue à démontrer. La recherche de Cristina Comencini consiste, nous l'avons vu, dans la création d'un monde possible hybridant sans cesse entre roman, cinéma et théâtre. C'est une véritable « quête » stylistique et langagière innovante. C'est dans cette perspective que nous appréhendons la cinécriture, qui n'est plus seulement un changement de registre, mais une forme, dans laquelle s'inscrit le rapport avec les souvenirs individuels et ceux, collectifs, du contexte italien.

⁵⁰⁶ « Raccontare l'amore non è facile, è un sentimento complicato, difficile, può essere straziante » in *Repubblica* du 3/10/2003, p. 48.

⁵⁰⁷ « Il rapporto tra gli uomini è fatto di forma, non soltanto di sostanza. E inutile inventarsi una finta vicinanza, quella della televisione ad esempio. Le relazioni del futuro sono fatte anche di distacco. Il distacco è proprio quello che ti permette di approfondire i rapporti. » Per Cristina Comencini il galateo 2003 si fonda sull' « estetica del sopravvivere ». Cf. *Repubblica*, 3/01/2003, p. 29.

En 2006 un nouveau volet dans sa carrière s'ouvre :

« J'ai toujours pensé d'écrire pour le théâtre. Mon expérience de cinéaste-écrivain m'a fait réfléchir sur la proximité et l'éloignement entre les mots du cinéma, de la littérature, du théâtre sur leurs possibles contaminations. Les cinéastes et les écrivains italiens se rencontrent de plus en plus souvent, ils utilisent leurs instruments différents pour enrichir les formes et les contenus de leurs récits. Je n'ai jamais pensé que la coopération entre ces dramaturgies différentes pouvait les réduire ou les rendre homologues.⁵⁰⁸ »

Due partite met en scène deux générations de femmes qui se confrontent sans cesse autour de l'éternelle question, être femme et être mère, à laquelle la seule réponse semble être celle donnée par la réplique « on s'en sortira jamais⁵⁰⁹ ». C'est intéressant que cette clef de lecture ressorte dans une pièce de théâtre, lieu par excellence du faire semblant, où les acteurs peuvent jouer des rôles différents, un peu comme si elle avait voulu dire que nous avons beau chercher un rôle qui nous convient, ce ne sera jamais la vérité. Cristina Comencini a trouvé sa place en faisant, en se créant un style qui lui permet de mélanger les trois domaines d'expériences d'écriture : le scénario, le roman et la pièce théâtrale. En 2006, avec *Due partite*, elle explicite sous sa forme originale ce qu'elle avait annoncé dans *La bestia nel cuore*, c'est-à-dire, la structure théâtrale n'est plus un prétexte narratif pour raconter une histoire mais devient texte et moteur du récit.

B. Doubles jeux

Due partite présente la structure d'un double jeu, celui des cartes et celui des femmes, victimes ou bourreaux de la vie à deux. Cristina Comencini reprend le thème des femmes et du jeu qui était le motif narratif de *Passione di famiglia*.

⁵⁰⁸ « Ho sempre pensato di scrivere per il teatro. La mia esperienza di regista-scrittrice mi ha fatto riflettere sulle distanze e le vicinanze tra le parole del cinema, della letteratura, del teatro, sulla possibile contaminazione tra queste diverse forme di drammaturgia. I registi di cinema, gli scrittori italiani si incontrano sempre più spesso, usano i loro diversi strumenti per arricchire le forme e i contenuti del racconto. Penso che questo sia possibile anche per il teatro. Non ho mai creduto che la collaborazione tra le diverse drammaturgie potesse ridurle o omologarle. » In C. Comencini, *Due partite*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 87. Consultable aussi en ligne sur son site : <http://www.CristinaComencini.it>, l'onglet théâtre.

⁵⁰⁹ C. Comencini, *Due partite*, Milano, Feltrinelli, 2006. Ce texte a été représenté à Rome au théâtre Valle, en 2007 et 2008, dans tous les théâtres italiens.

Dans ce texte, elle développe la métaphore du jeu déjà traité par son père dans *Lo scopone scientifico*. Pour son père le jeu est le symbole de la ruine et de la déchéance. De la sorte, dans *Passione di famiglia*, l'homme ruine sa famille et sa vie en jouant aux cartes. En revanche, les femmes utilisent le jeu dans sa vraie signification, celle de s'amuser et de socialiser. Le jeu pour les femmes c'est un élément fédérateur, même lorsque les joueuses sont rivales, dans le jeu comme dans la vie. Margehrita Nevio, ex maîtresse de Francesco dans *Passione di famiglia* devient amie de Francesca, la femme trahie, car elle partagent la passion pour les cartes. Dans *Due partite* il n'y a que des femmes qui jouent aux cartes, et en particulier elles jouent à *canasta*.

En général, les jeux de cartes sont basés sur la mémoire : il faut se rappeler quelle carte l'adversaire a joué et quelle carte il faut jeter. Dans les jeux de couple (comme le scopone, la canasta, le bridge et le poker) il faut aussi aider son partenaire, ce qui se fait normalement par un code muet, à travers la mimique faciale ou gestuelle.

Dans le jeu de la canasta, les cartes sont similaires à celles utilisées dans le bridge, elles présentent donc les mêmes personnages : le valet, la dame, le roi et le joker. Par contre, au lieu d'avoir trèfles, piques, carreaux ou cœurs, nous avons les deux couleurs, le noir et le rouge, mais le symbole qui se trouve sur toutes les cartes est le rond. Dans *Due partite* les couples adversaires sont composées des femmes et sémantiquement il est intéressant de remarquer que le « pallino » (l'idée fixe en italien) est pour ces femmes l'homme, bien représenté par le roi ou le valet des cartes, alors que celui de l'auteur est bien évidemment la « dame ». De plus, le but du jeu de la canasta, comme celui de la plupart de jeux des cartes, est celui de mettre ensemble des familles (les rois, les as, les sept, etc.) ou de séries (dix, valet, dame, roi), ce qui est une métaphore iconique du travail de Cristina Comencini.

Ces caractéristiques du jeu que nous venons d'évoquer sont la texture de cette pièce. Effectivement la canasta est dans la tradition italienne bourgeoise un jeu de femmes, transmis de mère en fille. Ce jeu implique des réunions hebdomadaires, car nous savons quand la séance commence mais non quand elle finira : cela dépend des points que les joueuses décident d'atteindre et de comment le jeu va se développer.

Cristina Comencini met en scène quatre femmes de la bourgeoisie (Claudia, Beatrice, Gabriella et Sofia) : « Un salon bourgeois des années soixante. Une table de jeu. Un canapé, des fauteuils. Une desserte avec des tasses à thé et des petits-fours. Trois femmes sur les trente cinq ans jouent aux cartes⁵¹⁰. » Elle donne à ses personnages la classe innée des la femme « élégante comme les maisons qu'elle habitait, d'une élégance jamais voyante d'une femme consciente de sa position dans le monde⁵¹¹ ».

Les quatre femmes se retrouvent tous les jeudis pour jouer aux cartes et elles amènent avec elles leurs filles. La partie aux cartes est le prétexte pour parler de leur vie, pour se raconter leurs désirs et leurs frustrations. Ses héroïnes sont mariées, leurs mariages ne sont pas heureux, mais elles n'osent pas se séparer parce qu'elles craignent la réaction de leurs mères. Béatrice est enceinte, ce qui fournit l'occasion aux autres de raconter comment se passe l'accouchement. Ce n'est pas la première fois que Cristina Comencini a raconté ce moment de la vie des femmes, elle l'a toujours fait sans y mettre de la poésie et sans pour autant cacher la vérité. Comme dit Maria dans *Il cappotto del turco* :

« À présent je savais pourquoi aucune femme ne peut raconter l'expérience de l'accouchement. Tous les mots que l'on peut trouver dans le vocabulaire, douleur, souffrance, contraction, spasme, mal, sont aussi éloignés de la vérité que la plus artificielle poésie amoureuse l'est de la vérité d'un sentiment. J'eus l'impression de me rapprocher de plus en plus de la mort et quand je pensais que j'allais vraiment mourir, l'enfant naquit.⁵¹² »

Cette idée de l'accouchement liée à la douleur est visuellement rendue à l'écran dans la séquence finale de *La Bestia nel cuore*. Sabina, au neuvième mois de sa grossesse, fuit

⁵¹⁰ « Un salotto borghese degli anni sessanta. Un tavolo da gioco. Un divano delle poltrone. Un carrello con delle tazze da tè e dei pasticcini. Tre donne sui trentacinque anni giocano a carte. » Cristina Comencini, *Due partite*, op. cit., non paginé.

⁵¹¹ « Elegante quanto le case dove viveva di un'eleganza cioè mai esibita di chi è conscio della propria posizione nel mondo. » Cf. Gianni Biondillo, *Per cosa si uccide*, Parma, Guanda, 2004, p. 45. Trad. fr. Claude Bonnafont, *Pourquoi tuons-nous ?* Paris, Gallimard, 2006.

⁵¹² « Ora sapevo perché nessuna donna riesce a raccontare l'esperienza del parto. Ogni parola che si può trovare nel vocabolario, dolore, sofferenza, contrazione, spasmo, male, è lontana dalla realtà come la più finta poesia d'amore sulla verità di un sentimento. Mi parve di avvicinarmi sempre più alla morte e quando pensai che stavo per morire sul serio nacque il bambino. » C. Comencini, *Il cappotto del Turco*, op. cit., p. 57.

de son compagnon et veut aller accoucher toute seule. Seule, dans un train au milieu de la campagne, elle est saisie par les douleurs :

« “la douleur est un spasme du corps, un tourbillon qui lui tire le ventre vers la terre. [...] Le compartiment est sa caverne. Jetée sur son siège, elle hurle, elle se tord, elle attend [...]. Elle l’a compris quand les douleurs sont devenues comme des poignards qui lui trouent le ventre, qui embrouillent ses pensées, qui lui coupent le souffle.⁵¹³ »

Dans *Due partite*, elle reprend ce thème de la maternité en le liant aux désirs sexuels et à la difficulté de devenir mère. Sofia dit :

« Mais pourquoi ne pas dire qu’une belle baise sans conséquences est plus agréable ? [...] Pourquoi devons nous souffrir de la sorte, renoncer à jouer du piano, supporter la trahison ? Est-ce qu’il existe une raison pour tout cela ? Non, il n’y en a pas. [...] Nous sommes des êtres primitifs, voilà pourquoi. Nous habitons encore dans les cavernes. Nous ne voulons pas ce qui est simple et efficace. [...] Mais comment peut-on être modernes alors que l’utérus doit s’ouvrir de dix douze centimètres pour faire passer la tête de l’enfant. [...] Nous sommes la barbarie du monde : nous faisons l’expérience la plus ancienne au monde, la seule restée, contenir un autre. [...] Nous jouissons d’être habitée par un extra-terrestre, à renoncer au talent, à la liberté. Nous voulons être attachées à quelqu’un, même s’il nous étrangle. Nous voulons appartenir à quelqu’un d’autre et il n’y a ni fin ni solution.⁵¹⁴ »

Si nous considérons l’accouchement dans la souffrance et la douleur ainsi que le sentiment de culpabilité apparente dont nous avons déjà parlé lors de l’analyse des relations familiales, nous serions tentés de croire que Cristina Comencini reprend en fin de comptes les préceptes fondamentaux de la religion catholique. En réalité elle se sert de ces sentiments et de ces sensations comme point de départ pour nous faire voir sa modalité, laïque, qui ne comporte aucun jugement et qui met en scène l’être

⁵¹³ « il dolore è uno spasmo del corpo, un vortice che tira il ventre a terra [...]. Lo scompartimento è la sua caverna. Gettata sul sedile, urla, si contorce, aspetta [...], l’ha capito quando i dolori sono diventati punte di pugnale che bucano il ventre, confondono i pensieri, tagliano il respiro. » C. Comencini, *La bestia nel cuore*, op. cit., p. 195.

⁵¹⁴ « ma perchè non dire che una bella scopata senza conseguenze è più piacevole ? [...] perchè si deve soffrire in questo modo, rinunciare a suonare il pianoforte, sopportare di essere tradite? Dov’è la ragione di tutto questo? Non c’è. [...] Noi siamo delle creature primitive, questa è la ragione. Abitiamo ancora nelle cavernes. Noi non vogliamo ciò che è semplice, efficiente. [...] Ma come si può essere moderne quando l’utero si deve aprire di dieci, dodici centimetri per far passare la testa del bambino. [...] Noi siamo la barbarie del mondo : facciamo l’esperienza più antica che c’è, l’unica rimasta, contenere un altro... [...] Noi godiamo essere abitate da un alieno, a rinunciare al talento, alla libertà. Noi vogliamo essere legate a qualcuno anche se ci strozza. Vogliamo essere di qualcun altro. E non c’è fine, non c’è rimedio. » C. Comencini, *Due partite*, op. cit., p. 39-44.

désemparées de ses héroïnes. En effet, il ne s'agit pas là d'un sens de culpabilité au sens catholique du terme mais plutôt d'un sentiment d'être inadéquate, de ne pas être à la hauteur de la situation : c'est le cas d'Isabella (*Il cappotto*) qui veut avoir un enfant toute seule mais elle est incapable de l'élever, ou de Chiara (*Matrioska*) qui est angoissée par l'idée d'oublier ses enfants ; dans ses films nous pouvons citer Mathilde (*I divertimenti*) qui pour s'instruire doit trouver une sosie, la mère de Giulia (*Matrimoni*) qui doit cacher à ses enfants sa liaison avec le père. Il est évident qu'il ne s'agit pas d'un sentiment de culpabilité, mais de la prise de conscience qu'être femme et être mère n'est pas si naturel que cela et qu'il demande des compétences et des réflexions. C'est cette prise de conscience qui provoque ce sentiment de malaise. En cela réside aussi sa différenciation par rapport aux narratrices comme Margareth Mazzantini, Milena Agnus et bien évidemment Susanna Tamaro qui, au contraire, épousent les principes catholiques. Ceci devient encore plus évident dans son insistance à raconter, à montrer l'accouchement, à ne pas cacher aux femmes la vérité sur cet événement « heureux », tandis que pour la morale catholique les enfants sont une telle joie qu'ils obnubilent la souffrance et la douleur.

Toutes ses protagonistes se sentent mal à l'aise, elles ont toujours peur d'être découvertes dans leurs faiblesses et leurs manques qui sont en réalité leur force vitale. Mais cette difficulté à vivre sereinement leur vie de femme leur vient des conditionnements extérieurs. *Quando la notte*, son dernier roman, explicite clairement ce sentiment de désarroi et de peur.

De la pièce au film, en passant par la littérature

De cette pièce de théâtre, Enzo Monteleone a fait un film qui est sorti en salle le 8 mars 2009, journée internationale de la femme. Cristina Comencini, auteur du texte et de la mise en scène au théâtre, n'a pas voulu réaliser le film parce que ce qui l'intéressait, c'était d'avoir un autre regard sur cette thématique⁵¹⁵. Enzo Monteleone a donné son interprétation masculine en y apportant son point de vue. Si sur scène, chaque tandem mère/fille était interprété par la même comédienne, dans le film, il y a huit actrices. Aux interprètes de la pièce Margherita Buy, Isabella Ferrari, Marina Massironi et Valeria Milillo ont été ajoutées Paola Cortellesi, Carolina Crescentini, Claudia Pandolfi et Alba

⁵¹⁵ Cf. section « backstage du film » dans les bonus du DVD *Due partite*.

Rohrwacher. Cristina Comencini a affirmé qu'il s'agit d'un film sur les femmes mais que l'homme est toujours là et qu'il fallait l'écouter. Enzo Monteleone a respecté le texte source en partageant le film en deux parties distinctes : la première partie, les années soixante, correspond au premier acte (intitulée par le cinéaste « giocare alle signore » c'est-à-dire jouer aux mamans) ; la deuxième partie, les années quatre-vingt-dix, correspond au deuxième acte (intitulée toujours par le cinéaste, « la fanciulla e la donna », la jeune fille et la femme). Pour unir ces deux parties entre elles, il a introduit la seule scène extérieure du film, celle des funérailles de Beatrice. La lecture que donne Monteleone de cet univers féminin est assez intéressante puisqu'il synthétise par des choix liés aux couleurs ces transformations des personnages féminins. Les années soixante sont pleines de couleurs, vives, brillantes, l'intérieur et les robes des actrices ont des couleurs vives, chaudes : orange, vert, jaune, bleu ciel. Les années quatre-vingt-dix sont caractérisées par le noir et le blanc et, dans ce film, c'est la partie la plus dramatique du texte théâtral, qui est « la plus importante ». Tout le film a été tourné en plan séquence, champs et contre-champs et avec une steadycam. Pour les gros plans et les champs contre champs, Enzo Monteleone a utilisé une deuxième caméra et le montage de ce film a constitué la troisième réécriture de ce texte⁵¹⁶. Pour Monteleone, ce texte de Cristina Comencini est un texte douloureux. Cette vision de Monteleone semble visualiser la réflexion de Cristina Comencini vis-à-vis de ces femmes qui avaient leur monde dans les années soixante, mais qui se sont « homologuées » dans les années quatre-vingt-dix, dans un monde qui s'est trahi lui-même. Le choix de raccorder les deux mondes par la scène de l'enterrement est aussi le symbole iconique de la fin d'un monde et du début d'une époque nouvelle.

C'est comme si le réalisateur ait voulu expliciter cette notion, tissée dans le texte théâtral de Comencini. Dans le texte de *Due partite*, elle cite une lettre de Rainer Maria Rilke qui semble donner un motif d'espoir, du commencement d'une époque nouvelle :

« un jour seront là la jeune fille et la femme dont le nom ne marquera plus seulement l'opposition au masculin, et aura une signification propre, qui n'évoquera ni complément ni frontière, simplement vie et existence : l'être humain

⁵¹⁶ Enzo Monteleone, tout au long de l'entretien cité, nous dit qu'il a tourné, pendant sept semaines, trois fois plus de scènes qu'il ne le fallait, mais c'était un choix précis car il voulait vraiment travailler l'expressivité des visages et rendre dynamique un film tourné en intérieur où les personnages ne bougent quasiment pas.

dans sa féminité. Ce progrès transformera l'expérience amoureuse, actuellement pleine d'errements (et ce pour commencer, en dépit de la volonté des hommes dépassés), il la modifiera de fond en comble et il en fera une relation d'un être humain avec un autre et non pas d'un homme avec une femme. Et cet amour plus humain (qui se réalisera avec infiniment plus d'égards et de délicatesse, de bonté et de lucidité dans les liens noués et dénoués) sera assez semblable à celui que nous préparons en luttant rudement, à cet amour où deux solitudes se protègent, se limitent et s'estiment.⁵¹⁷ »

Ce texte continue et termine la pièce par la réplique de Cecilia : « Franchement, je ne comprends pas comment ton père a pu écrire une lettre si merveilleuse sur les femmes... et ne pas s'apercevoir que celle qui dormait à côté de lui ne respirait plus.⁵¹⁸ » Cette phrase prononcée par Cecilia se comprend mieux en lisant ce qui précède, dans le texte original de Rilke. Il s'agit d'une lettre à un jeune poète, Monsieur Kappus où, pour soulager les chagrins d'amour du jeune homme, il disserte sur l'amour et les femmes et sur la vision défectueuse et erronée que les hommes se font d'elles et de la notion même d'amour. D'après Rilke, « les jeunes gens se jettent dans l'amour avec légèreté, en cherchant abri dans les conventions (par exemple le mariage ou le couple) alors qu'aimer est grave, difficile [...]»⁵¹⁹. Selon lui :

« Aimer n'est rien d'abord qui signifie se fondre, se donner et s'unir à une seconde personne [...] c'est pour l'individu une sublime occasion de mûrir, de devenir en soi même quelque chose, de devenir monde, pour l'amour d'un autre, monde pour soi même ; aimer est une grande et immodeste exigence envers l'individu, c'est une chose qui le choisit et l'appelle vers le vaste. C'est dans ce sens seulement, celui d'une tâche, d'un travail sur soi [...] que des jeunes gens devraient se servir de l'amour.⁵²⁰ »

⁵¹⁷ « Un giorno esisterà la fanciulla e la donna, il cui nome non significherà più soltanto un contrapposto al maschile, ma qualcosa per sé, qualcosa per cui non si penserà al completamento e confine, ma solo a vita reale : l'umanità femminile. E questo progresso traformerà l'esperienza dell'amore [...]. E questo progresso trasformerà l'esperienza dell'amore, che ora è piena d'errore, la muterà dal fondo, la riplasmerà in una relazione da essere umano a essere umano, non più da maschio a femmina. E questo più umano amore somiglierà a quello che noi faticosamente prepariamo, all'amore che in questo consiste : che due solitudini si custodiscano, delimitino e salutino a vicenda. » Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète* [1929 Ed. Insel, Leipzig ; éd. fr., Paris, Grasset, 1937], Paris, Le Livre de Poche, 1991, « Lettre du 14 mai 1904 à Franz Xaver Kappus », p. 60-67.

⁵¹⁸ « veramente non capisco come tuo padre abbia potuto scrivere una cosa così meravigliosa sulle donne ... e non accorgersi che quella che gli dormiva accanto non respirava più. » C. Comencini, *Due partite, op. cit.*, p. 98.

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ *Ibid.*

Juste avant la citation donnée dans le texte de *Due partite*, Rilke développe cette notion et parle notamment des femmes :

« La jeune fille et la femme, dans l'épanouissement actuel qui est le leur, n'imiteront qu'un temps les bonnes et les mauvaises manières des hommes et n'adopteront qu'un temps leurs métiers. Une fois passées ces périodes transitoires incertaines, on constatera que pour les femmes ces multiples changements de déguisements (souvent ridicules) n'auront été qu'une étape pour purifier leur nature la plus authentique des influences de l'autre sexe qui la défiguraient. Les femmes, réceptacles durables d'une vie plus immédiate, plus féconde et plus confiante doivent bien, au fond, être devenues des êtres plus mûrs, des êtres humains plus humains que l'homme : lui, léger, jamais entraîné dans les profondeurs de la vie par le poids du fruit de ses entrailles, dans sa prétention et sa hâte sous-estime ce qu'il croit aimer. Cette humanité que la femme a portée à terme dans la douleur et l'humiliation se révélera le jour où, en modifiant sa situation extérieure, elle se sera dépouillée des conventions de sa seule féminité, et les hommes, qui aujourd'hui encore ne le voient pas venir, en resteront surpris et abattus.⁵²¹ »

En effet, cette lettre est une citation auto-référentielle en partie implicite (il faut aller chercher à la source, Rilke, pour la comprendre jusqu'au bout) à ce qu'elle fait depuis le début de sa carrière. Nous avons constaté que ses romans et ses films contiennent tous des citations à ses propres œuvres, passées, en cours et à venir. Il s'agit là d'auto-citations. Dans le cas de Rilke, il s'agit au contraire d'une citation dans le sens classique du terme, puisqu'elle reproduit les mots exacts de l'écrivain. Mais comme dit Rilke dans la même lettre à Kappus, après avoir recopié des vers du jeune poète,

« C'est une toute nouvelle expérience que de retrouver son propre travail écrit par une main étrangère. Lisez les vers comme s'il s'agissait de vers étrangers et vous sentirez au plus profond combien ils sont vôtres⁵²². »

Par contre, au premier acte, Beatrice parle de Rilke et de ce poème que son mari lui a recopié ; elle veut le lire, mais elle n'y arrivera pas. À la fin du deuxième acte, sa fille lira un extrait du poème recopié en le prenant pour celui de son père. En pratique, ce que Cristina Comencini fait est de donner des indices pour retrouver la citation, sans pour autant utiliser l'italique ou les conventions typographiques de la citation, ni elle ne donne la référence de la source dans le contexte de la lecture de la lettre. C'est une

⁵²¹ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète* [1929], Paris, Thélème, 2000.

⁵²² *Ibid.*

pratique qu'elle utilise dans ce texte pour le théâtre⁵²³, qui nous le répétons est un texte destiné à être joué par des acteurs qui interprètent des rôles dans un théâtre, lieu par excellence du faire semblant, qui correspond à son désir de toujours rester cachée et de pas être découverte. Ce n'est donc pas du tout une question de plagiat ou de triche puisqu'elle nous fournit elle-même les indices, mais cela correspond à ce que Rilke lui-même dit dans la lettre à Kappus :

« Les jeunes gens [...] se jettent les uns aux autres, quand l'amour vient à eux, ils se répandent tels qu'ils sont, avec leurs déséquilibres, leur désordre, leur confusion [...] Là chacun se perd pour l'amour de l'autre, et perd l'autre, et beaucoup d'autres qui voulaient encore venir. Et perdent les vastes espaces, les possibilités, échangeant l'approche et la fuite des choses silencieuse, pleine de pressentiments [...] et l'on cherche son salut dans l'une des nombreuses conventions [...] »⁵²⁴

En effet, le message qui ressort de la lecture croisée de *Due partite* et de la lettre au jeune Kappus, est que l'avenir des jeunes mais aussi des femmes ne peut se faire en s'abritant dans les conventions sociales existantes mais qu'il ne pourra évoluer qu'à travers la recherche solitaire du soi, l'affirmation de sa personnalité et l'ouverture aux grands espaces (même sur papier ou sur pellicule) et aux possibilités qui s'offrent à nous (les mondes possibles). La pratique de l'ensevelissement explicité dans *Matrioska* est une autre métaphore de la caverne où l'on se cache pour accoucher, pour être entraînée dans les profondeurs de la vie ou alors, dans ce cas, pour créer. N'imiter « qu'un temps les bonnes et les mauvaises manières des hommes », c'est ce qu'elle a fait, choisissant d'être cinéaste. Ensuite elle opère de multiples « changements de déguisements » à travers l'écriture et les adaptations pour enfin devenir plus mûre, un être humain plus humain que l'homme. En d'autres termes, elle a effectué une sorte de parricide hamletien : pour exister, il faut tuer son père, et elle le fera avec la même arme, la caméra.

⁵²³ Nous avons constaté des similarités entre les style et le lexique employés par Grazia Deledda, Natalia Ginzburg, pour ne citer que quelques noms de ses devancières célèbres, mais la citation auto-référentielle n'étant pas l'objet de notre étude présente, nous nous réservons de l'analyser ultérieurement. Cette similarité, nous l'avons constaté aussi chez Elena Ferrante qui mériterait un discours à part puisque sa vraie identité n'a jamais été révélée et elle publie toujours un livre au moment où Cristina Comencini n'en publie pas. Nous avons remarqué par exemple que les personnages d'Elena Ferrante travaillent toutes dans le même domaine que celui des protagonistes de Comencini et que, souvent, elles portent les mêmes prénoms.

⁵²⁴ R.M. Rilke, *op. cit.*, p. 63.

Le prétexte narratif de *Due partite*, semble être né d'un pari : Cristina Comencini vient de fonder une coopérative « Artisti riuniti » et décide de se lancer dans l'écriture théâtrale qui lui permet de mettre sur scène son texte et de choisir ses actrices. Cette pièce résume et donne une vision nouvelle du thème qu'elle a en partie affronté au sein de sa carrière, celui des femmes et du jeu et nous savons que pour Cristina Comencini il est important de faire cohabiter la douleur avec le rire. Après *La bestia nel cuore* elle avait besoin de revenir aux sources de sa carrière pour retrouver son envie de faire rire. *Due partite* lui offre la possibilité de réaliser son rêve de jeunesse : pendant les années du lycée elle avait joué dans une pièce de théâtre et elle en avait gardé un bon souvenir. L'expérience d'actrice au cinéma, dans le film de son père l'avait ensuite éloignée de son désir d'être actrice. Cristina Comencini a avoué tous ces souvenirs au cours de deux émissions radiophonique en 2005 où elle parlait de son métier de cinéaste⁵²⁵. *Due partite* lui a permis non seulement de passer concrètement par le théâtre mais surtout de travailler au jour le jour avec les mêmes personnes et les mêmes acteurs et de mettre en place son idée d'amitié-famille. Toutefois, même si la biographie et l'autobiographie, continuent à être au centre de sa production, il est indéniable que le choix de ces « genres » ne se fait plus sur les mêmes bases. L'écriture n'est plus considérée par Cristina Comencini comme une arme pour bouleverser un monde où « la parole avait été toujours une parole privée, intime prononcée dans un intérieur⁵²⁶ », ni comme instrument pour transformer en lieu public le « lieu secret » de sa vie privée, un lieu secret dont la femme a été pendant des siècles la gardienne.⁵²⁷ »

Cette pièce représente une nouvelle forme de cinécriture où le texte ne doit pas être lu mais interprété, ce qui correspond au scénario du film. En effet, les indications scéniques sont réduites au minimum. Elle ne nous parle jamais d'expressions des acteurs mais de leurs mouvements.

⁵²⁵ Cf. <http://www.rai.it> l'onglet radiotre, l'émission « O capitano, mio capitano », du 11/02/08.

⁵²⁶ Adele Cambria, *Etica della scrittura femminile*. Cité par Margherita Marras in « Entre texte et contexte : pour un parcours de la littérature féminine des îles italiennes (Sardaigne et Sicile) des années 70 à nos jours », dans *The value, op. cit.*, p. 784-796.

⁵²⁷ Lieux dans le sens traditionnel, comme la maison, mais aussi symboliques : son âme, son rôle d'épouse ou de mère.

Cristina Comencini témoigne, en effet, d'une nouvelle perception de l'espace romanesque : l'écriture autobiographique est désormais strictement liée à des intentions divulgatrices et d'ordre politique. Dans le roman *L'illusione del bene* (2007) la recherche de la vérité politique passe par la sphère privée. La comédie *Bianco e Nero* (2007) retrace le parcours existentiel d'un couple face au problème d'intégration raciale et d'acceptation réelle de la différence. Comme l'avait dit Antonia « j'ai changé de forme ». Effectivement, nous constatons qu'autant le roman *L'illusione del bene* que le film *Il bianco et il nero* développent ce que *Matrioska* et *il più bel giorno* avaient annoncé et au point de vue du contenu et de la structure.

C. Le privé devient politique

Le roman *L'illusione del bene* est la réalisation écrite du doute qui la taraude, celui de la fin du communisme, dont elle parle dans la partie finale de *Il cappotto del turco*, dans la discussion avec son mari à propos de sa sœur Isabella :

« Comme si elle s'était brusquement réveillée et qu'elle ait honte de nous raconter son rêve [...] il faudrait peut-être avoir le courage d'en parler. Tu as remarqué que même parmi nos amis personne ne parle de soi. Et après on découvre que nous ne sommes pas rencontrés par pur hasard, que nous faisons tous de la politique, que nous étions tous aux mêmes endroits [...] Il faudrait reconnaître ce qu'il y avait de bon et de mauvais dans les choses que nous avons défendues, que nous avons faites. Et au contraire on reste à l'intérieur du rêve comme des enfants déçus.⁵²⁸ »

Elle reprend ce sujet dans *Matrioska* quand Antonia parle de sa relation avec Giorgio :

« Mais dans les années 70 seuls les réactionnaires mettaient en garde contre le communisme. Qui aurait voulu les écouter ? C'était d'ailleurs normal, le monde des réactionnaires n'était pas le nôtre. Ceux qui auraient du parler, diriger ne pouvaient pas le faire, autant donner de verges pour se faire battre⁵²⁹. »

⁵²⁸ « Come si fosse svegliata all'improvviso e si vergognasse di raccontarci il suo sogno. [...] Forse bisognerebbe avere il coraggio di parlarne [...] hai notato che anche tra i nostri amici nessuno racconta nulla di sé. E poi si scopre che non ci siamo incontrati prima per puro caso, che facevamo tutti politica, che eravamo tutti negli stessi posti. [...] Bisognerebbe riconoscere cosa c'era di cattivo e di buono nelle cose che abbiamo sostenuto, che abbiamo fatto. Invece ci si tiene dentro il sogno come bambini delusi. » C. Comencini, *Il cappotto del turco*, op. cit., p. 133.

⁵²⁹ « ma negli anni 70, solo i reazionari mettevano in guardia contro il comunismo. Chi voleva ascoltarli? Era anche giusto, il mondo di un reazionario non era il nostro. Chi avrebbe potuto parlare, indirizzare non poteva farlo, si sarebbero dati la mazza sui piedi. » C. Comencini, *Matrioska*, op. cit., p. 100.

L'illusione del bene évoque dès son titre les mots utilisés par Chiara pour définir le communisme comme un « rêve d'enfant ». Effectivement, le roman ouvre par la rencontre entre le narrateur Roberto et la petite Anja, fille de Sonja et cette histoire personnelle s'inscrit dans la grande Histoire (la fin du communisme). Ce roman présente la structure théâtrale qu'elle avait expérimentée dans *La bestia nel cuore* et réalisé dans *Due partite*. Il se compose d'un prologue et de trois actes aux prénoms féminins, « Sonja » et « Irina », ayant plus ou moins la même longueur (100 pages et 90 pages) et « Sofja et Anja » de 18 pages. Tout le récit est construit sur la base de flash-back constants, des allers-retours entre le passé historique (les années cinquante en Russie et les années soixante-dix en Italie) et le présent du protagoniste, Roberto, qui se sert de ce va et vient avec la grande Histoire pour raconter sa propre histoire. C'est l'histoire d'un double deuil, celui de la fin du communisme et celui, autobiographique, lié à la mort de son père, qui décède le 6 avril 2007. Si *Matrioska* avait eu la mère comme destinataire, ce roman est dédié à Riccardo, son deuxième mari et c'est un hommage à leur génération et à leurs rêves brisés.

L'illusione del bene se lit comme la mise en abyme⁵³⁰ des *Pagine strappate* au niveau du narrateur omniscient et de la problématique renversée. *Le Pagine strappate* était l'histoire de la relation entre un père et sa fille. *L'illusione del bene* est en même temps l'histoire d'un père, Mario, et de son fils adolescent Roberto, ainsi que des rapports difficiles entre Mario et son ancienne femme, Patrizia. Ce récit au masculin s'emboîte à celui des relations entre mères et filles (Irina avec sa fille Sonja ou celle-ci avec sa propre fille, Anja). Nous nous trouvons une fois de plus dans un noyau familial élargi et intergénérationnel qui met à nu les conflits personnels de chacun par rapport aux autres membres de la famille et qui se termine par la résolution positive du conflit à travers un choix ou un risque qui a été assumé. Mario décide de résoudre le mystère d'Irina, la mère de sa nouvelle compagne (internée dans un asile psychiatrique sous Staline et portée ensuite disparue). Ce faisant Mario trouve la solution à ses questionnements sur le communisme, il retrouve sa dimension d'homme et de père. Roberto, son fils, devient un jeune adulte en exprimant à son père son malaise et ses désirs ; Sonja, la fille d'Irina,

⁵³⁰ La mise en abyme désigne la relation de similitude qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut souvent décrit de façon imagée comme un *effet de miroir*. Il s'apparente dans ce roman de Cristina Comencini à une auto-citation.

impose à Mario de la choisir en tant que femme, non comme immigrée à la recherche d'un permis de séjour ou par pitié par rapport à sa situation de parent isolé, elle arrivera à vivre sa relation avec Mario. En arrière-plan de ces histoires personnelles, nous avons la description de l'Italie actuelle, la perte de ses valeurs historiques et morales, la réalité des anciens communistes russes, ceux qui s'étaient échappés de cette dictature. Dans ce sens, au niveau de la structure et d'une partie du contenu nous pouvons affirmer que *L'illusione* est le reflet de *Il cappotto del turco*.

Nous constatons que la structure théâtrale de *L'illusione* assume, grâce à la cinécriture, une dimension filmique⁵³¹. Chaque partie du roman correspond à une localisation différente : la première partie se passe entre la Toscane et Rome, la deuxième partie entre la Sardaigne et la Hongrie, la troisième partie à nouveau à Florence. Ces changements de décors reflètent l'évolution du personnage de Mario :

« J'ai cinquante-huit ans et j'ai l'impression de ne commencer à vivre dans la réalité que maintenant. Si je revois ma vie avant la rencontre avec Sonja – l'appartement, la terrasse avec les géraniums, mon travail de rédacteur en chef d'émission « culturelles » – j'ai l'impression qu'il n'y a rien de vivant à l'exception de Roberto, Patrizia et ses deux enfants.⁵³² »

Le narrateur omniscient, Mario, au départ réside à Rome et est insatisfait dans son travail de journaliste, mais perçoit la possibilité de vivre dans la réalité, de résoudre les non dits de son existence (la mort abandon du père, sa difficulté à accepter la fin du communisme et de son histoire avec Patrizia) ce qui le mène à affirmer à la fin du roman « l'évolution tranquille de notre vie ensemble me surprend⁵³³ ».

La construction de la phrase introspective qui introduit le souvenir (J'ai cinquante huit ans) est, comme dans le cas de *Matrioska*, un exemple de cinécriture. Nous

⁵³¹ Cristina Comencini avait commencé à écrire le scénario de ce roman avec Stefano Rulli et Sandro Petraglia (coscénaristes entre autres de *Nos meilleures années*, *Mon frère est fils unique*, *Romanzo criminale*), mais elle a abandonné le projet en raison de difficultés de production. Cf. [http://www.feltrinellieditore.it/Blog post du 19 mars 2010](http://www.feltrinellieditore.it/Blog%20post%20du%2019%20mars%202010) [consulté le 04/04/2008].

⁵³² « Ho cinquantotto anni e mi sembra di vivere nella realtà solo adesso. Se ripenso alla mia vita prima dell'incontro con Sonja – la casa, la terrazza con i geranei, il mio lavoro di capo-redattore di programmi di "approfondimento culturale" – non mi pare ci sia nulla di vivo tranne Roberto, Patrizia e i suoi due figli. » C. Comencini, *L'illusione del bene*, Milano Feltrinelli 2007, p. 21. Toutes les traductions en français de ce roman inédit en France sont les nôtres.

⁵³³ « la nostra vita insieme evolve con una tranquillità che mi sorprende », C. Comencini, *L'illusione del bene*, op. cit., p. 206.

commençons avec un zoom/gros plan sur le visage pensif du protagoniste, suivi par un fondu enchaîné introduit par le verbe au présent « revois », qui fait appel au sens de la vue, suivi d'un travelling sur sa vie passée placée entre tirets (phrase incisive) où chaque élément est séparé par une virgule. Pour confirmer cette impression de vie passée, d'une page qui a tourné, il poursuit sa vision en enchaînant les imparfaits : « Je les amenais au restaurant et on discutait jusqu'à tard. Ils vivaient chez eux, Sergio et Chiara. Je les avais aidés à grandir.⁵³⁴ » Or, l'imparfait montre un fait en train de se dérouler dans une portion du passé, mais sans faire voir ni le début ni la fin du fait. En termes filmiques, il correspond au « narrateur-image [...] : il voit et entend et donne à voir et à entendre (focalisation audio-visuelle)⁵³⁵ », que Cristina Comencini utilise dans ses romans tandis que dans ses films elle préfère l'emploi d'un « personnage à focalisation audio⁵³⁶ », où le personnage principal est raconté par les autres, c'est le cas de Giulia dans *Matrimoni* ou de Irène dans *Il più bel giorno della mia vita*.

Tout ce roman est construit selon un ensemble de plans qui constituent une unité narrative selon l'unité de lieu (Florence, Rome, Budapest, La Sardaigne) ou d'action (départ, retour, entretien, querelle). Nous dirions que *L'illusione del bene* est un grand plan séquence où il y a des séquences par épisodes, c'est-à-dire une évolution couvrant une période de temps importante (l'imparfait) est montrée en quelques plans caractéristiques séparés par des ellipses (les phrases au présent) et les séquences « en accolade⁵³⁷ », le montage de plusieurs plans montrant un même ordre d'événement (les énumérations).

Au niveau des autocitations, nous trouvons ce procédé dans *L'illusione del bene*, lorsque Roberto raconte : « Un ami africain m'a dit que l'histoire doit toujours trouver les raisons des faits et on doit continuer à en discuter, mais la mémoire des personnes, la mémoire des morts, elle doit être conservée intégralement Il parlait du génocide au

⁵³⁴ « Li portavo a mangiare fuori e discutevamo fino a tardi. Vivevano per conto loro, Sergio e Chiara. Li avevo aiutati a crescere. » *Ibid.*, p. 21.

⁵³⁵ F. Vanoye et A. Golliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan [1992], 1999, p. 36-38.

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 29.

Ruanda, mais cela peut être vrai pour nous aussi.⁵³⁸ » Cette phrase qui vient interrompre la narration presque sans rapport avec ce qui précède et ce qui suit, une sorte de fondu au blanc, un espèce de raccord de montage filmique, c'est une mise en abyme de son travail. En effet, en janvier 2007 elle suit Walter Veltroni (futur candidat perdant des élections législatives de l'année suivante) pour tourner un documentaire sur le Ruanda (*Il mio Ruanda*). En septembre de la même année, elle publie *L'illusione del bene* et quelques mois plus tard sort le film *Bianco e Nero* qui reprend et poursuit le thème de l'étrangeté annoncé par les femmes russes de *L'illusione* en ajoutant à la différence ethnique, celle de la couleur de la peau. Cristina Comencini persiste dans la description de ce que nous avons appelé le présent historique en liant, cette fois-ci explicitement, les histoires du roman et de ses films à l'actualité sociale et politique de l'Italie. En effet, 2007 est une année très difficile pour le deuxième gouvernement de Romano Prodi qui ne durera qu'un peu plus d'un an et tombera le 24 janvier 2008, le même mois que la sortie de *Bianco e Nero*. Aux élections de mai 2008 qui couronneront Berlusconi et sa quatrième République, ce sera la première fois où les communistes disparaîtront du Parlement, comme elle disait déjà dans *L'illusione*, « avec le gouvernement de droite, le silence sur le communisme est tombé pour toujours⁵³⁹ ». La même période voit également la montée de la Ligue du Nord et la poussée des sentiments racistes et xénophobes provoqués par la médiatisation des faits divers impliquant, en tant que victimes ou bourreaux, des immigrés. Face à la montée du conservatisme et pour contraster l'ascension du catholicisme (c'est l'année du Family Day, journée en faveur de la vie et contre la loi sur l'avortement ; des encycliques du Pape contre les couples homosexuelles et de fait ; les manifestations contre les DICO, projet de loi sur le même sujet), Cristina Comencini met en scène l'Italie riche et bourgeoise avec toutes ses

⁵³⁸ « Un mio amico africano mi ha detto questo : la storia deve sempre trovare le ragioni dei fatti e si deve continuare a discuterne, ma la memoria della gente, la memoria dei morti, quella va conservata intatta. Parlava del genocidio del Ruanda ma può valere anche per noi. » C. Comencini, *L'illusione del bene*, *op. cit.*, p. 21.

⁵³⁹ « con il governo di destra il silenzio sul comunismo era calato per sempre », *ibid.*, p. 28.

contradictions. C'est dans cette perspective que nous lisons *Bianco e Nero*⁵⁴⁰, comme comédie du présent historique.

L'idée de ce film naît de la lecture d'un roman d'un écrivain anglaise, Zadie Smith, *De la beauté*⁵⁴¹. Giulia Calenda, fille de Cristina Comencini et coscénariste de ce film aussi, déclare, au cours de l'entretien dans la section extra du DVD, que cette lecture a été le point de départ mais qu'elle a déplacé la localisation de l'histoire, de Washington à Rome, et le sujet. Autant elle que sa coscénariste Lucinda Schiaffino veulent parler d'un sujet grave et faire exploser le racisme intérieur, en utilisant le registre de la comédie, et racontant une histoire d'amour. Ce qui les intéresse au-dessus de tout, c'est l'autre but, lui aussi déclaré – par Giulia Calenda mais aussi par Cristina Comencini et Riccardo Tozzi (producteur de *Cattleya* et mari de Cristina Comencini) – est celui d'éliminer tous les clichés sur les Africains pauvres et de montrer les différents visages de la ville de Rome. Comme le dit Nadine (une des protagonistes du film) lors de la rencontre avec Carlo (l'autre protagoniste) au début du film « sono nera e non ne posso più di sentir parlar d'Africa che muore di fame » (« je suis noire et j'en peux plus d'entendre parler de l'Afrique qui meurt de faim »). Cristina Comencini a affirmé que c'est au retour du voyage au Ruanda qu'elle a commencé à s'interroger sur pourquoi « nous n'avions pas d'amis noirs⁵⁴² ». Dans *Bianco e Nero* tout le récit tourne autour des mots « amitié » et « amour ». Et, comme elle dit, « c'est une histoire d'amour entre un italien Carlo, homme normal, sans engagement particulier, et Nadine une sénégalaise qui vit depuis dix ans à Rome ».

Selon la technique qui lui est propre Cristina Comencini met en scène deux couples, Nadine et Bertrand (les noirs) et Carlo et Elena (les blancs) ; les deux couples ont des enfants chacun Felicità et Cristian (les enfants noirs) et Giovanna (la petite italienne

⁵⁴⁰ En réalité, le corpus étudié inclut les œuvres de Cristina Comencini jusqu'en 2007, mais *Bianco e Nero*, sorti en janvier 2008, a été élaboré pendant l'année 2007 et présente des éléments significatifs pour sa production successive.

⁵⁴¹ Zadie Smith, *On Beauty*, London, Penguins Book, 2006. Trad. it. B. Draghi (ed.), *Della bellezza*, Milano, Mondadori, 2006. Trad. fr. Philippe Aronson, *De la Beauté*, Paris, Gallimard, 2006. Cf. <http://www.mymovies.it>, le bonus du DVD *Il bianco e il nero*, la section backstage, durée 44 minutes. Toutes les citations inhérentes à ce film et à sa réalisation font référence à la même source ; nous n'indiquerons que les citations de sources différentes.

⁵⁴² Cf. [mymovies.it](http://www.mymovies.it), dossier de presse relatif à *Bianco e Nero*, Entretien avec Cristina Comencini.

blonde). Le cadre des familles se complète avec celui des deux familles d'origines : du côté des blancs, les parents de Elena, Adua et Alfonso, bourgeois, riches et racistes, confrontés à la mère de Carlo, Olga, une femme simple ; du côté des noirs, Véronique, la sœur de Nadine, coiffeuse, confrontée à son mari séducteur et infidèle. Selon la technique du miroir Carlo est l'alter ego de Nadine, de même que Bertrand l'est Elena, mais ils vivent avec leurs opposés, Nadine avec Bertrand et Carlo avec Elena. Elena et Bertrand représentent les névroses et les personnalités qui ne sont pas capables de s'assumer.

Pour illustrer ces contrastes et ces barrières culturelles qui entravent la communication entre les êtres humains, nous avons choisi de focaliser notre attention sur la scène initiale du film, celle où la petite Giovanna est encadrée de dos à l'intérieur de sa maison. Elle joue avec les poupées Barbie, une blanche et une noire. Le dialogue de Giovanna avec ses Barbie est la reproduction de tous les clichés des adultes sur le racisme. Dans son jeu, la Barbie noire, nue, doit servir la Barbie blanche, habillée. Quand Elena rente à la maison, la petite Giovanna dissimule son jeu. Sa maman, engagée dans une association non gouvernementale pour la défense de l'Afrique, croit qu'elle jouait avec Aicha, la Barbie noire et se félicite avec elle, lui recommandant de la couvrir. De l'autre côté, la petite Félicité pleure et se désespère parce qu'elle veut une Barbie princesse blonde, que son père ne veut pas lui acheter. Les enfants sont conscients de leur diversité et ils ne se la cachent pas « ma le principesse sono bionde » (« mais les princesses sont blondes »), dit Félicité à sa mère qui veut la rassurer. Comme dans le cas des souvenirs d'enfances, les enfants mettent les parents face à leurs hypocrisies. La séquence que nous venons de décrire en est l'exemple. L'importance de l'enfance et de ses souvenirs⁵⁴³ est fondamentale et cela est illustré dans la séquence centrale du film, celle où, à la fin de la fête d'anniversaire de Giovanna, fête somptueuse où les enfants ont droit à un buffet gigantesque, à une animation avec une petite sirène et un gros ours en peluche, la petite Giovanna découvre que la Barbie princesse que sa grand-mère Adua lui avait offerte a été volée

⁵⁴³ « L'integrazione è strettamente legata all'elaborazione del simbolico che si genera in noi sin da piccoli, da cui scaturiscono le abitudini più difficili da scalfire...voci che infrangono le regole sottese dell'indicibilità, sguardi spietati nel loro essere autentici. » Cf. Elena Canavese, *Duellanti*, n. 39, febbraio 2008, p. 22. Cité dans *La commedia, op. cit.*, p. 45.

Au moment de quitter les lieux de cette fête dans laquelle Nadine et ses enfants étaient les seuls noirs, en disant au revoir à Carlo et Elena, Nadine découvre que la Barbie princesse est dans son sac et que donc sa fille est une voleuse. Cet acte de Félicité ne fait que confirmer aux yeux de Nadine les préjugés dont les noirs sont victimes. Face à ce vol, les parents des deux cotés cherchent à établir leur vérité, en voulant à tour de rôle restituer ou donner la poupée à l'une de deux filles. Ce sera Giovanna qui par une réplique sanglante mettra fin à cette longue dispute : « ma lo fate solo perché è negra » (« vous ne le faites que parce qu'elle est noire »).

Cristina Comencini dans ce film veut raconter comment nous pouvons éliminer les barrières culturelles, elle veut faire un film qui raconte les sensations d'étrangeté qu'éprouve une femme étrangère et qui sortent du schéma typique de cette représentation. Voilà pourquoi elle en fait une comédie et voilà pourquoi il y a toujours une alternance de moments comiques et dramatiques. Par exemple, toujours dans ce bonus du DVD, Cristina Comencini raconte la difficulté qu'elle a eu à trouver un enfant capable de jouer cette scène qui est une scène dure pour les enfants mais qui est centrale pour la structure du film. Carlo et Nadine doivent se battre toujours pour affirmer leur amour et ils sont coupables, aux yeux de la société, non seulement d'une trahison affective, mais d'une trahison sociale et ethnique : les noirs doivent rester entre eux, les blancs aussi (voir à ce propos la séquence de la fête à l'ambassade du Sénégal où Nadine travaille et Carlo est le seul blanc, pris pour un serveur puisque à ces fêtes africaines les serveurs sont blancs).

Le film *Bianco e Nero* renverse la thématique de la transmission, normalement du géniteur à la progéniture. Ici, ce sont les enfants qui sont les protagonistes du film, qui montrent la vérité à leurs parents tandis que ceux-ci (Nadine et Marco), éclairés, donneront ensuite à leurs enfants un modèle à suivre. Les mères fictionnelles ou putatives, nous l'avons vu, font partie de la même recherche de transmission : si dans *Matrioska*, l'enfant Chiara se trouve comme mère possible la princesse Grace, la petite Félicité dans *Bianco e Nero* fixe son désir de se conformer aux conventions sociales (être blanche comme les autres) sur le personnage de la Barbie princesse. Dans les deux cas, les protagonistes se rendent compte que ce n'est pas dans les conventions ou les icônes du féminin qu'il faut trouver son modèle. Les « vraies » mères, même inadéquates ou absentes sont le seul fil qui les relie à leur histoire personnelle et collective.

Du point de vue filmique Cristina Comencini utilise le plan séquence : elle l'a fait pour illustrer cette différence même au niveau de la photographie pour calibrer le noir et le blanc qui est, comme elle-même le souligne, aussi un problème technique.

Nous retrouvons à l'intérieur de ce film une citation-hommage à *La dolce vita* de Fellini au moment où Carlo prend Nadine dans ses bras et il la porte dans la fontaine de Trevi. Toutes les scènes extérieures à la fin du film sont tournées à Villa Borghese et sont un renvoi direct à *Matrioska* et aux scènes racontées par Antonia sur les cris et les jeux des enfants. Une citation qui est auto référentielle, tout comme la référence au journal intime de Nadine est une citation au journal de Chiara dans *Matrioska* ou celui de Federica dans *Le pagine strappate*.

CONCLUSION

De prime abord, toute l'œuvre de Cristina Comencini semble simple, naturelle et quasi populaire. Souvent la critique italienne, en parlant de ses films, a utilisé l'expression *ben confezionato* (« bien confectionné », c'est-à-dire un produit *mainstream* correspondant aux codes dominants de la composition filmique) : cela reste selon nous une lecture assez superficielle de ses productions. Nous sommes convaincues que les films de Cristina Comencini répondent aux critères dont avait parlé Agnès Varda, quand elle avait forgé le terme « *cinécriture* » pour définir son approche de réalisatrice et de femme au cours des années 1960. Effectivement Varda avait affirmé que :

Un film bien écrit est également bien tourné, les acteurs sont bien choisis, les lieux aussi. Le découpage, les mouvements, les points de vue, le rythme du tournage et du montage ont été sentis et pensés comme les choix d'un écrivain, phrases denses ou pas, types de mots, fréquence des adverbes, alinéas, parenthèses, chapitres continuant le sens du récit ou le contrariant, etc.⁵⁴⁴

Varda s'oppose à l'idée que, dans les films, les critiques ne remarquent que ce qu'ils ont de « bien écrit ». La réalisation d'un film est un travail collectif qui doit rendre compte de toutes les composantes utiles à sa réalisation. « Le découpage, les mouvements, les points de vue, le rythme du tournage et du montage » et ne pas se limiter au travail du scénariste, à l'histoire, aux dialogues, au style. Nous avons mis en relief que tous les films de Cristina Comencini sont aussi, de même que les films de Varda, « bien tourné[s], les acteurs sont bien choisis, les lieux aussi ». Pour Cristina Comencini être cinéaste est un métier⁵⁴⁵. Le metteur en scène doit assumer des choix par rapport aux sons à la couleur, au montage. En commentant avec Mario Sesti les images de *Bianco e Nero*⁵⁴⁶ elle affirme que la résolution d'un problème technique

⁵⁴⁴ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Éd. Cahiers du Cinéma, Paris, 1994, p. 22.

⁵⁴⁵ Cf. Le chapitre de cette thèse « le métier de cinéaste ».

⁵⁴⁶ Cf. *Bianco e Nero* DVD la section bonus et le chapitre « commento audio di Cristina Comencini e Mario Sesti ».

–dans ce contexte comment faire pour photographier les acteurs noirs – est déjà une action fondamentale pour le tournage du film.

Cristina Comencini, scénariste, réalisatrice, dramaturge, a appliqué la cinécriture non seulement au cinéma, comme l’a fait Agnès Varda, mais aussi à la forme et au contenu de ses romans. Qu’ils soient écrits pour être filmés (*La bestia nel cuore*, *Quando la notte*) ou pour être lus (*Le pagine strappate*, *Passione di famiglia*, *Il cappotto del turco*, *Matrioska*)⁵⁴⁷, elle prend en compte les découpages, les mouvements de caméra, le rythme de manière à ce que la syntaxe et la grammaire, c’est-à-dire la texture même des phrases, aient toujours un pouvoir visuel et cinématographique.

Cristina Comencini, en utilisant des genres dans lesquels les gens ordinaires peuvent se reconnaître (roman, comédie), opère un choix précis, celui de parler de ce qui touche tout un chacun. Elle emprunte le langage et les codes de la culture populaire, pour les transformer et les réinterpréter selon sa propre vision. C’est en cela que sa forme de cinécriture se rapproche du « format » qui est, rappelons-le, une construction sérielle à plusieurs épisodes et plusieurs personnages ayant un caractère universel. Elle fidélise ainsi ses lecteurs-spectateurs qui anticipent la teneur de son propos et sont curieux de découvrir quel sera l’élément novateur qu’elle va utiliser dans sa prochaine œuvre pour parler de la famille, du couple ou de la femme.

Ces « formats » sont la version postmoderne de l’ancien *sceneggiato* (feuilleton télévisé), qui aux origines de la télévision avait pour but d’initier les gens peu cultivés aux grands classiques de la littérature. Ils représentaient pour le public un rendez-vous hebdomadaire et jouaient sur l’identification entre spectateur et personnages. Le « format » développe davantage l’idée de la fidélisation du public en reprenant toutes les caractéristiques des romans-feuilletons où il y a une seule grande histoire qui est le point de départ d’autres histoires, structurées en arborescence synodale : une situation de départ, une tension, une révélation une nouvelle tension et une nouvelle révélation.

Tout comme pour Andrea Camilleri, son apprentissage de l’écriture scénaristique pour des séries de télévision au début de sa carrière (*Cuore*, *La Storia*, *Quattro Storie di*

⁵⁴⁷ Nous n’avons pas inséré *L’illusione del bene*, puisque Cristina Comencini voulait en faire un film mais elle a momentanément abandonné l’idée de le réaliser.

donne) lui a donné la possibilité de voir comment un texte se compose et se décompose, « presque comme un horloger monte et démonte une horloge⁵⁴⁸ » – technique qui lui a permis de créer la même histoire, déclinée sous des formes et des contenus différents.

Comme elle le dit elle-même lors d'un entretien⁵⁴⁹, les « variations sur thème » sont fondamentales dans sa façon de travailler :

« Au niveau stylistique sûrement le choix des thèmes récurrents. Mes films racontent en détail la métaphysique des sentiments privés ; ils deviennent ainsi le miroir d'une même réalité qui nous dépasse. On peut y voir, dans ce sens, une forme de religiosité. Effectivement, ce que j'écris et ce que je filme – les faits plus anodins et les sentiments quotidiens – une fois insérés dans le récit, acquièrent par eux-mêmes leur grandeur, non à cause de la présence de Dieu. J'aime passer du récit au rêve et réaliser l'élaboration du récit-rêve. Ce passage, je le réalise dans mes romans mais pas seulement. Par exemple, dans *Il più bel giorno*, il y a le rêve de l'enfant, son fantôme nous renvoie à une dimension réelle. Le rapport entre rêve et réalité parvient à nous faire entrevoir des aspects au-delà de nous-mêmes, mais il nous appartient. Est-ce que j'y parviens ? Certaines fois oui, d'autres non. »

Nous avons souvent constaté ce va-et-vient entre formes différentes et personnages, entre intérieur et extérieur.

Cette constatation, ainsi que la centralité du personnage féminin, nous ont fait conclure que Cristina Comencini est une véritable architecte des sentiments. Tout son univers est construit sur la valeur du sentiment et rien n'est laissé au hasard ou négligé.

⁵⁴⁸ « L'aver lavorato per anni come produttore e regista alla realizzazione della serie televisiva su Maigret insieme con Diego Fabbri per la scrittura della sceneggiatura, mi ha dato modo di vedere come si scompono e ricompono un testo, quasi come l'orologiaio che smonta e rimonta l'orologio ». Cf. l'entretien avec Andrea Camilleri citée dans Tiziana Jacoponi, «Fra donne e cucine ecco apparire Montalbano. Riflessioni sull'opera di Camilleri.». In *Narrativa, Schegge novecentesche di letteratura italiana*, n. 16, Nanterre Publidix, septembre 1999, p. 244.

⁵⁴⁹ « Sicuramente la scelta di temi ricorrenti. A livello stilistico, i miei film hanno in comune il modo di raccontare una metafisica dei sentimenti privati, anche nelle cose piccolissime, che però diventano lo specchio di una realtà più importante di noi. In questo senso c'è una forma di religiosità in quello che scrivo e nei film che faccio, non tanto perché ci sia Dio, ma perché i fatti semplici, i sentimenti di tutti i giorni, una volta inseriti nel racconto, acquistano una loro grandezza. Mi piace passare dal racconto al sogno, e realizzare l'elaborazione del racconto-sogno. Questo si può fare soprattutto nei libri, ma non solo: ne *Il più bel giorno della mia vita*, per esempio, c'è il sogno del bambino, il suo fantasticare che però riconduce subito ad una situazione reale. È il rapporto tra sogno e realtà che riesce a rivelare alcuni scorci di un qualcosa che è anche fuori di noi, e che è di tutti. Se tutto questo mi riesce bene? Qualche volta, sì, qualche volta, no », in Flavia Laviosa «Cristina Comencini: scrittrice, scenografa e regista. Intervista» in *Italiana*, American Association of Teachers of Italian, Vol. 86/3, septembre 2009. Consultable en ligne <http://www.jgcinema.com/single.php?sl=cristina-comencini>. [consulté le 15/05/2010].

Nous pouvons affirmer que toute l'œuvre de Cristina Comencini est une construction de la récursivité de ses personnages à l'intérieur des mondes possibles des sentiments. Il ne s'agit pas, pour elle, de « traduire » ou d'« adapter » une forme (roman, film, théâtre) dans une autre, en gardant une certaine fidélité au texte de départ ou à l'idée originale, mais bien plutôt de « transduire » une image de la réalité (un monde « possible ») dans une forme, la sienne, qui ne fasse aucune frontière entre écriture et mise en scène.

Cette « architecture » du sentiment, par le biais de la cinécriture, est un élément constitutif de toute l'œuvre de Cristina Comencini. Celle-ci présente une structure en *matriochka*, avec une mise en abyme récurrente. Ainsi retrouvons-nous le jeu de miroirs dans les prénoms des personnages :

Maria la sœur sans amour (*Passione di famiglia*) devient la sœur sage (*Il cappotto del turco*), ou la femme quadragénaire abandonnée par son mari (*La bestia nel cuore*). Maria se decline aussi en Marta, la sœur insupportable (*Le Pagine strappate*). Au masculin, elle devient Marco le fiancé disparu de Federica (*Le Pagine strappate*), Marco le mari de Maria (*Il cappotto del turco*) ou Mario le protagoniste de *L'illusione del bene*. Au niveau des narrateurs-personnages, à *Pagine strappate* correspond *L'illusione del bene*, *Passione di famiglia* à *Due partite*, *Il cappotto del turco* à *Matrioska* et *La bestia nel Cuore* à *Quando la notte*, son dernier roman.

Sur le plan filmique, ce jeu de miroirs est moins évident, mais il existe. Le prénom Julie (*I divertimenti della vita privata*) devient Giulia (*Matrimoni*) marque des personnages en quête de bonheur et de stabilité. Ce même binôme se produit au masculin Charles (*I divertimenti della vita privata*) est Carlo (*Bianco e Nero*), le même prénom désigne deux maris à la recherche de la stabilité sentimentale et affective. En ce qui concerne la cinécriture nous remarquons Chiara la biographe (*Matrioska*) et Chiara la petite fille (*Il più bel giorno della mia vita*). Irene (*Il più bel giorno della mia vita*) devient Irina (*L'illusione del bene*). Francesco le protagoniste masculin de *Passione di Famiglia* devient Franco dans *La bestia nel Cuore*. Certes, Cristina Comencini ne met pas en scène un personnage avec les mêmes caractéristiques ni le même nom, immédiatement identifiable, comme c'est le cas dans les séries télévisées, mais elle veut créer un modèle de femme et d'homme moderne et laïque reconnaissable.

La centralité du personnage féminin et sa « métaphysique des sentiments » en font l'archétype de la femme telle que l'auteur la conçoit, tout comme le *home-movie* de *Il più bel giorno della mia vita* représentait la mémoire collective de la féminité et de la famille – une mémoire, comme le disait Georges Perec, qui aurait pu être la sienne ou celle de n'importe quelle femme.

Au niveau du récit, la structure se présente à peu près comme un bâtiment comportant plusieurs entrées et étages, plusieurs ascenseurs et escaliers, une entrée principale et diverses issues de secours. Chaque étage peut être considéré comme une unité autonome, mais pour y parvenir, il faut entrer dans le bâtiment par une porte, et si nous sommes complètement étrangers aux lieux nous emprunterons le parcours principal conçu par l'architecte. Ce n'est qu'avec une certaine habitude que le lecteur-spectateur pourra reconstruire un schéma mental à lui, réfléchir à la façon dont les étages communiquent, choisir un autre parcours pour mieux tester la qualité fonctionnelle du projet architectural et ainsi acquérir la maîtrise la plus pertinente des lieux. Cette métaphore architecturale nous permet d'aborder plus aisément la description de la méthode que nous avons développée dans notre analyse de la cinécriture suivant trois axes de recherche – le point de vue privé et intimiste, le point de vue féminin et le point de vue collectif – qui traversent l'architecture narrative des romans de Cristina Comencini.

Nous avons souligné, pour le destinataire de son œuvre, la nécessité d'une lecture qui soit en même temps participative (lecture d'identification, d'illusion référentielle, au premier degré) et distanciée (lecture réflexive, « intelligente », au second degré) pour montrer les contraintes dans lesquelles le récit de Cristina Comencini cherche à orienter son lecteur. Il ne s'agit pas d'une étude de *réception*, mais bien d'une étude des *effets* : observer comment les structures de la cinécriture contraignent ou, du moins, orientent la lecture. Nous avons adopté un mouvement de va-et-vient entre l'analyse textuelle de l'œuvre de Cristina Comencini et notre élaboration théorique (l'une et l'autre se nourrissant mutuellement), propre à la constitution des catégories de la cinécriture.

Les notions d'« architecture », de « structure », voire de *matriochka* nous renvoient à celle d'ordre, d'art de mettre ensemble de façon cohérente et harmonieuse des éléments liés entre eux par des rapports de coordination ou d'interdépendance réciproque. Quels sont ces éléments ? Ils sont au nombre de deux.

Tout d'abord, **l'identité des femmes**. Dans son œuvre, les héroïnes représentent la jonction entre les modèles du passé et, nous le souhaitons, du futur. Nous avons déjà constaté qu'elle fait référence aux modèles des *Quatre filles du Dr March*, et que les héroïnes de Cristina Comencini sont la fusion entre les personnages de Meg, la femme bourgeoise, mariée, rigide et déterminée, et de Jo, la femme indépendante, créatrice et passionnée. Maria (*Il cappotto*), Chiara (*Matrioska*) et Sabina (*La bestia nel cuore*) en sont la personnification. Dans *Due partite*, elle développe davantage Meg en le décomposant en huit personnages, les quatre mères (Beatrice, Gabriella, Claudia et Sofia) et les quatre filles (Cecilia, Rossana, Sara et Giulia) qui s'alternent sur la scène comme dans la vie. En apparence, nous pourrions penser que ces situations sont écrasantes – car la dramaturge ne laisse aucune porte de sortie à ses personnages, qui semblent coincés dans des schémas ou de reproduction, ou de rébellion, sans qu'aucune autre voie ne leur soit proposée. Mais en réalité, les filles ont au moins compris que les hommes sont des enfants. Et, comme nous l'avons souligné dans l'analyse de *Due partite*, la lecture croisée du texte de Cristina Comencini et de *Lettres à un jeune poète* de Rilke, offre en réalité une porte de sortie : c'est en s'affirmant comme sujet, en prenant de la distance, que les femmes pourront un jour être elles-mêmes, en cessant d'imiter « les bonnes et les mauvaises manières des hommes », comme l'avait noté Rilke.

En deuxième lieu, **la question de la transmission**. Que reste-t-il de nos mères ? De quoi est-elle faite, cette féminité dont nous héritons biologiquement, sociologiquement, émotionnellement ? En ce sens, nous partageons l'avis de Claudia Stavinki⁵⁵⁰ qui dit :

« [...] Au fond, *Jeux doubles*, avec la fausse légèreté de ses paroles en l'air, parle bien d'un immense rêve de civilisation. En dressant le portrait de nos mères, infiniment présentes dans nos mémoires, puis celui de leurs filles aujourd'hui, Cristina Comencini mesure la distance parcourue. Elle constate que si nous ne sommes pas arrivés à bon port, ce n'est pas que nous ayons fait fausse route et qu'il nous faille rebrousser chemin. Elle mesure l'écart entre nos vies rêvées et la faiblesse de notre faculté à vivre notre rêve.⁵⁵¹ »

⁵⁵⁰ Claudia Stavinki a mis en scène en France *Due partite* en 2008 au Théâtre des Célestins à Lyon et pendant l'année 2009, en tournée en France.

⁵⁵¹ Cf. Dossier de presse de la pièce *Jeux Doubles* consultable en ligne [http : //www. mémoire. celestins-lyon. Org](http://www.memoire.celestins-lyon.org) [consulté le 23 /03/2009].

Ce questionnement incessant sur la femme, a en effet conduit Cristina Comencini à s'interroger, dès les débuts de sa carrière d'auteur, sur la transmission des valeurs et des savoir-faire. La thématique de la transmission et de l'héritage est d'abord liée à la sphère masculine, c'est-à-dire au métier de son père, cinéaste, qu'elle reprend. Il devient le métier de scénariste qu'elle transmet, selon une lignée féminine, à sa fille Giulia Calenda, qui en 2002 est sa coscénariste. Il faut néanmoins signaler que cette transmission de métiers qui a influencé, à divers degrés, les choix professionnels des quatre sœurs Comencini, s'est reflétée également sur l'axe transversal, dans un rapport sororal. Francesca Comencini, par exemple dans *Lo spazio bianco*, non seulement utilise comme interprète Margherita Buy, l'actrice fétiche de Cristina, mais elle reprend le thème de la femme et de la naissance, l'un des motifs récurrents de la production de sa sœur. De même, cette attention sur le rôle de la femme et sur la transmission au féminin devient le prétexte fictionnel de la pièce *Libere*⁵⁵² écrite par Cristina au mois de juillet 2010, dont Francesca est la réalisatrice.

C'est cette transmission dans la lignée féminine que nous avons explorée, au niveau de l'ascendance biologique et intellectuelle de l'auteur. Cristina Comencini rend hommage à sa mère en écrivant des romans : n'était-ce pas elle, Giulia Grifeo di Partanna, qui chez les Comencini racontait les légendes et les contes de la tradition méditerranéenne ?

Ces contes et ces légendes deviennent un autre monde possible de ses héroïnes. Antonia *Matrioska* raconte à Chiara la légende de l'homme sans tête qui à son tour la raconte à ses enfants.

Mimi, la grand-mère paternelle de Cristina était de religion vaudoise. Cette forme de religion a pour fondement le mot (la parole), la transmission de cette parole étant assurée par les femmes. Par ailleurs, les Vaudois ne limitent pas l'accès à l'exercice de la liturgie aux seuls hommes et une femme peut très bien être « curé ». Cette cohabitation entre le monde possible des légendes et des contes et la rigueur de l'église vaudoise donnent origine à ce que nous avons appelé le paradoxe comique. Cristina

⁵⁵² *Libere*, atto unico (2 luglio 2010), première représentation: Accademia Nazionale della Danza de Rome. Production : Groupe Di Nuovo. Écrit par Cristina Comencini. Mise en scène : Francesca Comencini. Interprètes : Lunetta Savino et Isabella Aragonese. Cette pièce a été écrite pour divulguer l'activité du « groupe de réflexion féminine Di Nuovo » dont Cristina Comencini est un des membres fondateurs. Le groupe Dinuovo a une page sur Facebook.

Comencini associe toujours un élément comique à une situation dramatique. La veine comique lui vient tout autant de l'expérience de son père, considéré comme l'un des protagonistes de la comédie à l'italienne, que de sa grand-mère maternelle napolitaine. En effet la littérature et le théâtre napolitains – de Giambattista Basile à Edoardo De Filippo, jusqu'à Massimo Troisi, en passant par Scarpetta et Raffaele Viviani – ont toujours été basés sur l'association entre des situations dramatiques et des situations comiques. C'est ce qu'elle fait explicitement dans *La bestia nel cuore* où, à côté de moments où Sabina prend conscience de l'horreur de son enfance, il y a les réflexions comiques de Maria ou les remarques du metteur en scène. Cette constante comique lie, sert comme trait d'union entre le roman *Passione di famiglia* et les comédies *Matrimoni* et *Liberate i Pesci*. Ces œuvres représentent les diverses étapes de la construction de l'identité féminine selon Cristina Comencini face aux modèles imposés par la télévision commerciale.

La transmission du savoir-faire intellectuel renvoie explicitement à Natalia Ginzburg, sa mère artistique, qu'elle cite expressément et évoque au moment de la rédaction de *Due partite* :

« Commençant à écrire la comédie j'ai demandé de l'aide à mon lumen, Natalia Ginzburg, qui m'aida il y a très longtemps à publier mon premier roman. J'ai pris *Ti ho sposato per allegria* sa première comédie parfaite, je l'ai placée à côté des pages blanches, en espérant que l'esprit rebelle et anticonformiste qui l'habitait puisse habiter la mienne aussi.⁵⁵³ »

La mère, biologique ou intellectuelle, reste la source narrative qui amènera les femmes, un jour, à n'être « ni le contraire de l'homme ni son imitation ni son complément, mais simplement elles-mêmes, plus fécondes et plus confiantes ». C'est dans ce sens qu'il faut lire la représentation des lieux chez Cristina Comencini. Les maisons, les lieux privés, sont la métaphore visuelle du parcours que la femme doit accomplir pour se sentir libre. Maison, château, appartement sont à la fois un lieu de bonheur et d'enfermement. Les héroïnes, pour prendre leur place et s'affirmer, doivent trouver les clefs, mais ces clefs sont rarement rangées à leur place, sur la table à côté de l'entrée.

⁵⁵³ «Iniziando a scrivere la commedia, ho chiesto aiuto a un mio nume tutelare, Natalia Ginzburg, che mi aiutò molti anni fa a pubblicare il mio primo romanzo. Ho preso la sua prima perfetta commedia *Ti ho sposato per allegria*, l'ho messa accanto ai fogli bianchi, sperando che lo spirito anticonformista e ribelle che la animava possa abitare anche la mia» in C. Comencini, *Due partite, op. cit.*, p. 85.

Plutôt, cachées dans un tiroir ou une armoire, ensevelies dans le texte ou au fond de notre conscience. Si elles ne parviennent pas à les trouver ses personnages traversent un espace public, un jardin, un parc, ce passage de frontière physique est le signe de la prise de conscience et le début du changement. Cristina Comencini met aussi en place un système de fuite.

La fuite responsable est un éloignement aussi bien géographique (l'île, Les Etats- Unis, la Hongrie) qu'onirique (le couloir, la chambre, le cauchemar, le souvenir). Cet éloignement-fuite permet de déclencher et d'activer la notion de mondes possibles.

À l'abri de la légèreté apparente de ses œuvres littéraires, filmiques ou théâtrales, nous trouvons des thèmes et personnages récurrents et significatifs, des citations, implicites ou explicites d'auteurs, réalisateurs, de films, pièces de théâtre, de l'univers culturel qui constitue son être et celui de toute sa génération. Les activités souvent créatives des personnages de Cristina Comencini (des costumières, des bijoutières, des joueuses de cartes, etc.) montrent clairement que son questionnement sur le rôle de la femme a toujours croisé celui de l'auteur et de son incidence sur la société (la sphère du public et du privé s'entrecroisent). Elle a trouvé à notre avis l'équilibre entre la gravité de ses propos et la légèreté de la forme, pour mieux exprimer le féminin. Cristina Comencini a su échapper au dilemme qui entrave souvent la vie des femmes, plaire ou s'affirmer. Au début de sa carrière, elle a voulu « plaire » et a donc exploité les genres qui lui permettaient d'être connue et de s'affirmer : le policier et la comédie. Cette quête a été récompensée puisque *La bestia nel cuore* a représenté l'Italie dans la course aux Oscars⁵⁵⁴.

Contrairement à ce qu'elle affirme dans *Matrioska*, sur la création artistique,

« Le bonheur de l'intuition. Le moment où l'on s'oublie soi-même et se font des associations si rapides qu'on n'en a même pas conscience

- Comment le savez-vous ?

⁵⁵⁴ Après cette nomination, les films de Sorrentino, Garrone, et cette année de Tornatore ont été choisis mais ils n'ont pas été sélectionnés parmi les cinq films pour le meilleur film étranger.

- Je rougis. Je regarde mes enfants quand ils jouent : j'ai souvent pensé qu'il leur arrive la même chose⁵⁵⁵. »

chaque œuvre de Cristina Comencini – scénario, roman, pièce de théâtre ou film – peut être lue à un premier niveau comme un texte divertissant, mais seul un lecteur visuellement averti pourra arriver à la *matriochka* la plus intérieure.

La qualité cinématographique et imagée de son écriture ne se réduit pas à l'utilisation de métaphores et d'images rhétoriques « colorées » (d'ailleurs assez rares), mais elle tient à l'utilisation de techniques cinématographiques telles que la composition, le montage, les *flash-back* (les souvenirs), les ellipses, le traitement de l'espace (jardin, couloir, île, grotte) pour introduire la dimension du souvenir ou du rêve. Toutes ses techniques ont pour but de déconstruire l'image perçue par l'œil et de la recomposer. Cristina Comencini utilise la structure même de la phrase, la grammaire et la syntaxe, pour reconstruire un texte littéraire qui est réellement cinécrit.

Depuis Aristote, le débat entre les écrivains et les artistes a été fondé sur la capacité de chacun à mieux représenter ou « faire voir » la réalité. Cristina Comencini utilise une forme qui n'est ni imagée, ni réaliste. C'est pour cela que nous avons parlé de cinéécriture. Cristina Comencini rend justice et met en exergue de sa production le féminin. Elle ne veut pas que tout ce qui concerne le domaine du féminin reste un discours privé ou intimiste. Tout au long de sa carrière elle réussit à représenter des mondes possibles qui se trouvent au croisement de la réalité et de l'imaginaire (*Liberate i Pesci*) en l'hybridant à la vie (*Quando la notte*), à la politique (*L'illusione del bene*), au cinéma, (*La bestia nel cuore*), au théâtre (*Due Partite*), à l'art (*Matrioska*).

Comme les artistes de la Renaissance qui usaient de la tradition pour expérimenter de nouvelles formes, Cristina Comencini a intégré la leçon paternelle, plus près de nous, par tout un jeu de citations et autocitations, à la fois textuelles, thématiques et formelles. L'œuvre de Cristina Comencini demande un lecteur averti. Il est important de souligner que la participation du lecteur-spectateur doit être active et elle doit également lui permettre de déceler les niveaux du texte, dans le sens utilisé par Lotman. Chacun des éléments de sa toile (la cinéécriture) est lié de près ou de loin aux autres. Comme les

⁵⁵⁵ «La felicità dell'intuizione. Momento in cui ci si dimentica di s stessi e si fanno associazioni tanto veloci da non averne consapevolezza. Come fa a saperlo? Arrossisco. Guardo i miei bambini quando giocano. Ho pensato che a loro succede la stessa cosa”C : Comencini, *Matrioska*, op. cit., p. 21

tableaux qui doivent être déchiffrés pour être appréciés à leur juste valeur la structure de cinécriture dans laquelle ils se positionnent rappellent les différentes caractéristiques de son parcours : principes de connexion et d'hétérogénéité (tous ces romans peuvent être connecté avec tous ses films et vice-versa), de multiplicité (aucun thème ne sert de pivot), de rupture assignifiante (aucune rupture avec la tradition). Nous sommes convaincues qu'étudier différemment Cristina Comencini sert à créer une cartographie du passage de témoin entre la génération des « pères illustres » et celle des filles qui sont en train de le devenir.