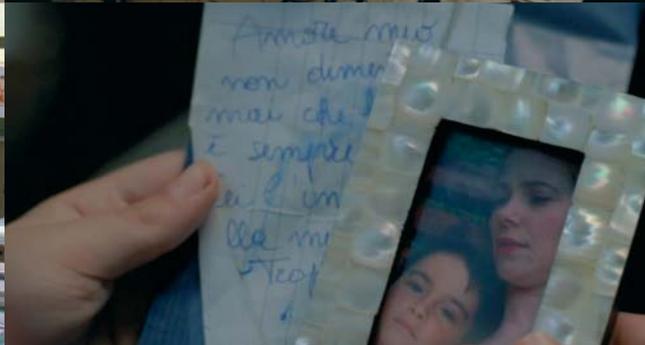


KIM ROSSI STUART

Libero



L'AVANT FILM

L'affiche	1
La vigie	
Réalisateur & Genèse	2
Kim Rossi Stuart, des deux côtés de la caméra	
Actrice	3

LE FILM

Analyse du scénario	5
La place retrouvée de l'enfance	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Des repères plutôt que des modèles	
Mise en scène & Signification	9
Une quête de la proximité	
Bande-son	13
Donner de l'élan	
Analyse d'une séquence	14
Le vote	
Retour d'images	16
Pendant que l'ascenseur monte	

AUTOUR DU FILM

Le principe d'adultification	17
Rome et cinéma	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.site-image.eu
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2011

SYNOPSIS

Rome, de nos jours. Tommi, une douzaine d'années, vit avec son père, Renato, et sa sœur, Viola. Sa mère, Stefania, ne donne pas de nouvelles depuis des mois. Après l'école, il suit des cours de natation, mais il préférerait s'inscrire dans un club de football. Souvent, il monte sur le toit de l'immeuble, pour s'amuser avec son lance-pierres ou ranger de l'argent dans une cachette. Son quotidien est rythmé par les jeux et les disputes qu'il a avec son père et sa sœur, avec lesquels il mène une existence heureuse malgré les difficultés financières. Il rencontre Claudio, un nouveau camarade de classe muet depuis la mort de son père, et Antonio, un voisin qui devient vite son meilleur ami.

Un jour, Stefania réapparaît. Quoique réticent, Renato accepte de lui donner une dernière chance. La vie familiale reprend, et la mère de Tommi essaye de se rapprocher de lui, l'accompagne à la visite médicale et l'emmène au parc d'attractions. La famille entière part même assister à un tournage sur lequel travaille Renato, caméraman qui vient tout juste de se mettre à son compte. Mais Tommi ne parvient pas à s'habituer à la présence de sa mère. À l'école, il tombe amoureux de Monica à qui il écrit un mot d'amour anonyme. Un soir, le père et ses deux enfants trouvent l'appartement vide : la mère est repartie.

De plus en plus irascible, Renato demande à ses enfants de rester soudés dans l'épreuve. Il prépare avec enthousiasme la compétition de natation de Tommi. Quand celui-ci abandonne au milieu de la course, il décide de ne plus lui adresser la parole. Tommi passe alors de plus en plus de temps chez les parents d'Antonio, qui lui proposent de l'emmener aux sports d'hiver. Il en parle à son père, qui le considère comme un traître et le met à la porte. La nuit qui précède son départ, Tommi s'introduit chez lui par les toits et réveille son père, qui tombe dans ses bras. Le matin, ils évoquent le club de football où Tommi s'inscrira l'année prochaine. À l'école, le concierge lui donne un paquet déposé par sa mère. Il l'ouvre dans le bus et fond en larmes.

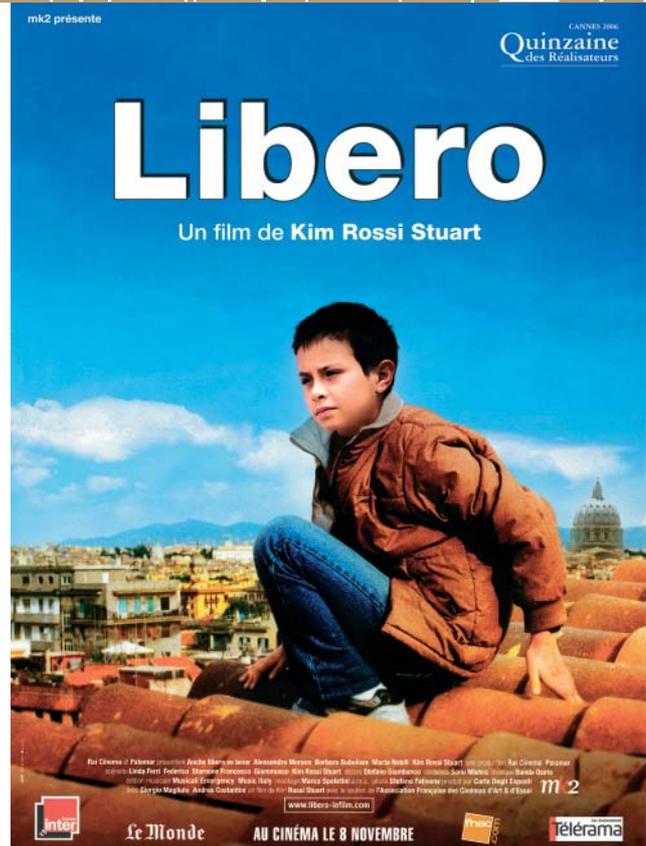
L'AFFICHE

La vigie

Au centre de l'image, sur un toit de tuiles rouges, un enfant d'une douzaine d'années regarde au loin. Il est accroupi, et nous est présenté de trois quarts face. Absorbé dans ses pensées, ou attiré par quelque chose que nous ne voyons pas, il est tourné vers le bord gauche de l'image. L'arrière-plan déroule à perte de vue un paysage urbain où l'on aperçoit, au loin, le dôme de la basilique Saint-Pierre. Le décor permet à la fois de signaler le lieu de l'action et d'indiquer que le quartier ordinaire où vit l'enfant n'a rien de la Rome pour touristes. Mais la ville qui s'étend derrière le garçon, et qu'il surplombe comme une vigie, ne semble pas l'intéresser. D'emblée, l'enfant domine la scène. Il est seul, en position d'observateur, loin de chercher à s'imposer. Il est malgré lui le personnage principal. En même temps que son rôle, c'est son tempérament qui est défini : partagé entre une assurance juvénile et une inquiétude permanente, l'enfant sera toujours aux aguets.

Sur les toits, le jeune garçon est à sa place. Il paraît même si à l'aise à l'image que l'on ne remarque pas tout de suite à quel point sa position est périlleuse. Un pied entre les tuiles romaines et l'autre invisible, la main droite en appui sur la tuile et la gauche prête à se poser, l'enfant est en équilibre au bord du vide. Plus encore que son assurance face au danger, c'est le chemin l'ayant mené jusqu'ici qui interroge. Sans avoir vu les quelques séquences en question sur les toits dont s'inspire l'affiche, on comprend déjà la solitude du personnage, et le manque d'attention dont il est l'objet. L'image pointe du doigt l'absence des parents. Elle désigne un enfant laissé à lui-même, que la situation grandit et fragilise à la fois. Les sourcils froncés, le jeune Tommaso semble à la fois décidé et inquiet.

La position privilégiée qui est celle de la vigie, entre ciel et terre, offre cependant à celui qui l'occupe un sentiment de liberté. C'est en tout cas ce que tend à suggérer l'affiche, aux deux tiers occupée par le bleu azur du ciel sur lequel se découpe la silhouette de l'enfant. Au-dessus de lui, le titre du film vient



confirmer ce sentiment : **Libero**, soit « libre » en italien. Le mot peut-être employé comme adjectif ou comme nom, et implique deux interprétations différentes. La plus évidente est celle que propose l'affiche : prendre le terme comme qualificatif de l'enfant, dont la timidité cache un caractère indépendant voire sauvage. Mais un « libéro » est aussi un poste défensif au football, que Tommaso et son père évoquent dans l'avant-dernière séquence du film, d'où celui-ci tire son titre original : **Anche libero va bene**, « Libéro me va aussi ». En préférant ne garder qu'un seul mot du titre italien, sans le traduire, les concepteurs de l'affiche ont ainsi privilégié une interprétation plus en accord avec l'image choisie.

PISTES DE TRAVAIL

Avant vision du film

- Étudier la composition de l'affiche : deux parties séparées par l'horizon et l'opposition entre les couleurs bleu et rouge orangé, personnage au centre de cette ligne, lui-même traversé en son milieu par cette ligne et vêtu d'un jean bleu et d'un blouson entre l'orange et le marron. L'horizon est lui-même redoublé par l'horizontalité du titre. Il propose une verticale qui sépare une partie du fond en deux (la ville/le dôme de Saint-Pierre). Enfin une diagonale est formée par le bord du toit sur lequel le personnage est assis.
- Imaginer pourquoi cet enfant est sur le toit et ce qu'il regarde.
- Comment est montrée la ville derrière l'enfant ?

RÉALISATEUR GENÈSE

Kim Rossi Stuart, des deux côtés de la caméra



Les Clefs de la maison



Romanzo Criminale

L'acteur

Né à Rome en 1969, Kim Rossi Stuart est le fils d'un mannequin et d'un acteur (Giacomo Rossi Stuart, 1925-1994) qui joua dans quelques films hollywoodiens avant de faire carrière en Italie grâce à l'essor des péplums et des westerns spaghetti. C'est donc tout naturellement que l'enfant tourne dans des films dès son plus jeune âge. À cinq ans, il tient un petit rôle dans *La Grande Bourgeoise* de Mauro Bolognini, aux côtés de Catherine Deneuve et Fernando Rey. À quatorze ans, il quitte l'école pour se consacrer à sa carrière d'acteur. « J'ai véritablement commencé vers 13 ans, presque par hasard, parce qu'un assistant réalisateur m'a demandé si je voulais faire un test. En fait, l'école ne m'intéressait pas trop. Je pensais que c'était mieux d'apprendre les choses dans la vie, directement dans le travail. C'est pour cela que j'ai commencé à travailler, en étudiant le théâtre », confie le comédien à la revue *Critikat* (Cf Critikat.com, 7.11.2006). En 1986, il fait une apparition dans *Le Nom de la rose* de Jean-Jacques Annaud avant d'obtenir le premier rôle dans *Le Kimono d'or* (1987) et sa suite (1988), et de jouer l'un des protagonistes de *Domino* (1988) avec Brigitte Nielsen. Parallèlement aux cours de l'Actor's Studio de New York, le jeune comédien joue pour la télévision italienne, notamment la série *Valentina* en 1989, et surtout *La Caverne de la rose d'or* (1991-1994), suite de quatre téléfilms fantastiques qui rencontrent un grand succès. Grâce au rôle de Romualdo, jeune prince épris de Fantagaro, interprétée par Alessandra Martines, Kim Rossi Stuart devient un visage connu de la télévision italienne.

En 1994 pourtant, son interprétation du personnage de Saverio dans *Senza Pelle* d'Alessandro d'Alatri marque un tournant dans sa carrière. La critique remarque sa performance et lui permet de diversifier ses rôles en quittant le personnage de play-boy qui l'avait fait connaître. Il joue ainsi sous la direction de plusieurs cinéastes célèbres, dont Michelangelo Antonioni et Wim Wenders dans *Par-delà les nuages* (1995), ou Roberto Begnini dans *Pinocchio* (2002). En 2004, son rôle dans *Les Clefs de la maison* de Gianni Amelio lui vaut une nomination pour le David di Donatello (Césars italiens). C'est deux ans plus tard, alors que son rôle de gangster romantique dans *Romanzo Criminale* (Michele Placido) consacre sa célébrité, que l'acteur passe derrière la caméra en réalisant *Libero*. Après le succès critique et public de son premier film, Kim Rossi Stuart revient en 2009 à la comédie avec *Question de cœur*, de Francesca Archibugi. En 2010, il a participé à l'écriture du scénario et des dialogues du nouveau film de M. Placido, *Vallanzasca (Gli angeli del male)*, dans lequel il tient le rôle principal.

Un projet autobiographique

À dix-sept ans, le comédien débutant écrit ses premiers scénarios, espérant pouvoir les mettre en scène un jour. Parmi ceux-ci se trouve celui de *Libero*, dans une version sensiblement éloignée de celle que l'acteur réalisera en 2007. Si ce scénario original a une importance particulière aux yeux du comédien, c'est que celui-ci est en partie autobiographique. Bien qu'il n'ait pas dit explicitement dans quelle mesure son expérience personnelle avait nourri la fiction, Kim Rossi Stuart a avoué se reconnaître dans cet enfant confronté très jeune à des responsabilités d'adulte. D'une certaine manière, l'autonomie forcée du personnage de Tommaso fait en effet écho au parcours de Kim Rossi Stuart, déjà acteur à l'âge où l'on est encore enfant. « Pour moi, il y a un âge – onze, douze ans – où il faut prendre notre vie sur notre épaule, et commencer à être autonome. Et à ce moment-là, il vous arrive des choses qui vont conditionner toute votre vie : c'est un thème évident, qui parle à tout le monde », a pu ainsi déclarer le réalisateur. Lorsqu'il lui a fallu endosser le rôle de Renato, l'acteur s'est de surcroît inspiré de son propre père, redoublant ainsi la dimension autobiographique de l'histoire de Tommi.

Lorsque sa notoriété en tant qu'acteur lui permit de financer le projet, Kim Rossi Stuart s'est entouré de trois scénaristes dont Linda Ferri, collaboratrice de Nanni Moretti, pour récrire cette histoire et la transformer. En déplaçant l'intrigue dans un milieu plus populaire, le comédien a pris ses distances avec son histoire personnelle tout en affirmant sa dette à l'égard de la grande école du cinéma italien d'après-guerre : « Je me sens très proche du néoréalisme, c'est un mouvement que j'ai toujours beaucoup admiré. Les sujets qui m'intéressent n'impliquent pas des gens riches, mais plutôt ceux qui ont des difficultés économiques. » L'acteur affirme notamment avoir travaillé par soustraction, à la manière de cinéastes comme Rossellini ou Vittorio de Sica, éliminant de son scénario toutes les scories pour qu'émerge le parcours émotionnel de ses personnages.

Un casting inattendu

« Tommi (Alessandro Morace) est un cadeau du ciel. Ce n'est pas facile de dénicher un enfant à la fois introverti et si courageux. [...] J'ai découvert Alessandro dans une école de province. Il se cachait derrière les autres. Je cherchais un garçon sans expérience, timide, avec une fracture intérieure, une rupture dans le regard. Et c'était une évidence : Alessandro était Tommi.

Ses émotions étaient en lui, bloquées, et ne demandaient qu'à sortir », explique Kim Rossi Stuart au magazine *L'Intern@ute*. Focalisant son attention sur les acteurs, le réalisateur a voulu travailler avec eux essentiellement en amont du tournage, de manière à ce que les séquences soient longuement répétées avant d'être filmées. Peu d'improvisation donc, dans les paroles et les gestes des comédiens de *Libero*, mais beaucoup de spontanéité chez les acteurs. Recherchant avant tout la complexité des personnages, le cinéaste a établi son casting en privilégiant les acteurs capables d'exprimer les sentiments les plus contradictoires. Il en va ainsi de l'enfant, à la fois timide et décidé, mais aussi de Barbara Bobulova, qui interprète Stefania, mère affectueuse en même temps que jeune femme volage. Le réalisateur lui-même, ici acteur par accident, était aussi hésitant quant au rôle que sûr comme metteur en scène. « Je ne voulais pas jouer dans le film, c'était l'une de mes conditions posées au producteur. Mais quand le comédien que j'ai choisi a disparu deux semaines avant le tournage, ça a posé beaucoup de problèmes ; j'étais obligé de faire le rôle car on n'avait pas le temps d'en trouver un autre. Évidemment, pour moi, c'était plus lourd, plus fatigant, mais ça me donnait la chance d'incarner une figure paternelle. »

Changer de rôle

Habitué des tournages depuis près de vingt ans, Kim Rossi Stuart a acquis une longue expérience de la mise en scène au contact des cinéastes avec qui il travaillait. « Il y a toujours quelque chose à prendre chez les autres : chaque metteur en scène peut vous donner quelque chose. J'ai toujours travaillé comme comédien avec l'idée de voler quelque chose au metteur en scène. » L'acteur a cependant dû se plier à un exercice inédit avec *Libero*. Passant de l'autre côté de la caméra, il a dû occuper une place nouvelle pour lui tout en demeurant comédien, devenir metteur en scène en se dirigeant lui-même. Cette ubiquité n'est évidemment pas nouvelle, nombre de cinéastes ayant été acteurs devant leur propre caméra, mais l'acteur n'est pas ici le centre de l'attention, et l'habitué des premiers rôles a dû s'effacer devant l'enfant qui jouait à ses côtés. Il s'agissait pour Kim Rossi Stuart de jouer double jeu, s'écartant du jeune garçon devant la caméra pour mieux le suivre avec l'objectif. Alternant l'une et l'autre casquette, le réalisateur de *Libero* a ainsi dû lutter contre ses propres réflexes d'acteur pour devenir metteur en scène.

Actrice

Barbara Bobulova

Née en Slovaquie en 1974, elle a principalement fait carrière en Italie, tant au cinéma qu'à la télévision, à partir de 1996. Elle a notamment joué dans *Le Prince de Hombourg* (1997), de Marco Bellochio, avant d'être remarquée dans *La Spectatrice* (2004), de Paolo Franchi. Elle a remporté un David di Donatello et un Ciak d'oro pour son rôle dans *Cuore Sacro* (2005) de Fernan Ozpetek.

Barbara Bobulova est *Coco* dans *Coco Chanel* de Christian Duguay (2008)





ANALYSE DU SCÉNARIO

La place retrouvée de l'enfance

Libero déroule sur quelques mois la vie quotidienne d'un enfant, de sa sœur aînée et de leur père confrontés à une mère volage et absente. La vie menée sans elle, son retour, puis sa nouvelle disparition constituent les étapes d'un apprentissage de la douleur et de la survie. Le récit suit le déroulement des journées de l'enfant, du réveil jusqu'au coucher, entre la maison, l'école, la piscine ou les journées chez un ami. Les personnages évoluent et se révèlent ainsi sous le regard de Tommaso, autour duquel s'organise le récit.

Le quotidien

Dans cette **première partie** relativement courte (1 à 18), puisqu'elle ne s'étend que sur une vingtaine de minutes, le scénario se propose de présenter chacun des personnages et, en creux, la manière dont ils vivent l'absence de la mère. Dès la première séquence, deux tempéraments différents sont dessinés : le père et sa fille seront joueurs voire taquins, tandis que Tommaso est à la fois moins exubérant et plus entêté. Suit alors, de 2 à 5, une journée typique de la vie du petit garçon, entre l'école, le football auquel il voudrait jouer, et le cours de natation. À la maison, le père donne volontiers de la voix si besoin (5, 8), mais s'adoucit très vite. Le contenu des discussions est léger et la bonne humeur règne (5, 14).

La mère est mentionnée pour la première fois en 9, où l'on apprend que personne n'a de nouvelles d'elle. Malgré les apparences, son absence n'a donc rien de naturel et cette douleur peut resurgir à tout moment : lorsque Tommi traite sa sœur de « pute » (11), son père le giflé violemment, comme s'il venait d'évoquer quelque chose d'autre. L'incident fait ainsi ressortir la violence de Renato, l'émotivité de Viola et le mutisme de Tommi face au départ de la mère. L'enfant ne s'entend pas toujours bien avec ses camarades de classe (12), mais fait la connaissance de Claudio (15) et surtout, dans son immeuble, d'Antonio (13), qui deviendra son meilleur ami. Malgré le caractère solitaire de Tommi, qui aime se retrouver seul sur le toit de l'immeuble (6, 17), la famille est toujours réunie pour le dîner où l'on évoque ouvertement les soucis financiers (14). Au moment où le père, dont le travail de cameraman ne sera dévoilé qu'en 28, annonce qu'il s'installe à son compte, Viola propose ainsi de réduire leur argent de poche tandis que Tommi s'inquiète de l'hypothèque, révélant une curieuse répartition des rôles au sein de la famille.

Comme si de rien n'était

Dans la **partie centrale**, à partir de la séquence 18, lorsque Stefania réapparaît, le scénario rebat les cartes, et fait basculer la chronique dans l'intrigue proprement dite. La fureur du père (19) laisse vite place à une réunion de famille (20) où peut se lire,





déjà, le comportement qu'aura chacun par rapport à la mère et plus tard à son départ : tandis que Tommi ne dit mot, Viola supplie son père de lui donner une chance et celui-ci accepte. Alors que le reste de la famille fait comme si de rien n'était, la défiance de Tommaso va donc l'isoler. À travers la description de la même routine, entre la piscine (21) et l'école (26), le scénario instaure ainsi petit à petit une distance entre l'enfant et sa famille. Quand Renato croit pouvoir retrouver le bonheur familial et que sa sœur passe le plus de temps possible avec sa mère, Tommi se fait rappeler à l'ordre par son père, qui lui demande de se montrer présent auprès d'elle (27).

En faisant intervenir la mère après la mise en situation, le scénario a installé l'idée que sa présence était plus souhaitée que bénéfique, amenant ainsi le spectateur à adopter le point de vue de Tommi. Dans cette optique, chaque scène vérifie l'hypothèse de l'enfant qui se substitue à son père et guette les signes du départ de sa mère pour un autre homme (34, 35). Même quand elle veut se montrer attentionnée, en venant à la visite médicale (30) ou à l'école (32), Stefania apparaît moins maternelle que séductrice. Son retour constitue donc pour Tommaso, Viola et leur père une constante mise à l'épreuve. Il fait en outre planer, comme un suspense inévitable qui culmine dans l'ascenseur (36), la menace d'une nouvelle disparition.

Avancer malgré tout

Presque aussi développée que la partie centrale, la **troisième étape du récit** suit l'évolution du père et de ses deux enfants après la disparition subite de la mère. Beaucoup moins surpris que Viola et son père (36), Tommaso montre peu de marques de chagrin, et tient à ne pas changer ses habitudes (37, 39). La réaction de l'enfant est aussi adulte que celle de son père est impulsive et adolescente. Affligé (41), celui-ci le trouve insensible (42). L'obstination dont témoigne Tommi en abandonnant au milieu de la course de natation (44) apparaît à Renato comme une trahison qui l'attendait depuis des semaines (35). Celui-ci ne peut accepter que son fils ne suive pas le plan qu'il lui a tracé, et refuse de lui parler. Lorsque Tommi lui demande

en 47 s'il peut partir aux sports d'hiver avec Antonio, il le chasse de l'appartement familial. Alors que Viola semble avoir surmonté le départ de sa mère (46), le père ne trouve plus personne pour partager son désespoir (49). Lorsque Tommi revient chez lui pour se réconcilier (51), le père et son fils prennent ensemble le petit-déjeuner et discutent du club de foot où l'enfant s'inscrira (52). L'histoire est revenue à son point de départ, mais l'un et l'autre ont trouvé leur place, l'un redevenant un père plutôt qu'un capitaine et l'autre un enfant au lieu d'un jeune adulte.

PISTES DE TRAVAIL

Exposition

- Définir ce qui constitue l'exposition (jusqu'à l'apparition de la mère, Stefania). S'agit-il d'une pure exposition – description des personnages, de la situation de la famille, du milieu, chronique de la vie quotidienne... – ou les problèmes qui vont se développer par la suite sont-ils déjà présents ?

Le vrai sujet

- Déterminer quel est le véritable sujet du film, l'intrigue principale. S'agit-il de savoir si la mère reprendra sa place au foyer, si Renato pourra se réconcilier avec son épouse, si Stefania sera capable d'être une véritable épouse pour lui et une mère pour ses enfants ? Si Tommaso abandonnera son père et sa sœur pour vivre de plus en plus avec Antonio et ses parents ? Ou s'il sera possible pour Tommaso de trouver en Renato un vrai père, et pour celui-ci d'accepter que Tommi soit et ne soit qu'un fils ?

Lettre

- Imaginer ce que pourrait écrire Tommaso à Antonio – ou une discussion entre eux – pour expliquer pour quelles raisons il ne l'a finalement pas accompagné, lui et ses parents, aux sports d'hiver.

Découpage séquentiel

1 - 0h00'

Titres. [0h00'42] Renato (le père) réveille Viola et Tommaso (Tommi). Il dénigre le foot qu'aimerait pratiquer Tommi.

2 - 0h02'55

Il y a un nouveau dans la classe de Tommi : Claudio, muet depuis qu'il a vu son père mourir.

3 - 0h05'02

Tommi regarde des enfants jouer au foot.

4 - 0h05'21

Entraînement de natation, puis Tommi prend le train pour rentrer.

5 - 0h06'05

Viola converse sur Internet. Renato s'énerve à la vue d'une peau de banane au sol. Viola et Tommi se disputent pour savoir qui dormira avec lui. Ils dorment tous les trois

6 - 0h08'18

Tommi monte sur le toit et s'amuse avec un lance-pierres et des jumelles qu'il a cachés dans un muret.

7 - 0h09'51

Dans le 4x4 familial, en route pour dîner chez Vincenzo et Marina, Renato invente une chanson.

8 - 0h10'40

Mais il se gare, emmène Tommi dans un bureau, menace un débiteur qui finit par payer.

9 - 0h13'24

Tommi entend Vincenzo et Marina évoquer sa mère.

10 - 0h14'17

Dans la chambre, leur fille et Viola exigent que Tommi vienne les caresser. Il menace de tout dire à Renato et sort.

11 - 0h15'08

Au retour, dans la voiture, Viola taquine son frère qui l'insulte. Renato le gifle.

12 - 0h16'09

À l'école, Tommi joue au foot, la tête dans ses pensées. Lorsque l'équipe adverse marque, un camarade s'en prend à lui.

13 - 0h17'24

Tommi joue seul au ballon dans la cour de l'immeuble. De nouveaux voisins arrivent dans un break, leur garçon reste jouer avec Tommi.

14 - 0h18'41

Tommi est joyeusement accueilli par Viola et Renato qui a préparé le dîner. Renato dit qu'il va acheter du matériel et se mettre à son compte.

15 - 0h21'24

En classe, Tommi est contraint de s'asseoir à côté de Claudio.

16 - 0h22'09

Tommi sort de la voiture de Renato qui sera absent deux jours.

17 - 0h22'28

Sur le toit, Tommi cache ses économies. Il s'amuse à sauter d'un mur à l'autre, au-dessus du vide.

18 - 0h23'07

Viola et Tommi trouvent leur mère dans la cage d'escalier et entrent dans l'appartement avec elle.

19 - 0h24'23

Ils attendent Renato. Lorsqu'il arrive, il demande à sa femme de partir et l'insulte. Elle se jette à ses pieds. Les enfants vont dans leur chambre.

20 - 0h30'53

Renato réveille les enfants pour qu'ils donnent leur avis. Viola supplie de laisser leur mère revenir. Tommi ne dit rien.

21 - 0h36'02

Tommi arrive à la piscine en avance.

22 - 0h36'45

Premier dîner de nouveau en famille, Renato évoque son travail.

23 - 0h38'08

À l'école, Tommi s'assoit volontairement à côté de Claudio.

24 - 0h38'37

Chez Antonio, il esquive des questions sur sa mère.

25 - 0h39'21

Chez lui, il refuse que sa mère vienne le laver.

26 - 0h40'17

À l'école, Monica fait un exposé sur la séduction chez les animaux.

27 - 0h41'00

Renato reproche à Tommi de ne pas passer de temps avec sa mère.

28 - 0h42'11

Après une dispute avec le réalisateur, Renato quitte le plateau de tournage.

29 - 0h46'51

Il décide de passer en famille une nuit à l'hôtel au bord de la mer.

30 - 0h49'04

Après l'examen médical, lorsque le médecin demande à sa mère si Tommi a eu toutes les maladies infantiles, elle prétend qu'il n'a pas eu la varicelle. Mais il montre une cicatrice.

31 - 0h50'07

Tommi fait un cauchemar, se réveille et va boire de l'eau. Sa mère est dans la cuisine. Elle lui parle de ses grossesses et assure qu'elle est revenue pour de bon.

32 - 0h53'21

La mère de Tommi vient le chercher dans sa classe. Elle l'emmène au parc d'attractions.

33 - 0h57'03

En cours de céramique, Monica vient se placer à côté de Tommi et discute avec lui. Seul dans la classe, Tommi écrit un mot d'amour qu'il glisse dans le cahier de Monica.

34 - 0h59'29

La mère reçoit un appel de Livia, qui l'invite à une exposition de peinture. Elle s'y rend avec Viola, Tommi et Antonio. Là-bas, Tommi la regarde discuter avec un homme, qui les raccompagne jusqu'à leur voiture.

35 - 1h03'06

Depuis le toit, Tommi observe sa mère avec les jumelles. Au petit-déjeuner, elle fait la vaisselle pendant que les enfants dansent. Renato arrive et s'assoit à la place de sa femme avant de la lui laisser.

36 - 1h04'09

Renato prend Tommi à la piscine, puis Viola qui sort d'un cours de danse. Dans la cour de l'immeuble, Tommi voit que les fenêtres de l'appartement sont éteintes et le révèle dans l'ascenseur. En effet, l'appartement est vide.

37 - 1h07'23

Le matin, Tommi décline l'offre de Renato de ne pas aller à l'école.

38 - 1h09'02

À l'école, Monica trouve le mot et le fait passer pour en connaître l'auteur. Tommi prétend ne pas l'avoir écrit.

39 - 1h11'38

À la piscine, il nage le crawl.

40 - 1h11'50

Il entraîne Antonio sur les toits.

41 - 1h12'41

Alors qu'ils font la vaisselle, Renato s'aperçoit que la poubelle a débordé et éclate de colère. Viola le persuade d'aller faire un footing.

42 - 1h14'38

Tommi reste dans la voiture, mais Renato l'oblige à courir.

43 - 1h15'38

À la piscine, quelqu'un montre à Tommi que Renato est là et lui fait signe.

44 - 1h16'08

Renato prépare un petit-déjeuner exceptionnel à Tommi. Dans le vestiaire, il donne les derniers conseils. Au milieu de l'épreuve, l'enfant s'arrête. Sur le chemin du retour, Renato lui dit qu'il n'est pas son fils.

45 - 1h22'50

Le père d'Antonio emmène Tommi à la pêche. Tommi attrape un poisson. Le soir, il mange les truites avec Antonio et ses parents.

46 - 1h25'33

Renato part pour le travail à Naples, laisse un peu d'argent à Viola mais pas à Tommi. Le soir, Viola s'en va chez une amie, propose à Tommi de venir mais il préfère rester seul.

47 - 1h27'25

Tommi demande à Renato la permission de partir aux sports d'hiver avec Antonio. Renato réagit avec violence, le met dehors, le traite de traître.

48 - 1h29'52

La nuit, Tommi marche seul au bord d'une route. Le matin, il mange dans un fast-food.

49 - 1h30'24

Antonio annonce à ses parents que Tommi vient avec eux. Dans son appartement, Tommi prépare son sac, voit Renato rentrer et se glisse dehors.

50 - 1h32'34

Dans la voiture des parents d'Antonio, ceux-ci récapitulent les affaires à prendre.

51 - 1h33'11

La nuit, Tommi s'éclipse pour aller chez lui. Il réveille Renato et lui demande comment il va. Celui-ci fond en larmes et le prend dans ses bras.

52 - 1h36'42

À l'aube, Renato prend un petit-déjeuner avec Tommi. Il lui montre le prospectus d'un club de foot. Tommi aimerait être milieu de terrain, ou libéro comme le préférerait Renato.

53 - 1h38'02

À l'école, Tommi joue avec une balle que Claudio lui renvoie. En sortant, le concierge lui dit que sa mère a laissé un paquet. Il l'ouvre dans le bus et trouve une photo de sa mère et lui, encadrée, ainsi qu'une lettre. Tommi essuie ses larmes et regarde à travers la vitre.

1h40'47

Titre. Générique de fin.

Durée totale du film en DVD : 1h44'34

PERSONNAGES



Des repères plutôt que des modèles



Tommaso

À la maison comme à l'école, on le surnomme « Tommi ». Il a une douzaine d'années et pense plus au football qu'à l'école (1). Très indépendant pour son âge, il sait se débrouiller seul quand il le faut (4, 8, 49). Intrépide, voire casse-cou (6, 51), le jeune garçon ne semble craindre que les colères de son père (8, 19). D'un tempérament solitaire, il est plus à l'aise dans les jeux qu'il s'invente (6, 13) que dans ceux de ses camarades de classe (12). En société, l'enfant est peu loquace, voire renfermé, préférant observer les autres que participer à leurs conversations (9, 34). Il est même très gêné avec les filles, face auxquelles il se révèle d'une timidité insurmontable (10, 33, 38). Entêté, l'enfant ne se laisse jamais dicter son comportement par les autres, ce que ne supporte pas son père (42, 44). Lorsque celui-ci réunit ses enfants autour de la table pour leur proposer de donner une nouvelle chance à leur mère, il ne parvient pas à lui arracher un mot, et c'est son silence qui est pris pour une affirmation (20). Très lucide, l'enfant est le seul à ne pas se faire d'illusions sur le retour de sa mère. Sa présence va même révéler chez lui une angoisse insoupçonnée, le jeune garçon n'ayant cessé de guetter les signes du départ prochain de sa mère (34, 35). Il réfléchit même souvent comme un adulte et se met à la place de son père, se montrant inquiet des finances familiales (14), ou jaloux des avances que fait un homme fortuné à sa mère (34). Contrairement à sa sœur et son père, il ne montre que très rarement ses sentiments, et il faudra attendre la dernière scène du film pour le voir pleurer. Il exprime froidement ce qu'il a à dire, et ne ménage d'ailleurs pas son père dans les moments difficiles (28, 36). La nouvelle disparition de sa mère agit cependant comme une libération. Le garçon n'a plus à surveiller sa mère, ni à craindre qu'elle l'abandonne à nouveau. L'évolution de Tommaso possède ainsi quelque chose de paradoxal : très adulte au départ, il gagne finalement le droit d'être un enfant.

Renato, son père

Responsable et orgueilleux, Renato est fier d'élever seul ses deux enfants depuis le départ de sa femme. Il est très proche d'eux, et tient à le rester malgré les difficultés. Très démonstratif, il peut se montrer aussi joyeux (7, 14, 35) que colérique, la moindre contrariété prenant chez lui des proportions gigantesques (8, 47). Il s'emporte ainsi régulièrement contre Viola et Tommaso, qui craignent ses réactions (11, 41). À la fois optimiste et naïf, il



croit toujours que les choses vont s'arranger (14) et fait ainsi confiance à sa femme malgré ses erreurs dans le passé (20). Il ne réfléchit jamais qu'en termes de loyauté ou de trahison, même avec son propre fils (42, 44, 47). Une fois qu'il a conclu un pacte avec sa femme, il considère que la discussion est close et ne veut pas croire qu'elle puisse ne pas tenir ses promesses. D'un caractère affectif, il est très atteint par les infidélités de sa femme (46) et l'éloignement de Tommi (51). Débordé par ses obligations familiales, il choisit pourtant de s'installer à son compte comme caméraman en achetant son propre matériel. L'homme possède l'esprit de compétition : sa famille représente pour lui une équipe dont il est à la fois le capitaine et l'entraîneur (42, 44). Aussi obstiné que Tommaso, il demeure sur ses positions quitte à se brouiller avec les autres (28, 42). S'il accepte de revenir sur ses décisions, c'est qu'il veut maintenir à tout prix un esprit de famille (20, 52). Il ne changera que sur un point précis en acceptant, en 52, de ne plus tout contrôler, en laissant Tommi choisir le sport qu'il veut pratiquer. Il se donne le rôle du « libéro » sur le terrain de football : celui qui est le plus en arrière, et rattrape la balle ou corrige le tir quand les choses se compliquent et ses coéquipiers sont en difficulté.



Viola, sa sœur

Un peu plus âgée que son frère, elle est déjà très éloignée de ses préoccupations et ne pense qu'aux garçons (5, 9). Elle passe son temps à taquiner son frère qui se laisse faire le plus souvent (11, 18). Beaucoup plus expansive que lui, elle n'hésite pas à tomber dans les bras de sa mère lorsqu'elle l'aperçoit (18) et fond en larmes quand son père s'en prend à elle (19) puis propose de lui donner une nouvelle chance (20). C'est

son petit frère, moins expansif, qui vient la consoler si besoin (19). Son caractère est proche de celui de son père, dont elle partage aussi bien l'allégresse (7, 14, 35) que l'émotivité (20, 42). Elle possède aussi le souci de la cohésion familiale (41), et se montre alternativement complice avec son frère (19), son père (14) ou sa mère (20, 34). Si le départ de celle-ci l'atteint, elle trouve contrairement à son père la force de le surmonter et de s'adapter à la situation.



Stefania, sa mère

Elle n'apparaît qu'en 18. Elle se greffe alors à une famille qui a vécu sans elle et dans laquelle elle ne parvient pas à retrouver sa place (35). Manifestement mal à l'aise dans son rôle de mère, elle ne sait jamais comment se comporter. Elle prend régulièrement à parti ses enfants pour s'excuser et demander leur pardon (20, 31). À la maison (25) comme à l'école (32), elle se révèle maladroite dans les attentions qu'elle porte à Tommaso. Partout où elle se déplace, du cabinet du médecin (30) jusqu'à l'exposition (34), elle est d'abord perçue comme une femme attirante et ses enfants semblent de trop. Gênée par les attentions de son mari (35), elle tente d'être une épouse docile et de le soutenir (29) mais ne supporte manifestement pas ce rôle. Malgré ses aventures successives, elle n'a pas changé et se comporte toujours comme une jeune femme sans attaches.



Claudio, Monica, Antonio et son père

Autour de Tommaso gravitent aussi des personnages secondaires qui servent à l'enfant de points de comparaison par rapport à son expérience personnelle. Tommi se lie ainsi avec **Claudio**, le jeune muet qui devient son voisin de classe (15), et dont il apprécie la présence (33) comme si son mutisme tranquille lui offrait un moment de paix dans un quotidien pas vraiment serein. Lorsqu'en 53 Tommi parvient à communiquer avec lui, c'est une grande marque de confiance pour l'enfant. À l'inverse, sa relation avec **Monica** témoigne de ses difficultés à exprimer ses sentiments. Alors qu'il semble boire ses paroles (26), c'est elle qui vient lui parler pendant le cours de céramique. Incapable de parler, Tommaso préférera lui écrire

(33) mais n'osera pas réitérer sa déclaration de vive voix malgré l'insistance de la jeune fille (38).

Antonio et ses parents emménagent dans un appartement dans le même immeuble que la famille de Tommaso, et cette proximité fait apparaître toutes les différences qui séparent les deux foyers. L'un est aussi paisible que l'autre est agité, et les parents d'Antonio, très aisés, n'appartiennent pas au même milieu que ceux de Tommi, très impressionné par le luxe de leur logement (14). Antonio figure ainsi un bonheur idéal comme Claudio donnait l'exemple d'une affliction insurmontable, et offre un contrepoint à Tommaso dont l'expérience de la vie n'est ni aussi idéale ni aussi dramatique. L'appartement d'Antonio devient pour lui un refuge dans les moments difficiles. Les parents du jeune garçon se prennent même d'affection pour lui au point de vouloir l'emmener en vacances. Lorsque le père d'Antonio emmène Tommi à la pêche (45), celui-ci peut enfin s'amuser sans subir les reproches et le regard accusateur de Renato.



PISTES DE TRAVAIL

- Qu'est-ce qui permet de dire que le film est vu du point de vue de Tommaso ?
- Les élèves s'identifient-ils toujours et nécessairement à Tommaso ?
- Comment est perçu le personnage de la mère, Stefania ?
- Celui du père, Renato ? Quelles caractéristiques partage-t-il avec un personnage de père traditionnel (ou cliché) ? Qu'est-ce qui l'en distingue ?
- Comparer Renato au père d'Antonio. Éventuellement Stefania à la mère d'Antonio. Pourquoi ces différences ? (Relier au point de vue dominant de Tommaso, évidemment).
- En quoi les deux « amis » de Tommaso, Claudio le muet et Antonio, permettent-ils de mieux définir la personnalité de Tommaso ?
- Imaginer la description de Viola, la sœur, par Tommaso.
- Imaginer, sous forme de synopsis, de scènes dialoguées ou de voix-off :
 - 1) le film raconté par Viola.
 - 2) le film raconté par Renato.
 - 3) par un personnage, un regard extérieur, celui d'Antonio.
- Dans la séquence (20) où Renato réunit la famille pour décider « démocratiquement » si Stefania, la mère, peut rester, Tommaso demeure silencieux. Imaginer quel peut être son monologue intérieur ou la scène racontée par lui à Antonio, verbalement ou sur Facebook (ou autre), voire dans son journal intime. (Cf. p. 14-15).

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION



Une quête de la proximité



Histoire intime et familiale, l'intrigue de **Libero** tient en quelques lignes (Cf. « Analyse du scénario », p. 4 et 5). La mise en scène de Kim Rossi Stuart, qui signe ici son premier film, fait ainsi face à une double gageure : s'immiscer discrètement dans la vie du groupe et faire de cette vie la matière d'une fiction. La caméra doit à la fois souligner et s'effacer devant les épreuves traversées par les personnages. À partir d'une approche presque documentaire, le cinéaste bâtit une intrigue où l'action et les retournements de situations se lisent d'abord sur les visages et les corps de ses protagonistes. Évoluant aux côtés de Tommaso, la caméra de Kim Rossi Stuart est un véritable sismographe attentif aux moindres involutions de ses sentiments, comme l'a expliqué le réalisateur dans une interview accordée au magazine *L'Intern@ute* : « Je voulais pénétrer dans l'intimité de cette famille. Et emmener le spectateur avec moi. C'est aussi pour cela que la caméra bouge en fonction des mouvements intérieurs des personnages, et surtout de Tommi, le fils. Le film adopte son point de vue. En un sens, c'est presque lui qui tient la caméra. »

Jour après jour

Véritable patron du scénario, la journée type de Tommaso structure la première partie de **Libero**. La répétition du même schéma impose d'emblée au film une allure régulière. Son rythme est celui du quotidien, sa cadence celle de l'enfant dont il suit les déplacements entre l'appartement, l'école et la piscine. Kim Rossi Stuart choisit de ne pas éluder ces moments de transition, rétablissant ainsi dès le départ la continuité des actions du jeune héros, qu'il installe en quelques minutes dans son décor naturel. De Rome, le spectateur ne verra que peu de choses. C'est moins la dimension touristique du cadre que sa réalité physique qui intéresse le metteur en scène. Lorsque l'enfant monte pour la première fois sur le toit de l'immeuble (6), la coupole de la basilique Saint-Pierre apparaît au détour d'un panoramique sans que rien vienne la mettre en valeur. Adoptant la vision de l'enfant, la caméra se préoccupe plus du vide au bord duquel il marche que de l'arrière-plan. Cette myopie revendiquée n'empêche cependant pas le réalisateur d'enrichir le film d'un luxe de détails. Tourné dans un véritable appartement de la capitale italienne, **Libero** abonde en notations précises sur le cadre de vie de cette famille romaine typique. La caméra explore ainsi les moindres recoins de l'immeuble où l'entraîne l'enfant, de la cour (13) jusqu'aux toits (17), en passant par les escaliers ou l'ascenseur (18), inscrivant l'action dans un espace très familier, loin des reconstitutions de studio. Cette volonté de réalisme, venue tout droit du néoréalisme italien, se manifeste aussi dans des domaines aussi discrets que le mobilier de l'appartement ou les habitudes culinaires des personnages. Certains détails informent aussi le spectateur sur les personnages de manière presque insensible. C'est le cas des affiches de cinéma visibles dans le bureau de Barzelli, à qui Renato vient réclamer de l'argent (8), et qui annoncent le métier du père de Viola et Tommaso bien avant que l'on ne le découvre au travail en 28. Perturbé par le retour de la mère, de 19 à 36, le quotidien reprend tant bien que mal ses droits après son départ. Plusieurs éléments visuels et rythmiques appuient cette structure tripartite. Les images de l'ascenseur, notamment, constituent un motif central assurant le lien entre les trois segments du film (Cf. « Retour d'images », p. 16). C'est en sortant que Viola et Tommaso découvrent leur mère en 18, et c'est dans ce même ascenseur que les enfants et leur père comprennent que Stefania est à nouveau partie en 36. L'enfant, qui n'aime pourtant pas la natation, insiste à deux reprises pour se rendre à la piscine, le lendemain du retour de sa mère (21) et celui de sa disparition (39), renouant ainsi avec le rythme imposé par l'introduction du film. Le retour périodique de séquences presque identiques construit alors un système d'échos discret mais efficace. Au petit déjeuner heureux qui réunit la famille

en 35, répond celui que prend seul Renato le lendemain, en 37. À la discussion avortée sur l'inscription de Tommi dans un club de football au cours de la première séquence fait écho celle que l'enfant et son père ont enfin dans l'avant-dernière scène du film. La répétition de la journée initiale permet au film de boucler la boucle, et d'entériner l'évolution des personnages. Autour de l'intrigue principale que constitue le retour de la mère et ses conséquences, *Libero* développe en effet plusieurs récits parallèles, dont le sport que veut pratiquer le jeune garçon est sans doute le plus important. Donnant son titre au film, l'évocation du poste de libéro par Renato marque une transformation du rapport qu'il entretient avec son fils, dont l'intérêt pour le football s'est manifesté à plusieurs moments (3, 12, 13) où l'enfant n'était plus sous le regard de son père. Le personnage de Claudio, avec lequel Tommi fait connaissance en 2, va lui aussi apparaître tout à la fin du film, lorsqu'il renvoie la balle à Tommaso, signalant ainsi une évolution et une maturation.

Au plus près des visages

Avançant aux côtés des personnages et se tenant à leur hauteur, l'objectif de Kim Rossi Stuart se plie en permanence à leurs mouvements. Caméra à l'épaule, le cinéaste suit ses héros dans les déplacements qu'ils effectuent à l'intérieur même de l'appartement. Lorsque les enfants marchent dans le couloir (20), l'objectif semble les aspirer, avant de les pousser dans la cuisine où les attend leur mère. La mobilité de la caméra ne sert cependant que rarement à effectuer des mouvements d'appareils audacieux. Elle permet surtout de fixer le visage des protagonistes pour en capter les moindres expressions. À ce titre, la longue séquence du vote (Cf. « Analyse d'une séquence », p. 14 et 15) après le retour inopiné de la mère est presque un morceau de bravoure. Disposés à chacun des quatre côtés de la table de la cuisine, la mère, le père, Viola et Tommaso se répondent autant par leurs regards que par leurs paroles. Usant de plusieurs caméras, le réalisateur enregistre simultanément les réactions des différents acteurs. La sélection des gros plans au montage construit par conséquent plusieurs séries de champs-contrechamps en fonction des regards jetés ou esquivés par chacun. Certains des échanges les plus importants de la scène sont d'ailleurs muets, telle la réponse de Tommi aux sollicitations de son père et sa mère, à la fin de la discussion, dont le cinéaste parvient à retranscrire la gravité sans qu'un seul mot soit prononcé. Contrepoint logique de cette attention au visage mutique de l'enfant écoutant les paroles de ses proches, le film a souvent recours à une voix off, proche mais invisible. Jamais extra-diégétique, celle-ci a toujours sa source dans la scène, voire dans la pièce même où se trouve celui qui est filmé. Il s'agit moins d'imposer un point de vue sur les images que de donner une certaine liberté au caméraman, l'objectif pouvant panoter pour cadrer un certain élément de la scène sans perdre un dialogue (22). Lorsque le médecin s'étonne que Tommi n'ait pas eu la varicelle (en 30), c'est la réaction de l'enfant et de sa mère que privilégie par exemple le cadre, les mots du généraliste prenant d'autant plus de poids par cette confrontation. Le procédé permet en outre de conserver une impression de proximité permanente, comme si chacun des mots prononcés venait se cogner au visage du jeune garçon.

Sous l'œil de l'enfant

Plus nombreux que ceux accordés aux autres personnages, les gros plans sur le visage de Tommaso observant ses proches structurent le film. Lorsque sa mère est évoquée pour la pre-

mière fois, lors du dîner chez Vincenzo et Marina (9), un raccord nous rapproche de l'enfant tendant l'oreille. C'est par ce procédé simple que le cinéaste donne à son jeune héros le rôle central : celui dont on partage les craintes et qui nous signale, par ses seuls regards, l'importance d'un dialogue ou d'un silence. L'enfant est presque le premier spectateur du film, s'abstrayant des scènes au milieu desquelles il se trouve pour écouter, regarder, et nous faire partager son sentiment sur ce qu'il découvre. Au milieu du film, une échappée fantastique figurant un cauchemar de Tommaso (31) révèle que l'enfant vit mal cette qualité d'observateur. Dans son rêve, celui-ci découvre sa mère se faire aborder puis toucher par plusieurs hommes qui lui ouvrent le ventre en en décollant la peau à partir du nombril. La symbolique est évidente, mais elle ne souligne pas seulement le lien particulier, entre affection et répulsion, qui unit l'enfant à cette mère volage. Plus intéressant peut-être est la place du voyeur qui est ici celle de l'enfant, qu'un homme tient et force à regarder sa mère qui le fixe à son tour. La véritable surveillance qu'il impose à sa mère est un automatisme dont il souffre autant qu'elle. Relais des consignes données par Renato à sa femme, qui l'autorise ou l'interdit de sortie comme un enfant (34), le regard de Tommi focalise l'attention sur Stefania, dont les moindres mouvements ou faux pas sont épiés. Lorsqu'elle l'accompagne à la visite médicale (30) ou vient le chercher dans sa salle de classe (32), l'enfant la guette et chacun des inserts sur son visage vient souligner le caractère inapproprié du comportement de sa mère. Le schéma de cette relation, qui structure toute la partie centrale, est donné dans la séquence 35, lorsque Tommi épie sa mère avec des jumelles, révélant son obsession ainsi que le sentiment d'oppression de Stefania, que l'on découvre en pleurs au téléphone. La vision de l'enfant guide ainsi la mise en scène, le cinéaste dévoilant à plusieurs reprises ce que Tommi observe par un raccord de regard. Lorsqu'il aperçoit un homme qui aborde sa mère pendant le cocktail dans la galerie de peinture (34), et qu'un plan désigne aussitôt le séducteur, le personnage de l'enfant se substitue au monteur dont il détermine les choix.

Particulièrement sensible dans la séquence 20, cette importance accordée au regard de Tommi devient pour lui un fardeau dès lors que ceux qu'il observe lui demandent de donner son avis. Lorsque ses parents se tournent vers lui, l'objectif jusqu'alors complice se fait inquisiteur : des deux côtés de la table, des gros plans adoptant alternativement l'angle de vue de la mère et celui du père lui intimant de parler. Le silence de l'enfant l'isole en même temps qu'il lui confère une autorité. L'amitié muette qui le lie à Claudio, le jeune garçon qui a perdu la parole depuis la mort de son père, pourrait ainsi constituer une mise en abyme du comportement affiché par Tommaso en famille. Le voisin de classe impassible offre un exemple de placidité face aux circonstances les plus malheureuses, à la fois dramatique et rassurant aux yeux de Tommi. L'enfant n'a pas en effet à se justifier devant lui comme devant ses parents (20), ses camarades de classe (12) ou Monica (38), qui lui demandent tous des excuses ou des explications sur son attitude. Même son ami Antonio, négatif parfait du personnage de Claudio, désire en savoir plus sur la mère de Tommi malgré le ton allusif de celui-ci. Tommaso est celui qui observe au lieu de parler, et juge sans prononcer un mot. Quand son père s'empporte contre Viola et lui dans la séquence 41, un raccord sur le visage de l'enfant vient condamner cette violence : par son seul regard, il s'oppose aux reproches et aux leçons de Renato et en souligne le caractère démesuré. Les yeux de Tommi parlent pour lui, et tiennent lieu de contrepoint aux discours incessants de son père.



Le cinéaste et son double

Omniprésent, voire envahissant, le personnage de Renato impose dès la première partie du film ses sautes d'humeur, créant ainsi plusieurs fois de brutales ruptures de ton. Enjoué lorsqu'il partage un moment de complicité avec ses enfants (7), Renato peut se révéler menaçant l'instant d'après (8), ou passer à l'inverse de la colère à la douceur (5). Il y a, de ce point de vue, une véritable filiation entre le cinéma de Nanni Moretti et le premier film de Kim Rossi Stuart, qui emprunte à l'auteur de *La Chambre du fils* (*La stanza del figlio*, 2001) l'une de ses scénaristes, Linda Ferri. Cinéaste-interprète, le réalisateur de *Libero* construit lui aussi son personnage comme un héros paradoxal. À la fois coléreux, capricieux et cœur d'artichaut, Renato se définit avant tout par ses défauts. Le cinéaste déjoue ainsi le caractère héroïque du personnage qu'il interprète et la bienveillance que lui accorde le spectateur jusqu'au retour de la mère, où sa violence éclate devant Viola et Tommaso (19). L'instabilité de Renato, capable de marquer des différences de ton au sein d'une même phrase lorsqu'il s'adresse à sa femme (20) permet aussi au réalisateur de déstabiliser ses partenaires de jeu afin d'obtenir d'eux des réactions plus spontanées. D'abord relais du metteur en scène, le personnage de Renato va pourtant perdre petit à petit son autorité, jusqu'à s'effacer progressivement dans le dernier segment du film, laissant la place à celui de Tommaso. En même temps qu'une démonstration de l'irascibilité de Renato, la scène du tournage (28), dans laquelle le réalisateur refuse d'écouter son caméraman et de filmer autre chose que ce que son planning prévoit, pourrait ainsi apparaître comme une critique des méthodes employées dans les productions télévisuelles. À cet aveuglement volontaire, Kim Rossi Stuart oppose une curiosité pour les visages et un goût du détour. À la manière de Moretti dans *Sogni d'oro* (1981) ou *Journal Intime* (*Caro diario*, 1993), Kim Rossi Stuart place au centre de son film un exemple de tournage à l'opposé de son projet artistique personnel pour livrer en creux son art poétique.

PISTES DE TRAVAIL

Point de vue

- La présence, entre autres, de Tommaso dans toutes les séquences de *Libero* fait de lui le personnage principal dont le point de vue nous est donné à partager (cf. « Pistes de travail » p. 8). Chercher comment ce principe se retrouve dans l'écriture du film (voir p. 10, paragraphe « Sous l'œil de l'enfant »). Établir une liste des plans où Tommaso regarde, son père, sa mère, sa sœur, ses amis de l'école (Claudio, Antonio, Monica...), et tout particulièrement les scènes où il monte sur le toit de l'immeuble pour observer (cf. également « L'Affiche », p. 1), avec leur progression (séq. 8, 17, 35, 40). Commenter dans le même sens les séquences où est utilisé l'ascenseur (cf. « Retour d'images », p. 16).

Près des comédiens

- Dans la première partie du film (séq. 1 à 18), avant le retour de Stefania, la mère, étudier ce que montre – et ne montre pas ou à peine – la caméra, comment elle s'attache aux pas et aux mouvements de Tommaso (voir p. 9, le paragraphe « Jour après jour »).
- Dans l'ensemble du film, voir également comment elle reste proche des comédiens. Chercher s'il existe des plans larges descriptifs et à quels moments. Par exemple celui de Renato et Tommaso à la sortie de la piscine après l'abandon de l'épreuve de natation. Que font-ils ressentir ?



BANDE-SON

Donner de l'élan

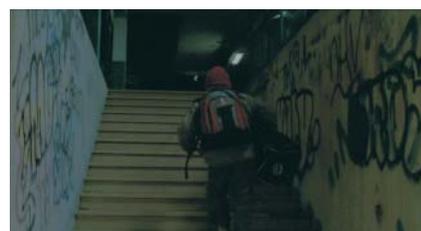
Libero s'ouvre au son du clairon que Renato imite pour réveiller ses enfants. Lorsque Tommi part à l'école, une minute plus tard, le son de percussions l'accompagne sur le trajet, comme pour lui donner du courage et prendre d'une certaine manière le relais de son père. D'emblée, la musique extra-diégétique répond aux sons ambiants, et s'insère parmi les bruits au milieu desquels vivent les personnages. Une dizaine de mélodies se superposent ainsi à un fond sonore continu, tissé par les paroles des protagonistes autant que par les bruits de la ville, de l'école ou de la piscine.

Variations

Ces thèmes ont été composés et orchestrés par le groupe Banda Osiris, réunissant cuivres et percussions dans des spectacles musicaux ou comiques. Ses membres, qui travaillent pour le cinéma depuis 1998, ont reçu un Ours d'argent au Festival de Berlin pour la musique de *Premier amour* de Matteo Garrone en 2004. Plus discret, le travail effectué sur la bande-son de *Libero* fonctionne sur le principe du relais. Le film ne convoque pas les compositions du groupe lors des séquences capitales pour en augmenter l'intensité dramatique, mais utilise au contraire la majorité d'entre elles comme des ritournelles liées au retour du quotidien. Le thème initial, *Tommi*, se fait entendre à nouveau quelques minutes après le début du film, avec quelques variations, lorsque l'enfant revient d'une course et monte sur le toit pour la première fois. Cette mélodie matinale figure ainsi l'énergie de l'enfant, et reviendra lorsqu'il entraînera Antonio sur les toits. Symétriquement, le thème qui accompagne son retour chez lui le premier soir, intitulé *Sui Tetti* et lié à sa solitude, interviendra sous de nouvelles formes aux moments où il se sentira sans doute le plus abandonné : lors de la pêche avec le père d'Antonio, alors que Renato l'a jeté dehors, dans la voiture, la veille de son départ aux sports d'hiver, et enfin pour le générique final.

De l'avant

À ces thèmes plusieurs fois repris s'ajoutent des mélodies autonomes, lorsque les enfants courent sur la plage, ou que Renato oblige son fils à venir faire un footing avec lui et Viola. Elles ont comme point commun avec le thème initial du film d'accompagner une impulsion physique, de contribuer à l'esprit d'équipe cher au chef de famille. Ni commentaire ni amplification des images, la musique extra-diégétique participe ici des mouvements qui saisissent les personnages. Elle pourrait presque être assimilée à une voix off motivant l'enfant comme celles, insistantes, de l'entraîneur de Tommi à la piscine, ou de son père venant le réveiller en sifflant. Dans la voiture qui les mène chez Vincenzo et Marina, Renato chante aussi un air de son invention, soudant le trio dans la bonne humeur autour de son énergie. Liés à une volonté d'aller de l'avant, ces différents airs se font plus rares dans la partie centrale, alors que le retour de la mère oblige la famille à demeurer dans une forme d'inertie. Dans le cauchemar de Tommi, la seule composition chantée agit comme un envoûtement qui s'interrompt brutalement, comme si quelqu'un arrêtrait soudain un disque, quand la marche de la mère fait place à une scène érotique. Et lorsque *Let's Dance* de Chris Montez (single à succès de 1962) est diffusé à la radio, Stefania est la seule à ne pas suivre l'invitation du chanteur, malgré l'insistance de son mari. Le générique mentionne aussi *Song' Je*, une chanson de Marina Rei spécialement remixée pour le film, qui figure sur la bande originale, ainsi que le célèbre quatuor à cordes de Schubert, *La Jeune fille et la Mort* (Cf. le film homonyme de Roman Polanski), deux compositions apparemment écartées du montage final. En privilégiant les thèmes qui s'accordent au son ambiant du film, entièrement enregistré en prise directe, le cinéaste a totalement organisé la bande sonore autour du jeu très physique de ses acteurs.



PISTES DE TRAVAIL

- Distinguer les différents éléments de la bande-son : dialogues évidemment, bruits (venus des protagonistes, du monde extérieur), musique diégétique et extra-diégétique.
- Étudier de ce point de vue la bande-son de la première partie (séq. 1 à 18), qui situe l'atmosphère quotidienne du monde de Tommaso et sa famille. Il serait bon de faire cet exercice avec la bande-son seule, en identifiant les différents sons, puis avec la bande-image.
- On peut également visionner la bande-image seule (sur tout ou partie de cette exposition), si possible avant d'avoir vu le film, en imaginant les différents sons qui pourraient composer la bande-son, y compris les interventions possibles de la musique extra-diégétique.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Le vote

Séquence 20 (de 0h30'53 à 0h35'15)

Renato vient chercher Viola et Tommaso pour qu'ils donnent leur avis sur le retour de leur mère à la maison. Sous son regard va se révéler le tempérament de chacun.

(Les numéros des photogrammes et plans non reproduits sont en caractères maigres.)

Plan 1 – Plan rapproché, en plongée, peu éclairé. Des couvertures émergent deux chevelures jumelles, qu'une main vient caresser doucement. Embrayant la séquence, la voix de Renato en off chuchote le prénom des deux enfants. Ceux-ci se retournent et font alors face au père comme au spectateur. D'emblée, Renato se met en position de force et ses propositions apparaissent comme des ordres.

Plan 2 – D'abord travelling arrière précédant les enfants dans le couloir, le plan les recadre de dos lorsqu'ils parviennent au seuil de la cuisine : la scène se joue dans le lieu familial par excellence. Assise à la table, leur mère apparaît alors comme un enjeu fragile entre les deux silhouettes noires. Si le visage des enfants, au moment où ils l'aperçoivent, n'est pas visible, leur étonnement n'en est pas moins sensible par le bref temps d'arrêt qu'ils marquent alors que la caméra se fixe. Ce choix permet aussi au cinéaste de ne pas révéler tout de suite l'écart qui sépare la réaction de Viola de celle de Tommaso.

Plan 3 – Raccord sur le visage de la mère, en gros plan, qui esquisse un sourire. Dans le champ surgit Viola, qui vient aussitôt l'embrasser. L'échelle du plan amplifie la force des mouvements de la mère et la fille, et exclut en même temps tout tiers des retrouvailles.

Plan 4 – Tommaso est toujours à la porte, et semble résister à l'attraction de la caméra. Il reste figé comme il l'avait été plus tôt en découvrant sa mère dans l'escalier. Il n'a cependant plus les yeux écarquillés, et ne marque pas d'hésitation : il n'est pas surpris mais résigné.

Plan 5 – Retour au cadre de la fin de 2, mais seul Tommi est de dos en amorce, à droite, tandis qu'au centre du plan sa sœur et sa mère peinent à se détacher. Tommi vient s'asseoir à côté de sa mère en passant à droite de la table, croisant son père et évitant sa mère. Après s'être penchée vers lui, celle-ci se rapproche de Viola, dessinant trois groupes à la table : le père de dos, dominant les autres, la mère et la fille, en face, attendant le verdict, et Tommi, simple spectateur.

Plan 6 – En légère contre-plongée, le père explique sa position. Les yeux baissés, ou balayant indifféremment ses interlocuteurs, le ton fluctuant entre colère et apaisement, il semble ne s'adresser qu'à lui-même, combattre ses propres réticences.

Plans 7 à 11 – Les plans montrant Tommi (7), sa mère (9) puis Viola (11) ne sont plus que des inserts au milieu de son discours. Alors que la caméra le cueille en gros plan à partir de 8 (puis 10), Renato est plus ferme et ose regarder en face sa femme. La manière dont chacun l'écoute en dit moins que les

mots, prononcés en off, sur lesquels ils apparaissent à l'écran. Alors qu'il affirme avoir écouté Stefania trop de fois déjà, c'est Tommi (7) que l'on découvre l'écouter avec inquiétude. Lorsque Renato dit sa femme malade, la caméra s'attarde sur elle (9), qui baisse les yeux. Quand il conclut que c'est elle qui aurait besoin d'aide, c'est au tour de Viola (11) de se montrer attentive, chacun ne retenant que ce qu'il veut entendre.

Plans 12 à 15 – Renato s'adresse directement à sa femme (12 = 8), haussant le ton. L'échange est construit comme un champ-contrechamp mais il est le seul à parler. Lorsque la caméra cadre Stefania en 13 et 15 (= 9), c'est lui, en off, qui lui dicte ce qu'elle doit dire à ses enfants, et elle n'a plus qu'à acquiescer. Loin de lui offrir le pardon qu'elle implore, son mari semble la condamner (14 = 8) en lui intimant de rester auprès d'eux. Les enfants semblent en réalité moins là pour voter que pour être pris à témoin dans un procès.

Plans 16 à 19 – Le père s'adresse cette fois à ses enfants (16 et 18 = 8), pour leur demander leur avis, non sans donner le sien avant, et en posant l'alternative comme une question de charité : la recueillir ou l'abandonner. Tommi (17 = 7) reste impassible alors que sa sœur (19 = 11) est en larmes, comme au début de la scène.

Plans 20 à 22 – À peine Renato a-t-il fini sa phrase que Viola intervient, en off (20) avant que la caméra ne se fixe sur elle (21). Elle donne moins son avis qu'elle n'implore son père, exactement comme sa mère avec qui sa voix se confond. Tommaso (22) fixe quant à lui la table, aussi peu pressé de parler que sa sœur l'était d'intervenir.

Plans 23 à 29 – Le père se tourne alors vers Tommi (23) pour qu'il parle à son tour. Celui-ci, à qui personne n'a prêté attention depuis le début de la scène, lève la tête (24). L'enfant est maintenant cadré depuis la droite, où se tient le père : il est sommé de parler. Sa mère à son tour se tourne vers lui (droite cadre, 25). Lui qui était observateur devient maintenant observé. Face à l'insistance de sa mère (27, identique à 25), il ouvre la bouche sans pouvoir émettre un son (28). C'est la réaction de sa mère (29) qui entérine son choix.

Plan 30 – Toujours en position de juge, Renato observe sa femme qui le remercie.

Plans 31 et 32 – Stefania s'empresse de profiter du verdict pour fuir la scène (31), aussitôt suivie par Viola (32).

Plans 33 à 42 – Suite de champs-contrechamps entre Renato et Tommi. Tandis que père et fils demeurent face à face (38), Tommi conclut : « De toute façon, elle va repartir ». Renato acquiesce sans répondre, et se détourne dans une direction quasi inverse (vers la gauche et la fenêtre) de celle de Stefania.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



20



21



22



23



24



25



28



29



30

RETOUR D'IMAGES

Pendant que l'ascenseur monte



I



II



III



IV



V



VI

Espace anodin et quotidien par excellence, l'ascenseur occupe dans *Libero* une place aussi discrète que centrale. C'est un lieu de transition entre l'intérieur et l'extérieur, reliant l'appartement où vit Tommaso à celui des parents d'Antonio ou au toit, puisque c'est sur la plate-forme située au-dessus de la cage d'ascenseur que Tommi cache ses trésors. Véritable cordon ombilical, la cage d'ascenseur lie le jeune héros à ses parents.

Tommaso et Viola empruntent pour la première fois l'ascenseur dans la séquence 18. En l'absence de leur père, ils n'hésitent pas à se chamailler à l'intérieur. C'est en en sortant qu'ils découvrent en image I leur mère, dont c'est la première apparition. Elle n'est alors qu'une silhouette cachée à ses enfants par la cage d'ascenseur, qui occupe la moitié du plan. Parce qu'il trahit la présence de celui qui l'emprunte, l'ascenseur n'est utilisé que par celui qui est bienvenu, attendu. Ce n'est donc pas un hasard si la mère trouve refuge dans l'escalier tandis que le père, lui, prend l'ascenseur dans la séquence suivante (19). Craignant sa réaction, Tommi sort sur le palier pour observer, en image II, son père y entrer. L'ascenseur, son bruit, et le temps qu'il lui faut pour monter, deviennent alors

l'instrument d'un suspense élémentaire : comment Renato va-t-il se comporter en trouvant chez lui Stefania ?

Plus loin, dans la séquence 36, le film va rejouer ce suspense en en modifiant les données. Renato est cette fois dans l'ascenseur avec Viola et Tommaso. Lorsque celui-ci, en image IV, leur dit que les lumières de l'appartement étaient toutes éteintes lorsqu'il a regardé dans la cour, le père et la fille partagent l'appréhension qui était déjà celle de l'enfant et du spectateur. Dans le silence qui suit cette révélation s'intercale un plan de la cage d'escalier (V) où l'on aperçoit l'ascenseur ralentir avant de s'arrêter : la machinerie devient couperet, marquant le vide laissé une nouvelle fois par la disparition de la mère.

L'ascenseur marque un lien symbolique à la famille. C'est après avoir pris les escaliers pour la seule et unique fois du film (image III) que Tommi se fera reprocher par son père d'être trop absent. Lorsque Tommi sera rejeté par son père, c'est aussi derrière la cage d'ascenseur que le trouvera le père d'Antonio (image VI). Celui qui ne peut plus prendre l'ascenseur est naturellement exclu de la famille.



Bugsy Malone d'Alan Parker (1976). Une parodie de film de gangsters interprétée par des enfants.

Le principe d'adultification

Fusionnelles et destructrices, les relations qu'entretiennent les membres de la famille filmée par Kim Rossi Stuart étonnent par leur violence. À plusieurs reprises, Viola et Tommaso sont notamment confrontés à des situations inattendues pour des enfants de leur âge. Lorsque Stefania revient chez elle, son mari n'hésite par exemple pas à l'insulter et à l'humilier devant ses deux enfants. Dans la séquence suivante, il va jusqu'à les faire voter pour le retour ou l'abandon de leur mère. Cette curieuse place accordée aux enfants, mis à égalité avec leurs parents, est cependant un fait de plus en plus courant dans la société contemporaine. Michael Stora*, psychanalyste et psychologue clinicien pour enfants et adolescents a ainsi pu parler d'« adultification » des enfants depuis une dizaine d'années. Ce spécialiste de l'influence des médias et des jeux vidéo sur les plus jeunes nomme ainsi l'adoption par les enfants de comportements adultes, depuis les codes vestimentaires jusqu'aux préoccupations quotidiennes. En voulant imiter ses aînés, l'enfant se retrouve ainsi parfois investi de responsabilités qui incombent à des adultes.

L'évolution du statut de l'enfant

Dans les années 1950, le taux de mortalité infantile baisse fortement dans les pays industrialisés. Jusque-là, l'intérêt porté à l'enfant en bas âge restait prudemment mesuré, de nombreuses familles perdant encore un ou plusieurs enfants. Peu à peu, les couples ont moins d'enfants mais les élèvent, et l'accueil du nouveau-né, ainsi que la place ultérieure de l'enfant s'en trouvent fortement modifiés. En même temps, l'amélioration des conditions de travail et du niveau de vie, ainsi que les acquis du Front populaire en France permettent aux familles de partager des moments ensemble, aspiration jusque-là très rare. Au milieu des années 1960, la notion d'obéissance est encore centrale en éducation. La famille et l'école inculquent aux enfants les moyens d'intérioriser les normes sociales et de s'y conformer au maximum. La transmission des codes sociaux représente l'essentiel du travail éducatif. L'autorité est représentée par le père, qui sera relayé plus tard par l'école, puis l'armée pour les garçons. Les événements de mai 1968 en France mettront en avant la question de l'autorité en en contestant le modèle archaïque. Ils en modifieront définitivement l'approche. La médiatisation des théories psychanalytiques du

début du vingtième siècle, qu'accompagne la montée de l'individualisme, fait soudain de l'enfant « le père de l'homme ». C'est l'avènement de la notion de sexualité infantile, décrite par Sigmund Freud, et d'existence de l'enfant autrement qu'en tant qu'être en devenir. Les adultes ne peuvent alors plus se limiter à contraindre et à transmettre, mais ont à prendre en compte une personne à part entière.

L'influence de la société de consommation

Sous la pression de la société de consommation, l'image de l'enfant apparaît dans la publicité. Au début, il s'agit de toucher ses parents et de les pousser ainsi à acheter, puis, peu à peu, de l'atteindre lui-même, en tant qu'acteur à part entière de cette société de consommation. Ainsi la place de l'enfant cesse-t-elle progressivement d'être spécifique. À l'image d'une mode qui habille et équipe les enfants comme des adultes en miniature, l'éducation devient parfois le lieu d'une confusion des places de chacun. Toutefois, plus que de l'avènement de l'enfant-roi, on pourrait parler d'un fonctionnement commun aux enfants et aux adultes. Chacun a son monde propre, sa place dans un groupe à l'extérieur de la cellule familiale et avec lequel il communique en continu grâce aux « nouvelles technologies ». L'allure de l'enfant, sa silhouette, ses comportements, sont très proches de ceux de l'adulte, et une vie propre lui est reconnue, là où les générations précédentes devaient patienter et attendre de grandir pour exister. L'enfant est alors totalement soumis à l'adulte qui le façonne à son image. « Prétendre qu'un parent peut être tout l'univers de son enfant, qu'il peut lui apporter à lui seul tout ce dont il a besoin, relève à la fois du délire et de l'utopie. C'est nier à la fois la moitié du patrimoine chromosomique et psychologique de l'enfant, son besoin de fonder son identité propre en tant que sujet, de s'individualiser et de s'autonomiser. Soustraire son enfant à son univers pour le garder caché ou en réclusion revient à l'« adultifier », à lui voler son enfance et traduit une pathologie. Celle du rêve fou de fabriquer un double de soi, un clone en quelque sorte », explique ainsi le psychiatre Paul Bensussan (in *Divorce & Séparation*)*, qui compare ce phénomène à un kidnapping de l'enfant par ses parents.

Des références communes

De plus en plus souvent vêtu comme un adulte, et en constante communication avec son groupe de pairs, l'enfant peut se mettre à adopter des attitudes de « grand ». De là à être reconnu comme un égal par ses parents, il n'y a qu'un pas, parfois franchi. Et cela d'autant plus que l'adulte soigne le plus longtemps possible sa silhouette d'adolescent, et que prendre de l'âge, dans nos sociétés occidentales, est perçu comme un défaut. Parler d'égal à égal à un jeune, c'est être jeune. Parler de ses doutes, de ses difficultés à ses enfants, c'est se considérer comme un jeune parent. À une époque où l'écart d'âge entre les générations augmente chaque année, on ne s'est jamais autant senti proche de ses enfants. Et il ne s'agit pas uniquement de sentiment, mais de proximité de langage, de préoccupations, de comportement. S'agit-il alors d'adultification de l'enfant ou de jeunisme des parents ? Une étrange connivence s'installe en tout cas, où l'adulte davantage que l'enfant perd ses repères, et en vient à se livrer à certaines confidences sans souci du degré de maturité de son interlocuteur. Dans *Parler juste aux enfants** (2002), série d'entretiens avec Danielle Marie Lévy, Françoise Dolto (1908-1988), dont l'influence sur l'évolution de l'éducation fut décisive, revenait sur le mode de communication approprié à adopter avec ses enfants. « Il ne s'agit pas de toujours dire toute la vérité quand la vérité est douloureuse, mais il faut lui dire quelque chose qui est sur le chemin de la vérité », indiquait-elle, s'opposant ainsi à un modèle familial où enfants et adultes parleraient de tout d'égal à égal. Or l'enfant est désormais censé avoir une ouverture sur le monde beaucoup plus grande que celle qu'avaient ses aînés, qui en déduisent alors qu'il peut tout comprendre, notamment en ce qui concerne la sexualité, où la jeune génération actuelle est réputée en savoir bien plus, à âge égal, que n'en savaient les parents ou grands-parents. Or, ces savoirs, souvent confondus avec la maturité sexuelle, tendent à lisser les étapes de la vie. Un cadre commun de références s'impose alors, rapprochant encore les générations : celui de l'immédiateté. Les perspectives temporelles, pourtant spécifiques à chaque âge, se fondent. L'adulte, autant que l'enfant ou l'adolescent, peine à se projeter dans l'avenir. La satisfaction immédiate des besoins, l'élaboration de projets à court terme concernent tous les âges de la vie qui fonctionnent alors de façon presque identique. Pour autant, doit-on en conclure que les uns et les autres se comprennent et peuvent surtout vivre selon les mêmes codes ?

L'enfant et son image

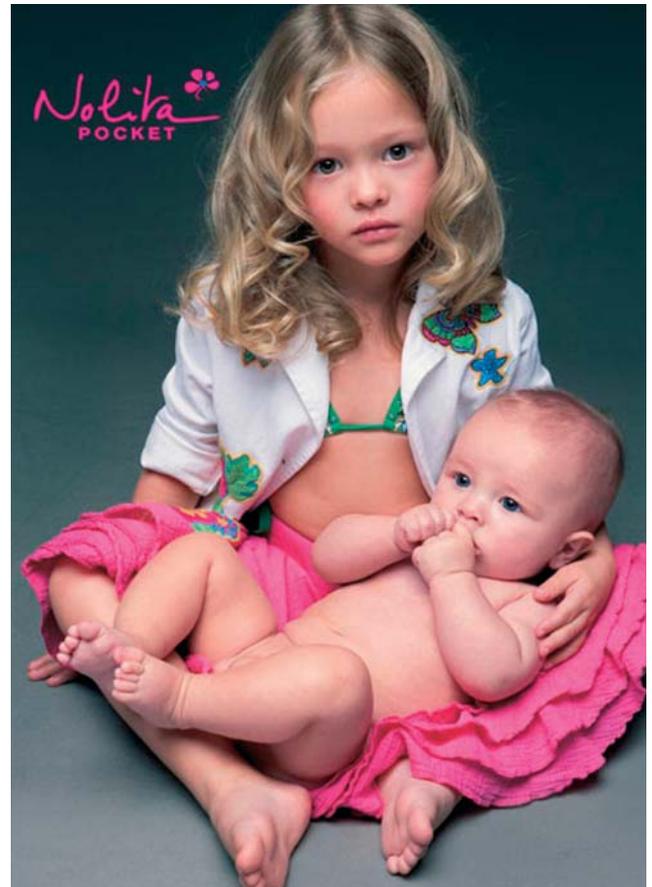
L'enfant devient parallèlement un faire-valoir pour sa famille, un instrument d'adaptation sociale. Lui donner la même apparence physique, développer chez lui les mêmes comportements que chez les autres, se révèle être un signe important d'adaptation sociale. Ainsi une famille en situation de précarité se sentira-t-elle obligée d'offrir au fils de la maison les mêmes chaussures que ses amis, le même téléphone, ou le même séjour de vacances. Au-delà du simple caprice auquel elle a cédé, la famille préserve alors, par fils interposé, son intégration dans la société. C'est l'enfant qui lui permet de ne pas se sentir en marge, et d'une certaine façon, c'est lui le personnage important, central, autour duquel tout se joue. D'une place complètement effacée un demi-siècle auparavant, l'enfant se trouve projeté sur le devant de la scène. Les enjeux au sein de la famille se sont considérablement déplacés en une ou deux générations. Là où il n'était question que de transmettre le plus fidèlement possible des valeurs archaïques dans un monde évoluant lentement, il s'agit maintenant d'afficher la meilleure image possible. Et cette image est celle, véhiculée par

les médias, d'une égalité des âges. L'enfant ou l'adolescent sont de plus en plus des adultes en miniature, et l'adulte est de plus en plus fréquemment le complice, celui qui fréquente les mêmes réseaux sociaux, confie sans gêne ses peines de cœur ou d'argent, ou porte les mêmes vêtements. Au-delà de la perte de repères, cette confusion peut prendre des tournures pathologiques. Par un étrange retournement des rôles, c'est alors l'enfant qui veille sur ses parents au point de s'en sentir responsable.

* (Cf. Bibliographie, p.20)



Enfants mannequins dans le magazine Vogue Paris (décembre 2010-janvier 2011)



Photographie de Olivero Toscani. Le Bureau de Vérification de la Publicité italien a ordonné le retrait de cette image au motif qu'elle représente « un modèle détérioré de l'enfant ».



Le Voleur de bicyclette



Fellini Roma

Rome et cinéma

Depuis sa naissance au début du XX^e siècle, le cinéma italien n'a eu de cesse de filmer sa capitale, pour en exploiter les attraits architecturaux autant qu'en enregistrer les mutations. Entre l'imagerie touristique et la réalité sociologique, le visage de la Ville éternelle a toujours été nourri des deux influences concurrentes des réalisateurs romains et des films étrangers, amenant dans la cité leurs personnages et y projetant leurs fantasmes. À la fois un temps capitale de la production européenne (grâce aux studios de Cinecittà, voulus en 1937 par Mussolini), sujet et décor de films, Rome a autant permis de transformer l'Histoire en cinéma que le cinéma en Histoire.

La cité antique

Premier film de fiction tourné en Italie, *La Prise de Rome* de Filoteo Alberini dévoile dès 1905 l'imaginaire attaché à la capitale : prenant pour cadre historique la naissance du royaume unitaire, le film constitue avant tout un reportage sur les monuments et les costumes de la cité pontificale. C'est cependant la Rome antique et sa gloire qui attirent le plus le cinéma de fiction. Dès 1901, la France ouvre la marche avec la série des *Quo vadis ?*, entre 1901 et 1910, sur les persécutions des chrétiens sous Néron, avant que le cinéma italien ne prenne le relais avec *Cabiria* (1914) puis la série des *Maciste*, personnage surhumain interprété par Bartolomeo Pagano dont les exploits sont en tête d'affiche jusqu'en 1926. Mais ce sont les Américains qui donneront au genre son heure de gloire après la Seconde Guerre mondiale, en y consacrant leurs productions les plus fastueuses, dont les célèbres *Ben Hur* (1959) de William Wyler, et *Cléopâtre* (1963) de Mankiewicz. Le terme de « péplum » apparaît à l'époque en France, et le succès international du genre attire à Rome les cinéastes étrangers qui peuvent désormais tourner leurs films dans les décors naturels du Latium. Au même moment, le cinéma italien produit ses propres péplums : très populaires en Europe, les films signés Riccardo Freda ou Vittorio Cottafavi font recette jusqu'au début des années 1960, avant de laisser place aux héros culturistes qui enterrent le genre pour longtemps.

Le regard néoréaliste

En 1944, Roberto Rossellini tourne *Rome, ville ouverte*, fiction sur la résistance des Romains à l'occupation allemande, tournée à peine quelques mois après la libération de la ville. Véritable révolution, le film abolit les codes en vigueur dans le

cinéma international, se tourne dans les rues mêmes de la capitale sous les regards ébahis des passants, mêle acteurs professionnels et amateurs, reconstitution et portée documentaire. Tournant dans l'histoire du cinéma, le film est suivi de nombre de longs métrages prenant pour héros des hommes du peuple et pour sujet leurs difficultés à vivre et travailler dans l'Italie de l'immédiat après-guerre. Modèle canonique de cette école dite « néoréaliste », *Le Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio de Sica impose au monde entier l'image d'une Rome ouvrière dans laquelle circule le héros à la recherche de son outil de travail. Des monuments de la place Victor-Emmanuel II jusqu'aux quartiers les plus populaires, les films néoréalistes constituent ainsi de véritables documentaires sur la Rome de l'époque. Quelques années plus tard, certains cinéastes néoréalistes, comme Visconti ou de Sica, réinvestissent aussi Cinecittà, la « ville du cinéma » construite sous l'impulsion du gouvernement fasciste, où l'on tourna les bandes de propagande ainsi que la quasi-totalité des films italiens pendant la guerre. À l'intérieur même des studios, les réalisateurs reconstruisent la rue et mettent en scène des sujets sociaux où le peuple de Rome est encore une fois magnifié.

Le mythe de Rome

Alors que l'école néoréaliste jette ses derniers feux, certains de ses héritiers directs, comme Federico Fellini ou Pier Paolo Pasolini, persistent au début des années 1960 à vouloir filmer leurs fictions dans les rues de Rome. La vision qu'ils imposent alors est cependant teintée de nostalgie, et superpose aux images de la capitale celles de son mythe déjà établi. Tandis que Pasolini réalise avec *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962) deux variations mythologiques sur les délinquants et souteneurs de Rome, Fellini tourne *La dolce vita* (1960), qui immortalise la faune mondaine de la capitale. De la célèbre séquence où Anita Ekberg se baigne dans la fontaine de Trevi jusqu'aux bidonvilles de la banlieue romaine, la Ville éternelle apparaît comme un lieu sacré où les héros effectuent un pèlerinage. Avec *Satyricon* (1969) puis *Fellini Roma* (1972), le cinéaste fait un pas de plus, transformant la cité en un musée dont chaque époque serait une nouvelle salle à visiter. Peu à peu, la ville s'est estompée pour laisser à nouveau place au mythe, et il faudra attendre *Journal intime* de Moretti, en 1993, pour qu'un cinéaste ose à nouveau filmer les rues de Rome telles qu'elles sont.

Bibliographie

Cinéma Italien

Julien Neutres, *Rome, ville ouverte au cinéma, entre vision mythologique et géographie sociale*, Éditions de l'Aube, 2010.

Laurence Schifano, *Le Cinéma italien : De 1945 à nos jours, crise et création*, Nathan Université, 2006.

Mary P. Wood, *Le Cinéma italien* (2005), G3J, 2007.

Storia del cinema italiano, Collectif, Edizioni di Bianco & Nero, Rome, 15 volumes (en cours de publication depuis 2004).

Françoise Liffra (dir.), *Rome 1920-1945, le Modèle fasciste, son Duce, sa mythologie*, Éd. Autrement, série Mémoires, n°7, 1991.

Le Cinéma italien de La Prise de Rome (1905) à Rome ville ouverte (1945), sous la direction d'Aldo Bernardini et Jean A. Gili, Centre Georges Pompidou, 1986.

Pédopsychiatrie

René Diatkine, *L'Enfant dans l'adulte, ou, l'éternelle capacité de rêverie*, Delachaux & Niestle, 1994.

Danielle Marie Lévy, Françoise Dolto, *Parler juste aux enfants*, Mercure de France, 2002.

Michaël Stora, *Les Images tuent l'imaginaire*, Hachette Littératures, 2007.

Divorce & Séparation, n°3 - *L'aliénation parentale*, Collectif, Éditions Labor, 2005.

Vidéographie

Libero, de Kim Rossi Stuart, DVD zone 2, PAL, couleur, son stéréo. Format 16/9 (1 : 1,85) compatible 4/3. Langues : français, italien. Sous-titres : français. Éd. Mk2vidéo.

Cinéastes en chambre

Avec *Libero*, Kim Rossi Stuart s'inscrit dans une tradition du cinéma qui soumet la mise en scène à l'étude des corps, des gestes et des voix. Ni mouvement ni école, cette filiation informelle se reconnaît à plusieurs choix artistiques fondamentaux : filmer en décors naturels, hors des studios, avec une caméra mobile pour donner du champ aux acteurs, et laisser une place au tournage pour l'imprévu. Décor, action, cadre, tout est ici soumis aux déplacements des comédiens et s'y adapte au lieu de les contraindre. Le premier à avoir accordé cette liberté totale à l'acteur, quitte à y sacrifier le confort technique d'un film en studio, est sans doute Jean Renoir avec *Boudu sauvé des eaux*, en 1932. Michel Simon y développe son jeu sans être limité par le cadre ni la durée du plan, forçant l'opérateur à le suivre dans la rue comme dans le logement de son hôte, et à enregistrer le son de la rue au moment où il ébahit les passants. À l'intérieur de l'immeuble, Renoir abolit définitivement la scène théâtrale à trois pans qui prévalait encore dans le cinéma, dévoilant autour de son acteur salons, cuisine, couloirs et chambre de l'appartement bourgeois. Influence décisive sur la Nouvelle Vague française, le « patron » leur lègue son exigence de vérité, qui s'applique aussi bien au choix des décors qu'à la direction d'acteurs. Rohmer, Rivette, Truffaut, Godard ou Rozier suivent dans leurs premiers films le credo renoirien à la lettre, imposant du même coup des tournages aux conditions plus libres et aux coûts moins élevés. Mais l'héritier le plus manifeste du réalisateur de *La Règle du jeu* sera sans doute Maurice Pialat, qui poussera la volonté de réalisme jusqu'à ses limites. Avec lui, la prise, la préparation et le temps du tournage ont tendance à se confondre, et les acteurs sont acculés dans leurs derniers retranchements par un cinéaste qui peut être cruel hors caméra. N'hésitant pas à faire lui-même l'acteur, en jouant par exemple le père de famille dans *À nos amours* (1983), Pialat utilise sa présence devant l'objectif pour obliger ses comédiens à improviser. Loin d'être cousin américain, John Cassavetes applique avant lui des méthodes de tournage inédites avec *Faces* (1968), entièrement improvisé chez lui avec des acteurs bénévoles, ou *Husbands* (1970) dans lequel le cinéaste-acteur s'entoure de ses amis comédiens pour mettre en scène une virée alcoolique à travers bars et chambres d'hôtels. À leur suite, plusieurs cinéastes contemporains français comme Abdellatif Kechiche avec *La Graine et le Mulet* (2007) ou Matthieu Amalric dans *Tournée* (2010) tenteront de renouer avec un cinéma où les comédiens s'avèrent bien plus spectaculaires que le décor où ils évoluent.

Cinéma italien : années 2000

Acteur célèbre et reconnu en Italie depuis le milieu des années 1990, Kim Rossi Stuart participe d'un renouveau du cinéma italien dans la décennie 2000. Écrasée par la prédominance de Nanni Moretti, qui remporte la Palme d'or en 2001 avec *La Chambre du fils*, la cinématographie transalpine peine jusqu'alors à faire émerger de nouveaux noms. Cette difficulté tient d'abord aux particularités d'un système de production complexe où l'État peut agir comme soutien aussi bien que comme obstacle. Lorsque Silvio Berlusconi revient à la tête du gouvernement en 2001, le principe d'attribution des aides publiques pour un film en production est modifié : désormais, l'évaluation du projet n'intervient que pour 40 % de la décision, les 60% restants dépendant des prix et des succès obtenus antérieurement par l'équipe du film. La mesure a pour effet immédiat de diminuer le nombre de productions indépendantes, mais le changement de majorité en 2006 renverse le mouvement. Sous l'impulsion de films à plus grande audience, tels *Romanzo criminale* (2006) de Michele Placido ou *Le Caiman* de Nanni Moretti la même année, des cinéastes reconnus s'exportent et attirent le public italien. Aussi bien à l'intérieur, avec 25% de part de marché due aux productions italiennes, qu'à l'extérieur, avec la présentation d'un nombre croissant de films italiens dans les festivals du monde entier, l'année 2006-2007 apparaît comme un tournant. Obtenant des succès d'estime, voire commerciaux, *Nos meilleures années* de Marco Tullio Giordana (2004) ou *Il divo*, de Paolo Sorrentino, Prix du jury à Cannes en 2008, réussissent à intéresser les publics européens. Cette santé de l'économie du cinéma transalpin s'accompagne de nouvelles ambitions quant aux sujets à aborder. Plusieurs célébrités du cinéma italien, de Moretti jusqu'à Sabina Guzzanti avec *Draquila (L'Italie qui tremble)*, documentaire, (2010), s'élèvent notamment pour dénoncer dans leurs films la situation politique italienne. En 2008, Matteo Garrone s'attaque à la Camorra napolitaine avec *Gomorra*, étude frontale de l'un des fléaux majeurs du pays. Plus remarquable encore, plusieurs cinéastes affrontent le passé récent de l'Italie. En 2004, *Nos meilleures années* a décrit à la manière d'une fresque historique le sort de la génération des années 1960, engagée et utopiste, jusqu'à l'an 2000, en passant par les années de plomb. La même année, Marco Bellocchio effectue son grand retour avec *Buongiorno, notte*, sur l'enlèvement d'Aldo Moro, avant de revenir sur le parcours politique de Mussolini dans *Vincere* en 2008. Dans ce contexte de renouveau, les films de Gianni Amelio, Ferzan Özpetek, Francesca Comencini, et Kim Rossi Stuart développent un cinéma intimiste plus exigeant, loin des codes de la comédie télévisuelle dominante.

Presse

Maestria et délicatesse

« [...] Kim Rossi Stuart montre des scènes de la vie quotidienne, filme les poussées d'adrénaline d'un père qui manifeste son amour et son idéalisme avec raideur. La grande qualité de *Libero* est à la fois dans son refus délibéré des scènes d'explications et dans la pudeur avec laquelle il suggère le non-dit, le désarroi d'un couple déchiré et le mutisme déchirant du garçon. [...] Tout cela, la maestria avec laquelle Kim Rossi Stuart joue lui-même le père touchant et pathétique, la délicatesse avec laquelle il suggère le malentendu entre un père et un fils qui s'adorent, le respect avec lequel il peint la mère éplorée d'être indigne, et sa détermination à rester sur une ligne réaliste, sans basculer dans les excès du mélo avec lequel il flirte ostensiblement, ne seraient rien sans son talent à capter un émoi d'enfant sur un visage triste, sur des yeux grands ouverts, bouleversants par le trouble et l'interrogation qu'ils reflètent. [...] »

Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 7 novembre 2006

Justesse du mélodrame

« [...] la narration de *Libero* avance au rythme rapide de scènes courtes, de notations sèches, variant dans un jeu de volte-face émotionnelles le tempérament soupe au lait de la chronique réaliste. Le film en paraît à l'arrivée plein comme un œuf. On est à la fois en terrain connu – pour aller vite, la riche descendance du Truffaut des *400 Coups* – et constamment bousculé par la justesse presque agressive des séquences du film, qui ont à peine le temps de pointer du nez que déjà elles vous sautent à la gorge. [...] *Libero* n'ambitionne pas de révolutionner les formes ni la mise en scène, il s'inscrit dans un cadre classique qui est aussi, sans doute, celui des dramatiques télé de la RAI, dont la cinéproduction italienne a bien du mal à se sortir. Mais pour une fois cette limite est un réel atout. »

Didier Péron, *Libération*, 8 novembre 2006

« Par petites touches »

« [...] Ce n'est pas l'amour qui manque ici, mais la manière de le transmettre, de le canaliser. Dans cette famille désaccordée, chacun exprime son amour de manière confuse, impudique ou envahissante, sans forcément respecter l'intimité de l'autre. Par petites touches – le père qui repasse les fesses à l'air ou confronte son fils à ses déboires professionnels –, Kim Rossi Stuart montre finement le caractère un peu malsain de cette famille très repliée sur elle-même, au sein de laquelle Tommi tente de surnager en petit homme non pas maltraité, mais dangereusement exposé. »

Jacques Morice, *Télérama*, 31 octobre 2006

Sans manichéisme

« [...] Le metteur en scène transalpin va éviter tous les pièges du sujet : le pathos facile, les violons, les pleurs, les heurts, les drames trop évidents, faisant alterner les scènes de comédie et les scènes plus douloureuses. Il y aura des violences, dans *Libero*, mais elles resteront intérieures. La bonne idée du film, c'est d'avoir fait de l'homme, avec un masochisme évident, une victime consentante et de la femme un bourreau malgré lui : le



film ne tombe ainsi jamais ni dans la généralité ni dans la caricature sociologique ou psychologique. [...] »

Jean-Baptiste Morain, *Les Inrockuptibles*, 1^{er} janvier 2006

Digne du néoréalisme

« [...] Violent, exacerbé mais d'une infinie tendresse, le premier film de l'acteur Kim Rossi Stuart surprend et touche là où ça fait mal, là aussi où l'amour le plus simple et le plus vrai peut se faufiler. [...] Grand 'petit homme' qui observe et subit les désordres adultes, il est le témoin et la morale de ce film. Ou comment un enfant se prend en charge face à l'inconscience de ses parents immatures. C'est cette leçon que le film assène sur le ton du drame intimiste, pudique et réaliste, sans jamais sombrer dans le mélo ou dans la démonstration appuyée. Il y a de la brutalité, de la souffrance dans les scènes qui se succèdent, dans cet amour imparfait d'un père maladroit et d'une mère trop fragile. Mais, au milieu des cris et du désarroi, la caméra sait saisir l'essentiel dans le regard gêné, résigné ou malheureux d'Alessandro Morace, digne successeur du petit Bruno du *Voleur de bicyclette*. Quand toutes les blessures adultes se reflètent sur le visage de l'innocence. Une belle, pudique et pathétique histoire qui semble rouvrir la boucle d'un néoréalisme défunt. Comme quoi le cinéma italien a encore son mot à dire, même s'il répète une grammaire déjà apprise. »

Dominique Borde, *Le Figaro*, 8 novembre 2006

Une scène publique

« [...] Là où la fiction de divorce aime à partager les torts pour les annuler en une synthèse pacifique, *Libero* les cumule, les empile, et la scène manque d'exploser par saturation d'injures. Tout dire, tout afficher, et que tous en profitent au même titre. La seconde force de la scène réside en ce qu'elle se donne pour totalement publique, et d'abord à l'usage des enfants, à qui de nombreux plans de coupe destinent ce qui se joue. Ils sont là, premiers témoins et même fréquemment pris à témoin par un père oublieux de son premier réflexe de les envoyer dans leur chambre. Cruelle et impossible à satisfaire, cette invitation à prendre parti installe ce qui apparaît avec éclat plus tard dans la nuit, lorsque Renato réveille les deux enfants et les traîne dans la cuisine pour les consulter sur la situation. Alors l'infamie promiscuité familiale se mue en espace démocratique où chacun est fondé à statuer sur le destin collectif – ainsi le triumvirat décide-t-il d'accorder une seconde chance à la mère volage. Ce qui veut peut-être illustrer un nouveau mode de parentalité présente le grand bénéfice cinématographique d'équilibrer les forces entre les quatre, si bien que la crise peut venir de n'importe quel pôle. D'où le pouvoir d'aimantation d'un film supérieur à la somme de ses parties. [...] »

François Bégaudeau, *Cahiers du cinéma*, novembre 2006

Générique

Titre original	<i>Anche libero va bene</i>
Production	Dodici Dicembre, Palomar, Rai Cinema
Producteurs	Andrea Costantini, Carlo Degli Esposti, Giorgio Magliulo
Réalisation	Kim Rossi Stuart
Scénario	Linda Ferri, Francesco Giannusso, Kim Rossi Stuart, Federico Starnone
Image	Stefano Falivene
Montage	Marco Spoletini
Son	Mario Iaquone
Mixage	Alberto Doni
Casting	Cristina Raffaelli
Costumes	Sonu Mishra
Chef décorateur	Sonù Giambanco
Musique	Banda Osiris
Interprétation	
<i>Tommaso</i>	Alessandro Morace
<i>Renato, le père</i>	Kim Rossi Stuart
<i>Stefania, la mère</i>	Barbara Bobulova
<i>Viola, la sœur</i>	Marta Nobili
<i>Claudio</i>	Federico Santolini
<i>Antonio</i>	Sebastiano Tiraboschi
<i>Père d'Antonio</i>	Pietro de Silva
<i>Monica</i>	Francesca Strati
<i>Letizia</i>	Roberta Paladini
<i>Vincenzo</i>	Francesco Benedetto
<i>Marina</i>	Lidia Vitale
<i>Elena</i>	Greta Alice Goriotti
<i>Guglielmo</i>	Marco Bandi
Année de production	2006
Pays	Italie
Film	35mm, couleurs
Distribution (Italie)	01 Distribuzione
Distribution (France)	MK2 Diffusion
Format	1,85 :1, DolbySRD
Durée cinéma	1h48'
Durée en DVD	1h44'
Visa	116 467
Sortie en France	8 novembre 2006

Palmarès

– Prix art et essai-CICAE, Quinzaine des Réalisateurs, Cannes 2006
 – Amilcar de la Presse, Festival du Film Italien 2006

DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Martial Pisani est titulaire d'un Master 2 de Lettres Modernes et prépare actuellement un doctorat sur l'œuvre d'Erich von Stroheim. Il collabore à la revue en ligne *Independencia.fr*.



Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des **vidéos d'analyse avec des extraits des films** et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Avec la participation
de votre Conseil général

