



HAL
open science

Le silence de la Vespa : "Moretti Roma"

Antoine Gaudin

► **To cite this version:**

Antoine Gaudin. Le silence de la Vespa : "Moretti Roma". Aurore Renaut. "Journal intime" de Nanni Moretti : voyage en archipel, Le bord de l'eau, 2017, 978-2-35687-529-7. hal-01661511

HAL Id: hal-01661511

<https://hal.science/hal-01661511>

Submitted on 6 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le « silence » de la Vespa : Moretti Roma

par Antoine Gaudin

Filature et expérience sensible de la ville

Collant aux basques d'un Moretti à motocyclette tout au long d'une circulation poétique dans les rues de Rome, « En Vespa » peut se décrire, dans la mesure où il s'agit d'un parcours dénué de toute intrigue, comme une petite symphonie urbaine qui, bien que moins formaliste et monumentale que ses grands ancêtres du muet (*Berlin, symphonie d'une grande ville*, Walter Ruttmann, 1927 ; *L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov, 1929...), témoigne de la pleine maîtrise de son moyen d'expression par un réalisateur s'octroyant une grande liberté de style et de ton. En témoigne l'attentive science du rythme et du mouvement avec laquelle il orchestre à l'écran le déroulé de ses pérégrinations : composé d'un long parcours continu, agrémenté de plusieurs pauses qui renouvellent à chaque fois l'impact sensoriel du déplacement, « En Vespa » est une œuvre constituée de courbes et de circonvolutions, qui reflètent autant la sinuosité des rues de Rome que la souplesse harmonieuse avec laquelle le corps de Moretti les habite – lui qui n'hésite pas, par exemple, à y improviser des slaloms avec son scooter.

Ce sentiment palpable de liberté, de plaisir, de fraîcheur de traitement (non dénué par endroits d'une certaine mélancolie), tiendrait donc d'abord au mouvement permanent d'un film désencombré des exigences classiques de l'histoire à raconter, et proposant, sur ce vide nouvellement conquis, une ouverture sensible à l'existant d'une ville, à travers l'habitation légère, aérienne, qu'en fait sous nos yeux un « splendide quadragénaire » (comme il se définit lui-même) à la fois hédoniste et politiquement conscient. Point de fixation entraînant nos corps de spectateurs dans des espaces urbains dépeuplés par la chaleur estivale, la silhouette emblématique de Moretti juché sur sa Vespa fend l'air avec la grâce et la conviction d'un flâneur motorisé, tout en abordant en voix off toute une série de thèmes (le programme des cinémas à Rome, l'attrait de ses appartements-terrasses et de ses bals populaires, etc.) qui participent de l'intérêt continu de la balade.

Mais si « En Vespa » est une telle réussite, c'est aussi grâce à un traitement sonore original et marquant, qui fait du film un véritable manifeste « logo-musico-visuel » (pour reprendre, en la détournant un peu, une expression de Michel Chion¹) : c'est particulièrement dans le rapport image-son, en effet, que se situe la singularité de l'expérience romaine proposée par le cinéaste.

Faire entendre le silence, trier les sons

À cet égard, le premier phénomène qui nous saisit dans « En Vespa », paradoxalement, c'est la place accordée au silence. Ce n'est évidemment un paradoxe qu'en apparence, tant le silence constitue, à

¹ Il s'agit de l'expression « audio-logo-visuel » que Michel Chion propose dans *L'Audio-vision*, Nathan, 1990, p. 143-155.

l'intérieur d'une bande sonore de cinéma, un outil expressif de première importance : dans les choix créatifs qu'implique l'écriture sonore d'un film, l'escamotage de certains sons potentiellement audibles est une opération tout aussi marquante que la figuration de ceux qui parviennent effectivement à nos oreilles.

On peut donc commencer par se demander quels sont les sons que l'on n'entend pas (ou quasiment jamais) dans « En Vespa ». Et les principaux sons que l'on n'entend (presque) pas, ce sont les bruits de la ville elle-même. La Vespa glisse silencieusement (le bruit de son moteur est également escamoté) à travers Rome, comme dans un univers ouaté, mutique, presque désert. Ce mutisme de la vie urbaine et de l'instrument (traditionnellement bruyant) qui permet son exploration, délivre le monde parcouru d'une certaine pesanteur : émancipées du bruit qu'elles sont censées produire, les choses visibles à l'écran semblent moins lourdes et moins solides. Mais le procédé peut aussi, par moments, provoquer une forme d'autarcie sensorielle, qui, tout en personnalisant l'expérience de la ville, constitue en même temps un filtre subjectif à l'accès que nous, spectateurs, en avons.

Ce mutisme, nous y sommes particulièrement sensibles du fait que l'expérience du silence constitue l'événement initial qui nous accueille dans *Journal intime*. En effet, ce n'est qu'après un long générique totalement muet, puis un plan dans lequel la main de Moretti trace silencieusement les premières lettres de son journal², que le silence est brisé, par l'entrée dans la bande-son du premier morceau de musique pop (Angélique Kidjo, *Batanga*), au moment du premier travelling embarqué dans les rues de Rome. Plonger les spectateurs dans le silence aussi longtemps en début de projection (deux pleines minutes), c'est aussi une façon d'éveiller d'emblée leur conscience à ce matériau, que les sons viendront ensuite sculpter à leur façon.

Si l'impression de silence s'estompe donc au bout de deux minutes de projection, elle ne se dissipe pourtant pas totalement, puisque, comme dans un vidéoclip, tous les bruits contextuels demeurent escamotés, au profit de l'écoute musicale du morceau *Batanga*, seul occupant de la bande-son. Il faudra encore deux autres minutes de film pour que retentisse la voix off de Moretti pour la première fois. Quant aux éléments de la vie urbaine visibles à l'écran, ils resteront quasiment toujours mutiques, et l'important, pour reprendre ce qu'écrivait en son temps Béla Balázs, c'est que nous les voyons être mutiques³. Ainsi, bien que l'on entende souvent de la musique dans le film, on ne se défait pas de la sensation de ville silencieuse que procure Rome dans la plus grande partie de « En Vespa ». Son effet est encore souligné par de ponctuelles résurgences du silence total du début de la projection. C'est notamment le cas dans le plan où Moretti sort, accablé, du cinéma où il vient de visionner *Henry, portrait d'un serial killer* de John McNaughton (1986).

Henry... et Pasolini : une différence de régime sonore

C'est peu dire que Nanni Moretti dresse un portrait à charge de ce film (pourtant remarquable), au motif qu'il n'en supporte pas la violence narrative et figurative. Le montage qu'il propose de *Henry* juxtapose deux scènes qui ne sont pas seulement violentes par ce qu'elles racontent ou représentent à l'image, mais également par leur traitement sonore particulièrement saturé et strident. Le retour au silence total qui suit, lorsque Moretti sort du cinéma, se vit alors non seulement comme un temps de méditation (atterrée) sur un certain état du cinéma de genre, mais également comme un retour au calme bienvenu, salutaire, en contraste avec le chaos sonore du film de McNaughton.

² On peut distinguer, en tendant l'oreille, le frottement discret du stylo sur le papier.

³ Béla Balázs, « Le cinéma parlant », dans *L'Esprit du cinéma*, Payot, 1977, p. 237- 243.

C'est à partir de ce retour au silence que peut s'enclencher (après une brève scène comique où Moretti tourmente un critique coupable d'avoir trouvé des qualités à *Henry...*) le dernier mouvement de cette symphonie urbaine, comportant notamment un long travelling d'accompagnement sur le littoral d'Ostie, qui suit la motocyclette de Moretti à la recherche de la plage où fut assassiné Pier Paolo Pasolini vingt ans plus tôt. La radicalité de ce plan de plusieurs minutes anticipe d'autres plans célèbres du cinéma contemporain : la balade à moto au centre de *Good Bye South, Good Bye* de Hou Hsiao-Hsien (1996), elle aussi accompagnée de musique ; le plan d'ouverture de *Gerry* de Gus Van Sant (2002), où la caméra filant le véhicule, lui laisse, comme ici, une avance susceptible de varier. D'ailleurs, comme au tout début de *Gerry*, le seul occupant de la bande-son est ici un piano : nous entendons un fragment du *Köln Concert* de Keith Jarrett, enregistré la même année que la mort de Pasolini. L'atmosphère d'intense recueillement qui s'en dégage est alors, après le montage audiovisuel violent, chaotique et strident de *Henry...*, la source d'une expérience calme et contemplative d'une grande profondeur. Elle s'éprouve comme un horizon dégagé, désencombré, qui souligne la beauté âpre et désolée du littoral à travers l'évocation du destin du poète qui y perdit la vie.

On peut également comprendre cette séquence comme un prolongement de la prise de position moraliste de Moretti : niant toute portée subversive à la violence du film de McNaughton (il désapprouve ouvertement le critique qui l'érigait en film « anti-système »), Moretti lui oppose, en creux, la violence consciente et politisée des films de Pasolini⁴. Et, portée par la mémoire du disparu, la bal(l)ade⁵ romaine s'achève ainsi en marche funèbre, dans un espace périphérique – le littoral d'Ostie – qu'elle contribue en cela à rattacher au territoire et à la mémoire historique de la capitale.

Le silence du peuple

Comme dans le reste du film, ce parcours-là est donc silencieux, au sens où l'on n'entend aucun bruit provoqué par la Vespa ou par les éléments présents sur les routes où elle circule. Or, ce silence, c'est aussi celui de la vie collective, dans une ville qui apparaît comme quasi déserte durant l'été. La plupart des voitures étant arrêtées ou garées, l'impression domine tout du long que la Vespa de Moretti est le seul véhicule en fonctionnement, le seul objet mouvant dans un monde immobile, figé. Ainsi, alors qu'il est beaucoup question de quartiers populaires dans « En Vespa », le peuple qui est censé les habiter est curieusement absent, aussi bien à l'image que dans la bande-son. À l'exception d'une scène de bal au cours de laquelle Moretti se tient résolument à l'écart des danseurs, ce que l'on voit dans le film, ce sont les rues et les façades des habitations, et ce que l'on y entend, ce sont les musiques de fosse⁶ préexistantes (comme *Batonga* et *The Köln Concert*) et la voix off du cinéaste.

Dans cette visite privée de Rome, les habitants semblent donc curieusement manquer à l'appel. D'où un certain paradoxe : tout en rendant hommage à Pasolini (qui a inlassablement filmé le prolétariat romain et écrit sur lui), Moretti, quant à lui, traditionnellement enclin à l'examen de sa propre évolution politique d'un film à l'autre, semble ici ne plus vraiment chercher le peuple, le tenant même volontairement à l'écart de la représentation. « Même dans une société plus décente que celle-ci, je serai toujours avec peu de gens », l'entend-on déclamer au conducteur étonné d'une Mercedes 500 SL lors de leur arrêt commun à un feu rouge.

⁴ Il n'est pourtant pas interdit de penser que le réalisateur de *Salò ou les 120 journées de Sodome* aurait pu trouver certaines qualités à *Henry, portrait d'un serial killer*.

⁵ L'orthographe suggère ici qu'il s'agit autant d'une promenade (« balade ») que d'une pièce musicale (« ballade »).

⁶ Pour reprendre l'expression par laquelle Michel Chion désigne les musiques « non-diégétiques ». Michel Chion, *L'Audio-vision*, op.cit., p. 71.

Mais ce dialogue se révèle rapidement un dialogue de sourds : ce n'est pas parce qu'il engage ponctuellement la conversation avec quelqu'un que Moretti cesse de monologuer, de divaguer poétiquement, comme il le fait, du reste, tout au long de la voix off.

Poétique de la voix off

Presque tout ce que l'on entend dans « En Vespa » relève du son off. Cela concerne deux éléments principaux : d'une part la voix de Moretti égrenant les passages de son journal intime romain (et dont il sera question ici) ; d'autre part les musiques préexistantes qui accompagnent ses pérégrinations en Vespa (et dont nous reparlerons plus bas).

De type diariste, la voix off insiste sur le caractère autobiographique du film, en soulignant l'identité entre auteur, narrateur et personnage⁷. Attribuée à Moretti lui-même (et non plus à son ancien avatar Michele Apicella), elle implique un type d'énonciation dont la puissance d'« auteurité » personnalise le film, au point d'orienter de façon puissante la réception des images. En effet, Moretti ne réserve pas ses jugements à *Henry, portrait d'un serial killer*, il les exprime aussi à l'égard des quartiers qu'il explore sur son véhicule. À son affection pour le quartier populaire de la Garbatella répond ainsi son ironie vis-à-vis de la banlieue de résidences petites-bourgeoises de Casalpalocco ; cela alors même qu'à l'image, sans le complément d'information apporté par la voix off du cinéaste au sujet du mode de vie de ses habitants (survêtements, pantoufles, chiens de garde et cassettes vidéo), les différences entre ces deux quartiers seraient restées assez imperceptibles.

C'est également cette voix off qui nous transmet, sur les images de Rome « au présent », de précieux renseignements sur les changements historiques qui ont remodelé l'architecture de la ville et la répartition de son habitat⁸ : par exemple, on apprend grâce à elle que via Dandolo, où « Garibaldi a fait de la résistance », on vend désormais des appartements à « 10 millions de lires le mètre carré ». Passant dans des quartiers divers dont il date la construction (la Garbatella, ce sont les années 1920 et l'utopie d'une cité-jardin permettant de juguler le développement des bidonvilles, Casalpalocco les années 1960 et le résultat de la volonté des classes supérieures de s'éloigner du centre-ville, etc.), Moretti témoigne donc, dans « En Vespa », des évolutions sociales et architecturales de sa ville.

Mais il rend également compte des évolutions de sa génération, dont il épingle le défaitisme et la complaisance autocritique à travers une percutante parodie de « film italien » post-antonien. Projetée sur l'écran d'un cinéma où il fait une halte, cette courte séquence lui donnera l'occasion de s'opposer, depuis la salle où il se tient spectateur, au discours des quadragénaires auto-analystes qui péroreront sur l'écran. Mais il faut aussi noter qu'avant cela, Moretti fait brièvement entendre leur dialogue en off sur les images de sa balade à Vespa (le son anticipe donc l'image au moment du raccord séquentiel). On reste donc un temps dans les rues ensoleillées de Rome, mais à la place de l'entraînant et chaleureux *Batonga*, on entend alors une voix off déclamant : « J'ai peur des remises en question et des échecs, je suis un lâche... »

Le fait de plaquer provisoirement ce discours sur les images du parcours à Vespa produit d'abord un effet de contraste avec ce qui précède : la jubilation provoquée par la balade, lorsqu'elle était accompagnée par *Batonga*, retombe soudainement lorsque retentit, à la place, cette bouffée

⁷ Cela fait de *Journal intime* un exemple canonique de « documentaire autodiégétique-ipsité », selon la classification proposée par Georges Desmeules (en croisant des catégories de Genette et Ricœur) dans son article « Pour une théorie de l'autoreprésentation à l'écran » dans *Québec français* n° 125, 2002, p. 60-63.

⁸ Pour plus de détails à ce sujet, voir Colette Vallat, *Rome et ses borgate (1960-1980)*, École française de Rome, 1995.

existentialo-dépressive. Cela permet à Moretti de souligner tout ce qui distingue son projet actuel de cinéma, libre, délié, centré sur l'évidence sensible de son habitation au monde, de ces films tristement psychologisants, sur-écrits et « ne croyant pas en l'homme » (selon une expression qu'il emploie lui-même plus loin dans le film) qui abondent selon lui à cette époque dans la production cinématographique italienne.

Mais l'introduction de ce discours sur les images de sa balade en Vespa provoque aussi l'impression (provisoire) que son contenu pourrait correspondre à l'homme Moretti lui-même, décrire une facette de sa propre vie – comme si l'éventualité d'une crise morale couvait toujours, sous la sensation joyeuse et simple du déplacement dans la ville. Certes, cet effet-là dure une trentaine de secondes tout au plus, avant que le film ne contextualise le dialogue entendu et ne permette à Moretti, désormais spectateur dans une salle de cinéma, d'en contester la teneur. Mais il n'est pas indifférent qu'il ait été donné à éprouver pendant un temps ; car c'est aussi une caractéristique de la voix off, dans « En Vespa », que d'exposer les contradictions auxquelles se confronte le cinéaste à ce stade de son parcours d'artiste et de sujet politique.

Il faut en effet souligner qu'à un autre moment du film, lorsqu'on l'entend brocarder les habitants de Casalpalocco pour leur désir de confort bourgeois et de tranquillité, le réalisateur vient tout de même d'exposer, quelques minutes auparavant, sa propre rêverie éveillée au sujet des luxueuses *penthouses* romaines qu'il souhaiterait pouvoir acheter, aménager, et offrir à sa compagne comme cadre de vie. Le morceau *I'm your man* (« Je suis ton homme ») de Leonard Cohen accompagne alors cette élégie immobilière de ses harmonies en mode mineur, tout en introduisant une ambiguïté genrée sur le statut de ce projet au sein du couple. Mais la tonalité de cette chanson confère surtout une gravité insoupçonnée à ces panoramiques verticaux et ces zooms sur des balcons du dernier étage, qui prennent le relais du mouvement à un Moretti désormais arrêté, descendu de Vespa, piéton immobile et contemplatif. On comprend alors que bien plus qu'un simple projet consumériste, ces appartements admirés depuis la rue portent en eux la promesse mélancolique d'une vie meilleure, d'une véritable (et peut-être utopique, introuvable) *dolce vita*, à laquelle le réalisateur, malgré son énergie épicurienne et ses bravades pleines de santé (« Je suis un splendide quadragénaire ! »), n'a pas accès.

Comment faire coexister le rapport simple et joyeux à l'existant et les remises en question liées au vieillissement ? Comment concilier positions anti-bourgeoises et aspirations à une vie matérielle confortable et paisible ? Voilà certaines des dialectiques qu'expose la poétique du son off dans « En Vespa » ; une poétique qui implique finalement aussi bien la voix que la musique.

Musiques du monde : une radio à ciel ouvert

En l'absence fréquente de tout autre son, et en accompagnement d'images relativement homogènes dans leur intérêt architectural et leur ensoleillement, la musique joue un rôle important dans le modelage émotionnel du parcours, dans la construction de ses atmosphères. Au même titre que le *Flashdance* d'Adrian Lyne (1983), dont il est plusieurs fois question, au même titre aussi que ce projet loufoque d'une comédie musicale sur un « pâtissier trotskyste » que Moretti expose aux propriétaires des maisons qu'il souhaite visiter, « En Vespa » se révèle être un véritable film musical.

Avec le *Köln Concert* (1975) et *I'm your man* (1988), nous venons d'évoquer les deux morceaux qui confèrent ponctuellement au film une tonalité élégiaque et méditative. Les trois autres chansons entendues longuement dans cet épisode possèdent une dynamique musicale beaucoup plus hédoniste. Ces morceaux sont également plus récents et datent de l'époque du film : il s'agit de *Batonga* de la chanteuse d'origine béninoise Angélique Kidjo, de *Visa para el sueño* du chanteur

dominicain Juan Luis Guerra (interprétée ici par un orchestre de bal italien), et de *Didi* du chanteur de raï algérien Khaled⁹.

À ce stade, on pourrait souligner le fait que Moretti mobilise des artistes musicaux occidentaux pour les passages méditatifs de son film, tandis que les artistes orientaux sont quant à eux convoqués pour les passages plus festifs, organisés autour d'une actualité musicale que l'on peut estimer plus fugace et superficielle. Mais dans le contexte postmoderne et mondialisé du XXe siècle, raisonner en ces termes serait, d'une part, ignorer tout ce que les œuvres de Keith Jarrett (au niveau de la structure et de l'improvisation) et Leonard Cohen (au niveau de l'instrumentation) doivent à des traditions musicales non-occidentales. Et ce serait, d'autre part, méconnaître la complexité historique des tubes pop choisis, ainsi que la portée sensible et signifiante de leur insertion pour accompagner une balade à Vespa dans la Rome de 1993.

Ces trois chansons pop présentent en effet entre elles des similitudes notables. Ce sont d'abord de grands tubes internationaux du début des années 1990 : l'album « Logozo », dont *Batonga* est le single, sera numéro un du classement des meilleures ventes World Music du *Billboard*, et 3,5 millions d'exemplaires seront écoulés de l'album « Khaled », dont *Didi* est le single. Ces morceaux pouvaient donc tout à fait résonner aux oreilles des promeneurs dans les rues de Rome à cette époque, car ils étaient intégrés à la *heavy rotation* des radios grand public. On peut ainsi avoir l'impression que les pérégrinations en Vespa de Moretti se déroulent au son d'une sorte d'autoradio imaginaire, qui souligne la portée hédoniste de sa balade. Avéré au sein de la culture de masse, le potentiel dansant de ces chansons est souligné par le film, puisque *Visa...* est chantée dans un bal populaire (le morceau accompagne également off le parcours vers Spinaceto), et que *Didi* amène Moretti, de son propre aveu peu enclin à danser, à esquisser quelques mouvements synchrones depuis son scooter – cela, au mépris de tout réalisme sonore, puisque le corps du motocycliste réagit comme s'il entendait le morceau de Khaled (il accompagne des bras l'introduction de la basse) alors qu'il est à cet instant techniquement impossible que ce dernier résonne dans l'espace filmé.

Autre similitude : ces trois chansons prennent leur source dans des répertoires musicaux que l'on peut qualifier d'exotiques pour une écoute européenne. Certes, cet exotisme est largement relativisé par le fait que ces chansons ont suivi un processus d'adaptation aux standards internationaux, par le biais d'une production typique de la variété occidentale : bien que sa structure paraisse audacieuse vis-à-vis de ces standards (on est loin du schéma couplet-refrain), *Batonga*, enregistré entre Miami et Paris, repose sur une production électro-pop tout en rondeurs et boostée au niveau des basses, comme les tubes R'n'B de son temps ; de son côté, *Visa...* introduit dans le merengue dominicain des éléments de jazz et de rock ; enfin, produit entre Bruxelles et Los Angeles, *Didi* possède un rythme et une basse qui renvoient à l'héritage du funk et du disco. Il n'en reste pas moins que, chantés respectivement en fongbe (un dialecte béninois), en espagnol et en arabe, ces morceaux amènent dans le film un certain polyglottisme. Ils témoignent en cela d'un moment de la culture de masse occidentale au cours duquel les antennes des radios musicales généralistes s'ouvrent à des répertoires et des langues mondialisés. Au sein de cette histoire récente, *Didi*, notamment, représente une étape marquante, puisqu'il s'agit du premier tube en langue arabe ayant bénéficié d'une rotation lourde sur les ondes radiophoniques européennes.

En somme, la mobilisation de ces trois morceaux n'est pas uniquement due à leur potentiel hédoniste et dansant ; elle est également révélatrice de la volonté de Moretti de composer pour son film une bande musicale métissée (bien qu'en partie adaptée pour l'Occident), dont la diversité refléterait celle

⁹ Une récente affaire judiciaire ayant introduit un doute sur la paternité de cette chanson, nous l'attribuerons à Khaled par convention, en suivant les crédits du générique de *Journal intime*.

de la population de la ville elle-même. Comment, en effet, rendre compte de la multiplicité d'origines des habitants de Rome dès lors qu'à l'image les rues sont désertes ? Par la composition de l'univers sonore qui accompagnera la balade dans cette ville, semble répondre le réalisateur. Sont ainsi placées dans le film des chansons issues d'aires géographiques dont on remarque qu'elles sont aussi celles qui fournissent, en grande proportion, l'important contingent de migrants accueillis par l'Italie au début des années 1990¹⁰.

Cette période est en effet le moment où l'Italie, pays de tradition d'émigration, devient un pays d'immigration avant tout, accueillant chaque année plusieurs centaines de milliers de nouveaux entrants. À l'inverse d'autres États européens concernés plus tôt par l'immigration, les immigrés arrivant en Italie ont une grande diversité de provenances géographiques (Afrique du Nord, Afrique sub-saharienne et Amérique Latine étant concernées au premier chef)¹¹.

« Principale mutation de la société italienne » à la fin du XXe siècle (selon Rayner), ce brassage de populations s'accompagne de problèmes qui constituent d'ailleurs le sujet de plusieurs films sortis la même année que *Journal intime* : citons notamment *Teste Rasate* de Claudio Fragasso et *L'Articolo 2* de Maurizio Zaccaro. Ces derniers films abordent certes la question plus frontalement que celui de Moretti, mais dans un contexte socio-historique italien où l'immigration devient un phénomène durable et un enjeu politique de première importance, il faut noter que les chansons choisies par Moretti ne sont pas seulement les manifestations d'une présence positive (au sens de : joyeuse, festive) de l'étranger dans la capitale, et par métonymie dans la société italienne en général. Ce sont aussi des chansons à contenu politique : *Batonga* est un manifeste pour une modernité africaine passant par l'émancipation des jeunes femmes, *Visa...* une chronique amère des attentes déçues de Caribéens candidats à l'émigration aux États-Unis. Quant à la complainte amoureuse de *Didi*, initialement refusée par les grandes radios européennes en raison de son chant en arabe (avant que le succès public rencontré par le single ne lève les dernières réserves des programmeurs de leurs antennes), elle peut aussi s'écouter comme un message à dimension politique : par la langue qu'elle donne à entendre à un public européen supposé réticent, mais également par son refrain invoquant le mauvais sort et la destinée malheureuse du narrateur, que de nombreux immigrés venus d'Afrique du Nord pouvaient alors réinterpréter comme une description de leur propre condition sociale.

Ce sont toutefois les paroles de *Visa para el sueño* que Moretti – profitant de la proximité phonétique entre l'italien et l'espagnol – mobilise de façon la plus évidente pour leur contenu sémantique. Ce « visa pour le rêve », c'est l'expression par laquelle Juan Luis Guerra désigne dans sa chanson le précieux passeport, si difficile à obtenir, permettant aux jeunes gens de République Dominicaine de tenter le « rêve américain ». C'est donc ce thème qui accompagne la rêverie que le réalisateur s'accorde devant les danseurs d'un bal populaire¹². Parce qu'il ne sait pas danser et n'est pas musicien, il en est réduit, lui aussi, à observer de loin un monde qui le fascine justement parce qu'il ne peut pas en faire partie. La petite histoire individuelle racontée par le film rejoint ainsi la grande histoire collective chroniquée par la chanson, et lui fournit une sorte d'écho intime, réinterprétant l'essence de la situation décrite sous une forme modeste et quotidienne, assimilable par tous.

¹⁰ Hervé Rayner, « L'Italie, pays d'immigration. La grande mutation », dans *Confluences Méditerranée* n° 1, 2009 (n° 68), p. 45-54.

¹¹ Voir Joan Gross, David McMurray, Ted Swedenburg, « Arab noise and Ramadan nights : Rai, Rap and Franco-Maghrebi identity » dans *Diaspora, A Journal of transnational studies* n° 3, 1994, p. 3-39.

¹² Notons que cette scène du bal est la seule où la musique entendue est *in*, musique d'écran, mais que la chanson de Guerra a été introduite *off* sur les images de la balade à Vespa, et, qu'après cet interlude du bal, elle accompagnera encore *off* la poursuite de cette balade.

« En Vespa » se révèle ainsi comme un traité musico-visuel en actes sur la richesse sensible et signifiante que peuvent déployer les chansons populaires (parfois à l'insu de leurs compositeurs et interprètes), du moins lorsqu'elles sont convoquées dans un film qui leur permet de résonner longuement et de façon ouverte. Redevenu son off, le morceau de Juan Luis Guerra, qui décrit les conditions de vie difficiles de ses compatriotes et désigne le rêve américain comme un mirage, accompagnera encore la migration à l'envers qu'accomplit Nanni Moretti, en franchissant la « frontière » du périphérique, en direction du quartier mal famé (mais qui se révèle en fait « pas si mal ») de Spinaceto. Associer ce parcours-là avec cette chanson-là, c'est peut-être déjà effectuer un hommage aux déclassés de toute société ; mais c'est peut-être aussi, en opérant un nouveau point de jonction audiovisuel entre le particulier et l'universel, suggérer que la vie humaine est faite de fantasmes puissants (positifs ou négatifs) sur l'Ailleurs, dont l'expérience concrète, lorsqu'elle survient, permet de relativiser le caractère absolu.

On le voit (et on l'entend), si « En Vespa » constitue une expérience de cinéma inépuisable, c'est que derrière l'agrément de cette bal(l)ade romaine, on sent en permanence l'expression incertaine et fragile d'une position existentielle, celle d'un artiste et d'un intellectuel en voie de désengagement politique, qui veut « croire en l'Homme », mais qui, n'y parvenant pas tout à fait, a donc décidé, pour un temps, de croire à quelque chose de plus simple, mais de plus difficile à exprimer, à savoir l'évidence de son habitation d'un lieu sur Terre : la ville de Rome. Être et habiter, ressentir et penser, tout s'effectue dans le même mouvement vital, et le cinéma est un art merveilleusement outillé pour nous le faire comprendre. Moretti l'a compris, et il s'est coulé avec grâce dans cette puissance intrinsèque à son médium d'expression. Avec cet opus resté exceptionnel dans sa filmographie, Nanni Moretti nous livre une structure spatiale-cinématique dans laquelle le son joue un rôle primordial : une architecture audiovisuelle en mouvement que nous pouvons habiter à notre tour, avec nos corps de spectateurs et nos pensées de citoyens, dans le sillage d'une Vespa silencieuse.