



HAL
open science

La suggestion poétique de Tonino Guerra. Approche cosmogonique d'une poïétique du scénario

Simon Coulange

► **To cite this version:**

Simon Coulange. La suggestion poétique de Tonino Guerra. Approche cosmogonique d'une poïétique du scénario. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-02966869

HAL Id: dumas-02966869

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02966869v1>

Submitted on 14 Oct 2020

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

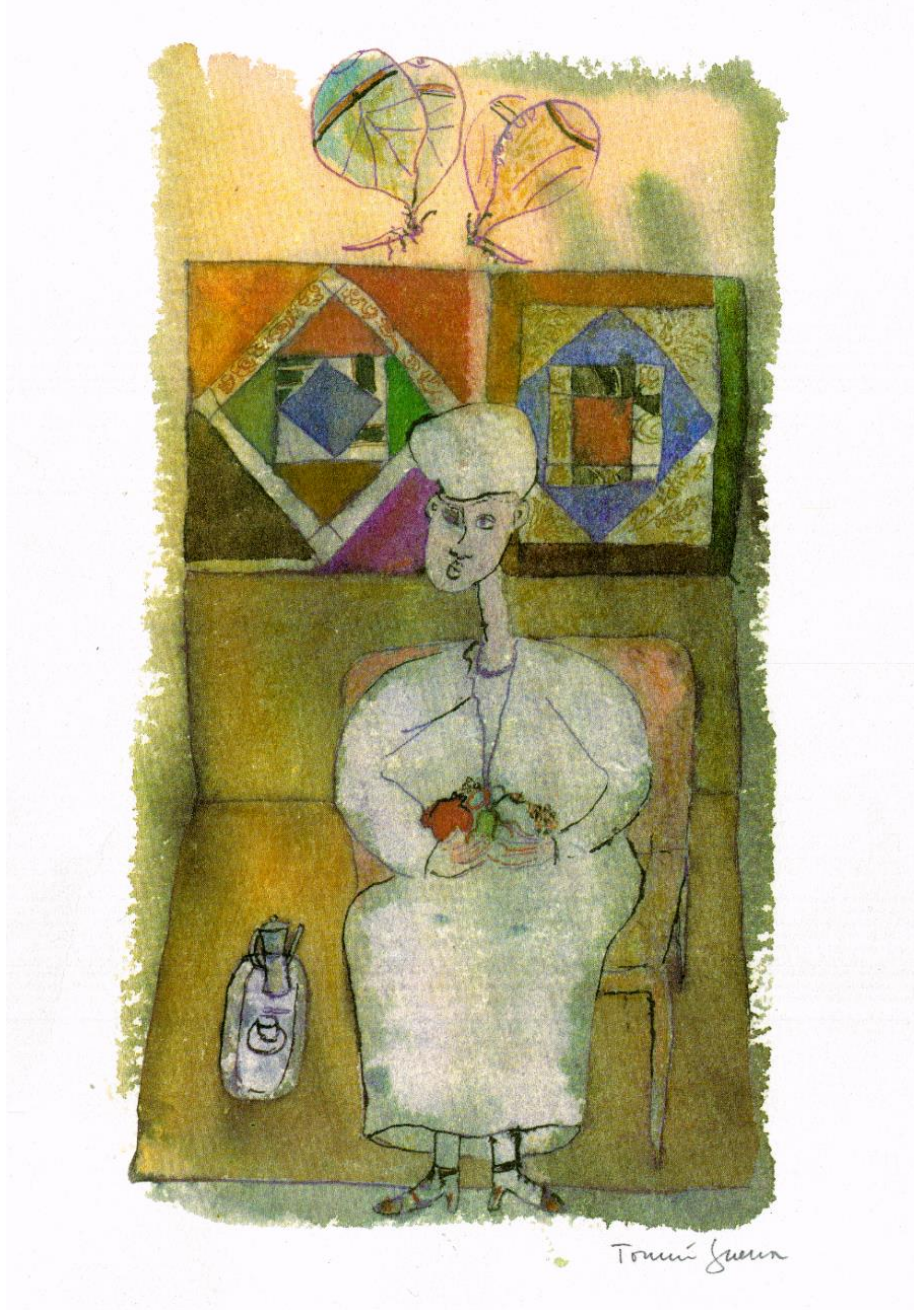
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

LA SUGGESTION POÉTIQUE DE TONINO GUERRA

Approche cosmogonique d'une poïétique du scénario



Université Rennes 2 – Haute Bretagne

UFR Arts, Lettres, Communication

Master Cinéma et audiovisuel

Histoire et esthétique du cinéma

Simon Coulange

Dirigé par Éric Thouvenel

Septembre 2020

REMERCIEMENTS

Cette recherche et son résultat n'auraient pas la même saveur s'il n'y avait pas eu derrière mon dos quelques personnes aimantes, généreuses et investies pour le redresser lorsqu'il se courbait sur de vagues ambitions. Aussi je tiens à remercier avant tout autre mon directeur de recherche, Éric Thouvenel, pour m'avoir, plus qu'accompagné, écouté et lu au cours de ces trois dernières années, inspiré et suggéré depuis son premier cours l'envie de désobéir à mes propres principes et d'investir ce monde d'images à bras le corps.

Simon Pageau, pour m'avoir fait goûter aux fruits de son jardin cinéphilique, de sa constante bienveillance et de son œil aguerrri. Ludovic Schlosser, pour son implication démesurée dans l'avancée de ce projet, l'originalité de son expertise et ses débats passionnés. Anthony Cavigny, pour sa bonté, ses mille surprises et cette rigueur dans la disponibilité. Enfin, ma mère, pour cette détermination qui m'inspire, cet altruisme qui me frappe en permanence, et la patience dont elle fait preuve à mon égard quant à ces longues années de doute et d'étude.

Je souhaite également exprimer ma profonde reconnaissance envers Lora Guerra, Rustam Khamdamov mais aussi Nicoletta, Gigi Mattei, Caterina et Valentina Gialli, Franca et son mari, Jean-Pierre, et les remercier de m'avoir fait confiance en m'ouvrant les portes de la maison de Tonino Guerra ainsi que les leurs.

Toutes les sœurs de l'Abbaye de Rieunette, pour leur accueil lorsque la volonté peinait à s'écrire.

Mon père, pour m'avoir transmis le goût de l'effort et le souci du sensible,

Antonio, pour sa grandeur d'âme et mon accent romano-pugliese.

Xavier, qui me supporte sans jamais manquer de sourire.

À tous, un grand merci.

SOMMAIRE

INTRODUCTION. L'ENFANCE D'UN MONDE :

Étude d'un faire image	7
-------------------------------------	----------

PARTIE 1. GÉOMORPHOLOGIE DU SCÉNARIO :

Racines et relief d'une parole poétique.....	15
La plaine communicante	17
La pédagogie du jardin	18
Le champ de la poésie	24
L'escalade scénaristique	32
Topographie d'un espace d'expression	33
Cinéastes et scénaristes.....	39
Une structure collinéenne	46
Un diagramme imparfait.....	47
L'action des calanchi	54

PARTIE 2. LA PERMÉABILITÉ COLLABORATIVE :

Infiltration et relais d'une voix romagnole.....	65
Antonioni et la source d'une transmission.....	67
Le reflet du jeu.....	68
Le lyrisme de l'ondée	73
Fellini et le courant dialectal.....	80
Monologues sanguins	81
La résistance embrumée	87
Tarkovski et la lecture immersive.....	93
Plongée dans la cage du poète	94
Dissolution des voix	100

PARTIE 3. UN SOUFFLE AFFABULATEUR :

Voyages et métamorphose d'un imaginaire	109
Et vogue l'inspiration.....	111
L'Orient pour horizon.....	112
L'envol du rhinocéros.....	118
Respirer dans le brouillard	124
La recherche d'un funambule	125
La trouvaille oasienne.....	130
L'expiration d'Ulysse	136
Les spectres de la mémoire.....	137
D'une tempête, chante la ruine.....	144

CONCLUSION. UN GESTE PYROMANE :

L'image poétique de la solitude	155
Les os et la cendre.....	157
Le devenir d'une flamme	161
Dans l'instant d'une étincelle	165

BIBLIOGRAPHIE..... **173** |

FILMOGRAPHIE **187** |

Corpus	187
Scénariographie.....	190

« Vous ne pourrez jamais savoir
parmi tous les films que j'ai faits
quelles ont été mes idées, mon
apport original..., jamais. »

Tonino Guerra

De peu, assez.

Devise de la famille de Poulpiquet

INTRODUCTION



L'ENFANCE D'UN MONDE

ÉTUDE D'UN FAIRE IMAGE

En 2018, la maison d'édition milanaise Bompiani publiait dans sa collection « Classici » l'ensemble des œuvres de Tonino Guerra, et l'intitulait : *L'infanzia del mondo (L'enfance du monde)*¹. Presqu'un siècle après sa naissance le 16 mars 1920, le poète, scénariste, mais aussi écrivain, dramaturge romagnol, imposait une œuvre plurielle rendue célèbre pour ses scénarios. En effet, rares ont été les poètes tels que Tonino Guerra à investir le médium cinématographique avec autant de permanence. Les propositions les plus radicales et les plus épisodiques, soutenues par des personnalités telles que Robert Desnos, Antonin Artaud ou Blaise Cendrars, convergent pour faire du cinéma français des années 1920 un lieu d'expérimentation poétique. Les moyens que les poètes se donnent alors pour interagir avec les potentialités esthétiques du cinéma accompagnent la poésie moderne et l'assurance de son processus de « prosaïsation² ». D'un autre côté, la délicate reconnaissance du « septième art », longtemps mésestimée pour ses accointances populaires, se nourrit de cette lutte qu'elle alimente en partie pour prôner, de concert avec les poètes, un lyrisme de la quotidienneté et le renouvellement de sa syntaxe. Le courant cinématographique qui en résulte, commodément baptisé « réalisme poétique », propulse, dans les années 1930, Jacques Prévert, poète scénariste duquel se rapproche, outre le style, l'assistance de Guerra dans le parachèvement d'une modernité cinématographique. C'est depuis cette *confluence* entre cinéma et poésie que l'enfance d'un monde se révèle ; sur lui que s'envisagent le poète qui habite le scénariste et le scénariste qui abrite le poète.

¹ Tonino Guerra, *Opere (1946-2012), L'infanzia del mondo*, t. 1 et t. 2, Bompiani, 2018, 2834 p.

² Assemblant prose et prosaïsme, Nadja Cohen situe ce phénomène de confluence dans la lignée des revendications baudelairiennes et rimbaldiennes, prolongé par certains poètes et représentants du surréalisme, de l'imagisme et de l'acméisme. Nadja Cohen, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Classique Garnier, 2013, p. 34.

Avec près de 111 collaborations, Tonino Guerra est, à l'instar de Cesare Zavattini, Ennio Flaiano ou Suso Cecci d'Amico, l'un des plus prolifiques auteurs italiens de son époque. Ce qui le distingue toutefois de ces derniers concerne sa production littéraire, riche d'une quarantaine d'ouvrages et qui, reconnue pour son ambition poétique, marque en filigrane l'intégralité d'une carrière cinématographique dont il signe la première incursion en 1956. S'initiant alors à l'écriture scénaristique, Guerra s'appuie sur ses premiers recueils parus dans les années 1940 pour engager des variations déterminantes sur la nature du récit filmique. Systématisant cette logique de l'emprunt, sa position de scénariste concrétise un entre-deux nouant constamment le sacre potentiel d'une poésie dialectale méconnue aux propositions modernistes d'un cinéma au bord de « la crise de l'image-action³ ». De Michelangelo Antonioni à Federico Fellini, d'Andreï Tarkovski à Theo Angelopoulos, Guerra poétise le scénario en scénarisant sa poésie. Aussi est-ce au prix d'un va-et-vient entre ces deux pôles qu'une poétique de la matière scénaristique se dévoile. Ses normes et ses attentes se transforment, à partir des années 1960, sous l'effet de ce que Guerra nomme une « suggestion poétique⁴ ».

Tonino Guerra révèle en effet à partir de 1986, alors interrogé par Jean Antoine Gili, qu'il « essaie de suggérer un mode poétique⁵ » au cinéma. Il précise d'ailleurs que la nature de son travail, tirant les bénéfices d'une fibre poétique dont il nous reste encore à définir les ressorts⁶, consiste à rechercher une « manière de dire les mêmes choses » que celles énoncées par son collaborateur lorsque s'envisage la production d'un nouveau projet cinématographique. En d'autres termes, suggérer ce *mode poétique*, cette *manière de dire* se résumerait en une méthode dont l'efficacité serait relative à la qualité de l'échange reliant scénariste et cinéaste, à la juste interprétation d'une tonalité visée, à la concordance morale de leur idéaux respectifs. Aussi désignons dès maintenant notre champ d'étude : c'est à partir de cette méthode, ainsi que de son *mode poétique*, que nous serons amenés à dévoiler l'empreinte stylistique de Guerra dans les images du cinéma, à argumenter, par sa pérennité, à la faveur d'une signature spectrale. Car de *L'avventura*, réalisé par Antonioni en 1960, au *Regard d'Ulysse*, réalisé par Angelopoulos en 1995, la carrière scénaristique de Guerra balaie un pan bien spécifique de la production cinématographique mondiale. Et bien que discret à l'image, son champ d'action détermine d'une manière ou d'une autre le renouvellement des enjeux narratifs qui la consacre sur l'autel de la modernité cinématographique.

³ Gilles Deleuze, « La crise de l'image-action », *L'image-mouvement*, Les Éditions de minuit, 1983, pp. 266-289.

⁴ Jean Antoine Gili, « Entretien avec Tonino Guerra », *Positif*, n° 300, février 1986, p. 18.

⁵ *Id.*

⁶ Le qualificatif « poétique » et ses débords cinématographiques seront étudiés en amorce de la première partie.

D'après Gilles Deleuze, la rupture qu'engendre le néo-réalisme italien dès la fin de la Seconde Guerre mondiale signale le glissement d'un régime d'images cinématographiques, *l'image-mouvement*, à un autre qu'il nomme *l'image-temps*. Le premier, dominé par un « schème sensori-moteur » hérité du classicisme narratif, laisse peu ou prou sa place au second, composé d'un temps qui préexiste à l'action et au cours duquel le cinéma se montre comme dispositif exposant ce que Paul Cézanne aurait appelé l'activité organisatrice du percevoir⁷. Diagnostiquant en cette *image-temps* l'avènement d'une modernité cinématographique, Deleuze nous incite à considérer rétrospectivement le rôle paradoxal qu'a pu tenir un auteur, un scénariste et un poète tel que Tonino Guerra dans la logique narrative qui la caractérise. Scénarisant dès les années 1950 un cinéma italien qui alimente *de facto* ladite classification, puis s'attachant les égards de cinéastes modernistes italiens ou étrangers la justifiant de près, Tonino Guerra nous interroge par sa présence répétée sur une responsabilité à double fond. Celle que suppose sa méthode dans la résolution de collaborations spécifiques, et celle qui, plus globalement, influence les conceptions de toute une génération de spectateurs, potentiels auteurs ou cinéastes en devenir, dans la manière d'appréhender un récit cinématographique.

Cette responsabilité ne saurait toutefois être reconnue par la seule juxtaposition de symboles retenus par l'analyse comparée de ses inclinaisons littéraires et cinématographiques. Compte tenu de la nature ambiguë du support sur lequel ces inclinaisons se conjuguent, et de la prédominance de l'oralité dans sa façon d'appréhender toute entreprise scénaristique, investir ce champ d'action propre à la suggestion poético-scénaristique de Tonino Guerra revient à décrire, plus qu'une méthode singulière, les conceptions originales d'un *faire image*. L'élan moderniste du cinéma, discourant sur les procédés créatifs qu'il emploie, nous permet d'envisager la responsabilité du poète-scénariste à travers la réflexivité que ses images en mouvement engagent par et pour elles-mêmes. À travers elles, notre examen s'accorde aux intentions d'une *poiétique* ; il prétend à l'étude d'un *poïein*, d'un *faire* professé par Paul Valéry, affirmant dès 1937 préférer au charme de « la chose faite », le mystère de « l'action qui fait⁸ ». Celle-ci revient à analyser la suggestion poétique de Guerra comme la somme de ses potentialités et de ses usages. En modélisant les étapes d'un acte collaboratif de création scénaristique, nous tenterons de faire l'étude causale d'une image cinématographique, de son devenir propre aux outils qui l'ont conditionnée, la faisant passer « du non-être à l'être⁹ ».

⁷ Gilles Deleuze, « Au-delà de l'image mouvement », *L'image-temps, Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 7-37.

⁸ Paul Valéry, « Première leçon du cours de poétique », *Œuvres*, t. 1, Galimard, 1957, pp. 295-322.

⁹ La *pioësis*, qui est sa racine, est décrite par dans Platon, *Le banquet*, 205 b : « les travaux qui dépendent d'une *technè*, quelle qu'elle soit, sont des *poiëseis* et leurs producteurs sont tous les poètes (créateurs) ».

Une telle démarche nous invite donc à entreprendre l'envers du chemin susmentionné. Partir de l'être, de la preuve, de l'artefact, de l'image existante pour aller jusqu'à son origine et ainsi se rapprocher pas à pas de cet état de non-être dont Guerra est le témoin et l'acteur. Cependant, cette poïétique de l'image cinématographique n'est que partielle, scénaristique. Nous devons en effet nous rappeler que la dynamique créatrice qu'elle entend éclairer ne peut tout à fait circonscrire le résultat physique, la réception esthétique de l'image en mouvement. Cette dernière se compose de trop nombreux autres paramètres sur lesquels la parole de Guerra n'a pas de prise directe. La question du décor, de l'éclairage, du casting, des techniques de captation, de l'arrangement musical, de l'économie globale, du montage final ne s'impose pas au scénariste, bien qu'elle soit à l'évidence prise en compte à chaque instant de l'écriture. L'implication de Guerra, consciente d'une réalité inhérente à la production cinématographique d'une Italie tourmentée par ses années de plomb¹⁰, intègre certes des facteurs déterminant la formulation et la transmission de ses images, destinées à une « subjectivation » effectuée par et pour l'esprit du cinéaste, mais se refuse également à toute forme de correspondance la rapprochant d'un rôle qui lui serait étranger et que nous appellerions *mise en scène*.

Nous devinons pourtant que cette suggestion, et la matière scénaristique plus largement, préparent la mise en scène, la déterminent selon un réseau d'influence lui servant de *prétexte*. Or une grille de lecture auteuriste qui partirait des seuls effets d'une telle mise en scène pour ériger un paradigme *analytique*, superposant ainsi des enchaînements de causalités appartenant à l'esprit décisionnel du cinéaste, se découvrirait inopérante pour examiner le rôle de Guerra. L'image à laquelle nous pensons, l'image mentale, vrai canevas pour l'imaginaire du cinéaste, n'est pas frontalement visible dans les films que nous citons ; elle leur sert seulement d'origine. Mais de par son ontologie écrite et discutée, cette image disparue au cours du processus filmique nous désigne une absence ambivalente. Véritable *boîte noire*, nous ne pouvons lui rendre la parole que par l'entremise d'une réflexion *systemique*. Puisque son fonctionnement nous est étranger et inaccessible, nous devons la penser comme un phénomène se définissant par ses interactions et non ses mécanismes internes ; à savoir ce qui entre et sort de cette boîte. Pour cela, il nous faut deviner cette image mentale, distinguer sa présence, la dissocier de celle que nous fournit l'image finale. Nous tirons alors profit de cette dernière comme d'un postulat dont la dimension téléologique nous invite, rétrospectivement, à la faire parler plus qu'à la voir. En la confrontant aux dires des cinéastes qui lui donnent forme, en la recoupant avec les

¹⁰ Période historique s'étalant, en Italie, de la fin des années 1960 au début des années 1980. Elle se nourrit d'un climat social prenant racine dans l'expérience du fascisme, et s'intensifie sous une tension politique considérable opposant organisations d'extrême gauche et d'extrême droite, caractérisée par toute une série d'actes terroristes.

échanges que Guerra entretient avec certains journalistes, lecteurs ou collaborateurs, en la sondant sur les intuitions de proches ayant partagé son existence, ses expériences de vie.

Si nous admettons alors que cette image mentale ne peut être vue, et que la démarche suggestive et collaborative qui la génère n'est pas proprement visible, il convient encore de les représenter toutes deux, mais aussi de figurer leurs propriétés et d'illustrer leurs enjeux. Aussi nous parions sur une approche cosmogonique que les concepts et les paradoxes articuleront pour elle. Car un tel parti pris, s'il peut paraître abstrait, comporte deux atouts. Nous pouvons d'abord polariser la dimension poétique de cette suggestion dans un système de représentation autonome, la théorie des quatre éléments, dont l'équilibre, entretenu par la *doxa*, maintenu sous une concorde « naturelle » interconnectant la terre, l'eau, l'air et le feu, témoigne d'une matériologie de la création. Pensée et construite sur une stratification préexistant à l'œuvre globale, tirant sa substance d'attributs relatifs à chacun desdits éléments, cette matériologie valorise une puissance de symbolisation. Sa propension enrichit *nos* images, élève notre psychisme, pour nous lier affectivement au cosmos. D'ailleurs, nous ne pouvons nier l'influence qu'a pu avoir notre lecture de la philosophie de Gaston Bachelard, alors qu'elle s'attachait à décrire et analyser un réservoir cosmique d'illustrations littéraires. Nous nous garderons cependant d'appliquer strictement sa pensée et d'employer ce qualificatif « providentiel » d'*image poétique*, qui différencie la rêverie du lecteur de celle du spectateur. L'image cinématographique, de par sa nature intrinsèque, ne peut pas répondre aux mêmes mécanismes esthétiques, éthiques et esthétiques que celle développée par l'imagerie littéraire. Mais rien ne nous empêche en revanche de relier ces résultats à la foule d'images mentales qui alimente la réflexion scénaristique et dont le refuge scriptural, conservant traces et variations, constitue à lui seul un véritable médium littéraire qui, pareil au recueil reliant le poète au lecteur, associe de manière sensible le scénariste à son cinéaste.

D'autre part, une telle approche n'exhibe pas seulement une constellation d'images qu'émaille l'univers ouvert par la suggestion de Guerra. Elle nous inspire aussi son exploration. Par elle, nous consolidons l'entreprise poétique de notre examen grâce à laquelle, intimes, nous effleurons l'origine d'une image en mouvement, sa petite enfance d'image mentale, l'instant de sa création, la durée de sa formation. D'après Mircea Eliade, la cosmogonie, compilant un afflux de récits mythologiques fondés sur les origines du vivant et du monde, nous présenterait un « modèle exemplaire à toute "création", à toute espèce de "faire"¹¹ ». Modèle sur lequel nous intercalons le *faire image* poético-scénaristique de Tonino Guerra.

¹¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1965, p. 71.

À la manière d'un geste créateur se répétant sur n'importe quel plan de référence, celui-ci peut bâtir dans le chaos d'une page de scénario un véritable cosmos, peuplé d'images élémentaires, parfois divergentes, parfois complémentaires, éclairant la pensée du rêveur désireux d'habiter poétiquement le monde ; lui insinuant même de le recréer à son échelle de lecteur-cinéaste. Dans de telles conditions, le *faire image* se nivèle ; il répond d'un ordre spécifique. En effet, Eliade ajoute que l'*imago mundi*, l'image reproduite par toute création, l'image qui fait monde, s'érige en fonction d'un *axis mundi*, d'un centre qui traverse, concentre et solidarise toutes les strates de cette image, réorganisant le monde rêvé à l'intérieur du monde habité.

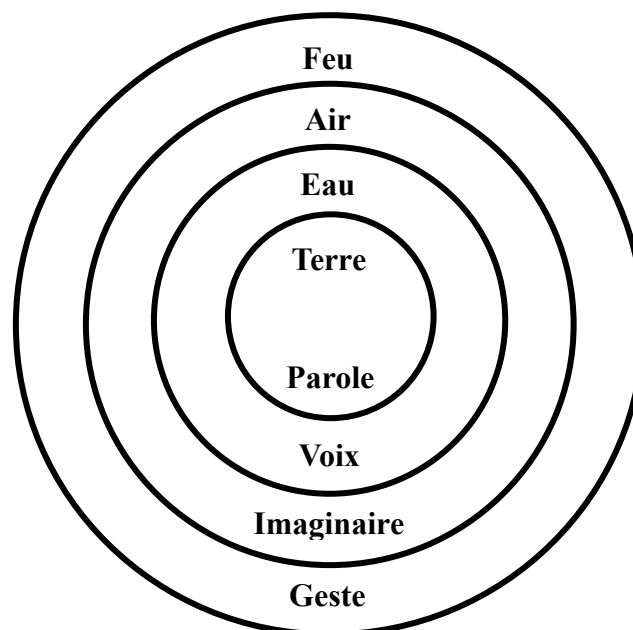
Du scénario à la collaboration et de la collaboration à l'image de cinéma, le centre du monde mental de Guerra se dévoile. Par la trajectoire qu'infère sa suggestion poétique, son *imago mundi* signe la présence effective d'un créateur invisible. Quant à son *axis mundi*, elle traverse tous les devenirs d'une réflexion scénaristique spécifique, mais également toutes les collaborations cinématographiques entreprises par le poète scénariste, et à plus grande échelle, toutes les propositions poétiques, secrètes, qui concourent à l'identité, à l'immensité du cinéma. Une telle image se rend présente par les étapes successives qui la façonnent, tout comme elle représente, parallèlement, ce qui lui donne de l'être. Sa résilience la rend capable d'inspirer n'importe qui, en tout temps, en tout lieu et d'explicitement une création d'images suggestives, qu'elles soient écrites, interprétées, filmées, projetées, numérisées, copiées à partir d'elle seule. Dès lors quel discours pourrait-elle tenir sur les besoins de la modernité cinématographique ? À quel point influencerait-elle la parole, la voix, l'imaginaire et le geste du cinéaste qui en bénéficie ? En quoi cette *imago mundi* serait-elle représentative d'une tentative affabulatrice cherchant à insuffler, par le biais d'une perméabilité inhérente à l'entreprise collaborative, une parole de nature poétique dont l'unique dimension cinématographique relève d'un *faire image* consacrant de manière inédite la matière scénaristique ? Ou enfin et plus sommairement : comment Tonino Guerra, par le biais du scénario, insuffle-t-il une dimension poétique dans une image de cinéma ?

Guerra affirme dans un entretien qu'il croit intimement qu'un « poète doit aussi créer le monde¹² ». Constat sur lequel nous dressons notre plan. Chacun des éléments cosmogoniques représenterait ainsi un stade spécifique de ce *faire image* que matérialise l'acte d'un suggérer authentique. Nous commencerions par la Terre en la rapprochant des pouvoirs de la parole du poète. Faisant de la page immaculée le lieu d'une rencontre, véritable temple de la réflexion

¹² Ennio Grassi, « Une civilisation qui disparaît », dans Gianfranco Miro Gori (dir.), *Rimini et le cinéma*, Centre Georges Pompidou / Ville de Rimini, 1989, p. 106.

scénaristique, scénariste et cinéaste pensent la matière écrite comme vectrice d'une parole disponible, porteuse d'images mentales qui la structurent en lui donnant du relief. Tous les deux partagent et consacrent le souhait d'y inscrire une *saveur* de nature poétique. Nous aborderions ensuite l'Eau sous le prisme de la voix de Guerra. Par toutes sortes de variations auditives, celle-ci use de son timbre, de son accent, et de bien d'autres effets pour transmettre la parole au gré d'un flux vocal rendant toute entreprise collaborative *perméable*. La voix l'identifie sur le plan lyrique, la nuance dans ses facultés d'adhérence et de résistance, et se déploie pour plonger le cinéaste dans un appel immersif auquel celui-ci se doit de répondre. Nous relierons enfin dans un troisième temps l'élément qu'est l'Air à l'imaginaire du poète. Réservoir d'images mentales en constante métamorphose, il tutoie l'horizon de la pensée et inspire aux surfaces aqueuses et vocales une forme bien spécifique. Conjointement, cet imaginaire voyage entre les mots et les choses, les fait respirer ensemble et les incarne en leur attribuant un fond d'affects, un corps malléable. Une dimension *affabulatrice* gagne alors la matière écrite. Elle lui sert de refuge, tant pour le poète que pour le cinéaste qui le convie en lui demandant d'intercéder dans l'œuvre qu'il désire réaliser, qu'il souhaite expirer.

Ces trois zones cosmiques interagissent ensemble, et ce faisant, se solidarisent dans l'immanence par le jeu de frontières continuellement mouvantes ; en contenant la précédente et en déterminant la suivante. Nous pourrions ainsi nous représenter cette interdépendance par le schéma d'une *imago mundi* de nature cosmogonique, laquelle se rattacherait à notre propre perception du monde cosmique, tel qu'il peut du moins nous apparaître de par la représentation que nous nous faisons de notre propre planète, partageant à travers chacune de ses strates, un même centre, un *axis mundi*, que nous figurons ci-contre :



Au Feu reviendra donc le droit de conclure cette poïétique de la matière scénaristique. Nous lui lions les prérogatives d'un geste englobant la parole, la voix et l'imaginaire de Guerra. Geste qui, plus que faire une heureuse synthèse de la suggestion poétique du poète romagnol, la délivre concrètement. À l'image de l'élément choisi, il est magma, soleil, galaxie, unifiant sur toutes les échelles la valeur d'un centre produisant de la matière, de la lumière, et de la vie. Ce geste est condition de l'être poétique, il nous montre un effet de signature : celle de Guerra. Effet qui répond à la cause d'une imagerie cinématographique, et ce faisant, identifie la présence du poète dans la question narrative du scénario, dans ses modalités collaboratives, dans le principe affabulateur qui la transforme, et enfin, dans la démarche poétique qu'elle suppose et suggère en direction de ceux, lecteurs, spectateurs ou cinéastes qui, comme nous, cherchent à reproduire une *imago mundi* littéraire, cinématographique ou cosmogonique. Et pour nous convaincre de la nécessité d'une telle démarche au cinéma, de la résilience et de la puissance dont se nourrit toute création d'images, pour nous convaincre encore de percevoir, de recréer le monde, de l'enchanter une énième fois, nous faisons le pari d'une *solitude*. Ceci posé, nous isolons la parole de Guerra. Nous écoutons cette voix solitaire qui la transporte. Nous voyageons par la seule force d'un imaginaire qui les transforme toutes deux. Et nous croyons cet imaginaire capable de se redistribuer avec elles, par l'entremise d'un geste fécond : celui d'une solitude habitée qui nous suggère, sur un *mode poétique*, de bâtir la nôtre.

PARTIE 1



GÉOMORPHOLOGIE DU SCÉNARIO : *RACINES ET RELIEF D'UNE PAROLE POÉTIQUE*

Antonio « Tonino » Guerra naît le 16 mars 1920 à Santarchangelo di Romagna, dans la région d'Émilie-Romagne, au nord-est de l'Italie. Cette petite ville située dans la province de Rimini est une commune qui compte alors près de 11 000 habitants. Dernier d'une fratrie de quatre enfants, celui que tous appellent déjà Toni, grandit dans le bourg, au numéro 15 de la via Verdi, à quelques mètres seulement de la place centrale Ganganelli. Son père, Odoardo et sa mère, Penelope y font commerce de charbon et parfois de fruits et de légumes. C'est un lieu, une époque marquée par le fascisme. Qui prend d'ailleurs racine dans la région même, à Forlì, chef-lieu de la province voisine et natale de Benito Mussolini, avant que *La Marche sur Rome* ne l'étatise durablement dès 1922 - Guerra a alors deux ans -. Il s'effondrera vingt-trois ans plus tard, à la mort du Duce, lynché à Milan le 25 avril 1945.

Arrêté le 5 août 1944 et déclaré antifasciste par la police locale, Guerra, alors étudiant, est déporté au camp de concentration de Troisdorf, en Allemagne ; il est âgé de 24 ans. N'ayant jamais quitté sa région natale, cette extradition opère chez lui une rupture fondamentale. En le déracinant net, la guerre l'arrache de sa terre, des siens et l'oblige à la réminiscence d'un paysage originel disparu. Reliant cette solitude contrainte à celle d'un contemplateur d'espaces, et se réappropriant ainsi intérieurement l'activité créatrice du dehors, Guerra finit par s'illustrer auprès de ses camarades d'infortunes comme de chambrée en déclamant, pour les apaiser, toutes sortes de poèmes romagnols et de récits folkloriques. Il use de la parole comme d'un pinceau capable de nuancer le réel, d'en érafler le voile et, prenant une pause, de le signer par un acte de résistance. La civilisation rurale, l'environnement paysan et les reliefs disparates qui les composent réapparaissent ainsi au détour de mots et de phrases, au carrefour de signes et de sons. Le cadre d'une image mentale se construit : des formes s'y dessinent, un mouvement la structure. Bientôt, elle aura une histoire.

Aussi pour faire le récit des formes que revêtent les puissances de la parole de Guerra, pour décrire l'évolution de sa structure langagière lorsqu'elle se heurte aux répliques d'autrui, pour interpréter les phénomènes qu'elle cause en se réfugiant dans la matière scénaristique, nous empruntons une logique géomorphologique. Dans cette perspective, nous admettons du scénario qu'il puisse, comme support littéraire mineur, cristalliser les propriétés d'un territoire en mutation et en discussion, légiféré par les instances productrices italiennes de son époque, mais aussi transformé, étendu par le pouvoir libérateur et la volonté créatrice d'une prise de parole poétique. Celle de Guerra, modelée sur la perception d'un monde romagnol, originel, se compose de trois types de reliefs : la plaine (48%), la montagne (25%), et la colline (27%). De sorte que leurs influences réciproques, unies en un même paysage, nous engageant à analyser *par qui* cette parole est communiquée, *vers qui* elle s'exprime, et dans *quel cadre* elle s'inscrit.

I

La plaine communicante

Des lectures publiques de Guerra à sa première participation à la conception d'un film, le présent chapitre cherche à mettre en lumière une pratique relativement singulière de l'oralité, laquelle vise essentiellement à faire surgir chez autrui des images mentales de nature poétique. Voilà pourquoi, avant de nous attarder sur l'incursion de Guerra dans l'univers du cinéma, nous proposons de rappeler les détails d'une enfance et d'une adolescence qui ont peu ou prou déterminés l'orientation professionnelle que nous lui connaissons aujourd'hui. Nombreuses en effet sont les figures tutélaires à pouvoir revendiquer une part d'influence dans la manière dont Guerra va se construire en tant que poète et ainsi se démarquer des autres scénaristes italiens. Sa méthode, fruit d'une longue gestation, s'éclaire à la lumière d'un apprentissage métissé, brassant les enseignements de l'école et de la bibliothèque à ceux du bourg et des champs.

Lauréat d'une licence de pédagogie, achevée l'année suivant son retour de Troisdorf, Guerra se consacre dès 1956 à l'enseignement. Il devient alors instituteur à l'école élémentaire de Savignano, village situé non loin de Santarchangelo, puis se rend à Rome à partir de 1953, pour trois années supplémentaires. C'est une fois installé dans la capitale italienne que le virage cinématographique intervient, mêlant à cette ambition nouvelle son inclinaison pour les sciences pédagogiques qui demeure aux fondements de sa méthodologie. Car son usage de la parole ne s'élabore pas seulement à partir d'une valeur précise à communiquer ; elle se pense aussi à partir du lieu, du cadre dans lequel elle noue les moyens de son expression. Le fond d'un savoir quelconque, l'intention du discours n'est acteur et moteur de la sensibilité d'autrui qu'au gré de la forme qu'elle prend pour se rendre dicible et par conséquent, visible.

Quant à son éducation, promue par une poignée d'intellectuels ruraux, elle profite davantage de la structure d'une cour, d'un jardin ou d'un espace plat et ouvert sur le monde, que de l'espace clos et hiérarchique d'une salle de classe. Aussi est-ce en vertu de la richesse du paysage qui encadre ses interactions verbales que s'implantent durablement les conditions d'un apprentissage, reproduites au cours de son enseignement, de ses collaborations en cinéma. En ce sens, la vaste plaine du Pô et son delta fournissent à Guerra un véritable *cadre de vie*. Intégrant et excluant certaines formes, il détermine une vision large, profonde, sans relief. De la virginité d'une étendue à la fertilité du sol, toute plaine nous communique les ambitions poétiques de l'horizon, fruits cueillis aux jardins d'Épicure, en nous les révélant par le goût de l'effort, de la chose bien faite. Pour ainsi cultiver le champ de possibilité qui s'ouvre à nous.

La pédagogie du jardin

Parmi tous ses professeurs, Guerra rappelle et honore l'enseignement de deux personnes. Le premier, Rino Molari, retient surtout son attention pour son humanisme et son antifascisme. C'est d'ailleurs à la mémoire de ce dernier, assassiné par le pouvoir en place, qu'il en vient à distribuer dans les rues de Santarchangelo les quelques tracts qui le condamnent à la déportation. Toutefois, c'est vers le second, Augusto Campana, que Guerra se tourne principalement en soumettant à sa lecture critique ses premiers textes¹³. Arguant que « l'enseignement indirect de Nino [Campana] » conservait « encore toute sa puissance » à l'heure de son engagement scénaristique, Guerra nous invite à explorer l'autre versant de cette dimension *indirecte*¹⁴. Certes, invitant une foule d'universitaires dans sa maison secondaire de Santarchangelo, Campana alimente drastiquement la curiosité littéraire du jeune poète et le conforte dans la valeur littéraire de sa langue natale, le romagnol, incitant celui qu'il considère comme un élève « aussi aigu de talent qu'original dans son comportement¹⁵ » à poursuivre ses études ; Guerra lit ainsi Ungaretti, Montale, puis Blok et Essenine. Pourtant, si l'enseignement relativement académique entretenu par ces deux figures demeure une véritable amorce pour comprendre la force communicante de la parole de Guerra, ce dernier révèle avec récurrence une fréquentation autrement décisive, alternative et directe. Il s'agit des échanges qu'il entretient avec un certain Federico Moroni¹⁶. Ce peintre, qu'il cite allégrement comme un mentor de six ans son aîné, lui aurait prodigué une véritable éducation buissonnière :

Son enseignement me portait bien plus loin dans la réalité, il m'invitait à désobéir à ce que j'avais sous les yeux, je me suis alors pris d'affection pour cette façon magique de voir les choses et, petit à petit, sont arrivés les mots qui racontaient d'une façon plus juste et plus profonde les choses que j'apercevais.¹⁷

¹³ Fin connaisseur de l'histoire et de la culture de l'Émilie-Romagne, Campana n'enseigne à Santarchangelo que de 1931 à 1932. Il devient ensuite bibliothécaire en chef de la cité du Vatican en 1935 jusqu'à ce qu'il ne s'engage, au cours des années 1950, dans une carrière de philologue qui le conduit dans les universités de Pise, d'Urbino puis de Rome, où il enseigne la littérature médiévale.

¹⁴ Tonino Guerra, « Chronologia », *Opere (1946-2012)*, *L'infanzia del mondo*, t. 1, *op. cit.*, p. CLXV

¹⁵ *Id.* La thèse soutenue par Tonino Guerra en 1946 portait sur « La poésie dialectale d'Émilie-Romagne ».

¹⁶ Le peintre Federico Moroni (1914-2006) s'illustre de 1946 à 1968 comme un véritable précurseur dans la manière d'inclure une liberté expressive aux méthodes d'enseignement de l'après-guerre. Basé sur le dessin et l'observation des choses, sa pédagogie remporte un vif succès et porte l'école de Bornaccino, dans laquelle il enseigne toute sa carrière, aux portes de prestigieux concours internationaux. Sa réputation croissante, il obtient la bourse d'étude du programme Fullbright et se rend aux États-Unis pour se spécialiser dans l'art pictural infantile. Parmi ses contacts de l'époque, Viktor Lowenfeld, l'invite à intégrer en 1956 l'université d'état de Pennsylvanie ; offre qu'il refuse. De retour en Romagne, il met en application ses préceptes et finit en 1968 par compiler l'ensemble de ses réflexions portant sur l'éducation de l'art chez l'enfant dans un ouvrage intitulé *Arte per nulla*. A partir de 1968, il se retire du corps enseignant et s'applique à son œuvre picturale.

¹⁷ « Mi portava cioè lontano dalla realtà, mi invitava a disubbidire a quello che avevamo davanti agli occhi; mi sono affezionato a questo modo magico di vedere le cose e pian piano sono arrivate delle parole che raccontavano

En l'accoutumant à cette « façon magique de voir les choses », déterminée par une volonté anticipant la vision passive d'une réalité donnée, ou accessible « sous ses yeux », Moroni discipline la curiosité de Guerra en lui préconisant une posture : la désobéissance. Elle réveille la vision ordinaire, la conditionne pour qu'elle se fasse rencontre avec les choses. Toutefois, un tel « voir », selon Maurice Merleau-Ponty, n'est ni un « mode de la pensée » germant à l'occasion d'une réaction du corps voyant, ni tout à fait « une présence à soi » émanant d'un rayonnement du corps visible¹⁸. Unissant la volonté à l'acte de voir, la vision devient « le moyen qui [nous] est donné d'être absent de [nous-même], d'assister du dedans à la fission de l'être¹⁹ ». Il ne saurait être question d'exercices de retranscription ou de diction, lesquels auraient pour principale visée celle de parfaire une expression verbale. Ici, la vision établit une zone de communication sur laquelle transitent des indices corporels, des images mentales, réajustant la portée du regard sur un monde qui nous entoure et qui nous contient. L'œil de Guerra relie le visible à l'infinie variété de la création ; ces choses qui, plus que nous affirmer leur réalité, nous la communiquent comme une manière d'agir. En les approfondissant, nous nous approfondissons. À tel point, selon Guerra, que les mots qui composent en partie sa parole n'expriment pas seulement la chose perçue, mais les moyens que ces mots se donnent pour entrer en interaction avec elle. Pour la raconter « d'une façon plus juste et plus profonde ». Ce ne sont donc pas les fragments théoriques et analytiques issues des observations de Moroni qui vont nous permettre de nous représenter l'acheminement de la parole poétique de Guerra mais les conditions de ses enseignements. À savoir l'environnement d'une vision en instance de communication avec les choses, que Guerra nous détaille dans son journal :

Je dois reconnaître qu'une grande partie de ma formation et de mes orientations ont dépendu d'une petite cour entretenue notamment par le peintre Federico Moroni lorsqu'il avait à peine vingt ans. Ce petit espace fermé sur les côtés par les murs de vieilles maisons et au fond par un filet le séparant du Campo Melotti, était plein d'ombres, celles des quelques vignes de muscat et du grand figuier au milieu. Les poules avaient une cabane recouverte d'un toit taché de moisissures verdâtres, et un petit escalier de bois pour descendre trotter sur le terrain humide. Federico se déplaçait sous ces ombres oscillantes pour disposer des pierres vagabondes et des briques rouges autour des buissons de menthe et de romarin. Il me montrait le jardin, surtout les jours de pluie, lorsque l'eau gouttait des grandes feuilles du figuier et que les poules étaient à l'abri comme nous l'étions, à les regarder²⁰.

nel modo più giusto e profondo le cose che vedevo ». Marco Grossi, Virginio Palazzo, *Ripercorrendo La Strada lunga un anno*, Grafiche PD, 2007, p. 36.

¹⁸ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté, essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1947, p. 183.

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 2006 [1964], p. 81.

²⁰ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, La Barque, trad. par Sophie Royère, 2018 [1997], Jeudi 23 mai.

La physionomie de cette cour est bien plus *parlante* qu'elle ne parle en substance ; elle dirige la main du jardinier et conseille davantage sa parole dans un mouvement sûr de création. Une fois dévoilées, les composantes dudit jardin, à savoir les quelques vignes de Muscat, le grand figuier au centre ainsi que les buissons de menthe et de romarin, nous décrivent un espace de communication qui s'inscrit directement dans la longue tradition des *kepos-hortus*. Ces lieux de repos et de méditation, que des sonorités épicuriennes ont rendu propices à l'élévation du soi, hors de la cité. Ils sont les parfaits vecteurs d'une sagesse grandissant à l'abri des tempêtes du monde fasciste. Pourtant, ce petit jardin santarchangolese, loin de constituer un lieu intermédiaire entre la campagne et la ville offre surtout les contours d'une parenthèse. Il ne saurait se réduire aux effets d'une reproduction, à taille humaine, de l'imposante Nature, ni à la saine et valable démonstration d'un contrôle exercé sur les éléments qui la constituent. En fait, ce jardin est bien parenthèse, ou d'après Anne Cauquelin, un « au dehors au-dedans²¹ ». Il permet cette fission de l'Être qu'évoquait Merleau-Ponty. Il ne fait pas proprement liaison entre Guerra et les choses ; il est cet intervalle au sein duquel le « voir » peut se redéfinir. D'ailleurs, lorsqu'il nous dit que ce « petit espace [est] fermé sur les côtés par les murs de vieilles maisons », nous réalisons que le paysage romagnol n'y est pas frontalement visible. Et de fait, il engage une rupture avec la Nature qui lui sert de modèle. La séparation qu'implique le jardin, par ses murs ou ses clôtures, désigne une structure qui se construit, se pense, s'image à partir du paysage romagnol l'enveloppant, et ceci, dans un espace habité. C'est pourquoi il ne s'agit pas, pour Guerra, de copier ce que la Nature offre en abondance, d'imiter son modèle. Il cherche à appliquer « le mode de production du modèle », à dupliquer « "l'économie" par laquelle la nature ou Dieu agit dans le monde²² », à répliquer en son for intérieur la dynamique du jardin créateur. Ses bienfaits, « le calme, l'abondance, la fraîcheur, [...], le loisir de méditer²³ » s'y trouvent. Ses inconvénients, l'insécurité ou la sauvagerie, y sont absents.

« Montrer le jardin, surtout les jours de pluie » pourrait ainsi, en termes de devise, suffire à exemplifier le rapport entretenus par les deux amis, témoins voulus des manifestations de formes aléatoires de la vie. De la figue qui tombe sur le sol aux poules venant précipitamment s'en délecter, ils se tiennent tous les deux, patients, attentifs, « à l'abri [...], à les regarder ». Aussi, « reconnaître qu'une grande partie de [sa] formation et de [ses] orientations ont dépendu » de cette petite cour, et du jardin qu'elle couvrait en son sein, revient à confirmer l'ingérence d'une mise en espace dans le schéma de communication d'une parole poétique.

²¹ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Quadrige, 2002 [1989], p. 53.

²² *Ibid.*, p. 60.

²³ *Ibid.*, p. 52.

C'est aussi reconnaître que cet apprentissage dispensé par Moroni, rattaché à la pédagogie alternative qui l'a rendu célèbre, influence indubitablement la méthode suggestive que Guerra met en application. Les circonstances et le lieu dans lequel il se trouve tissent un paysage que sa parole nomme, décrit, explicite avec le plus de justesse possible. Qu'il soit prisonnier en Allemagne, enseignant en Italie ou scénariste d'envergure internationale, Guerra s'emploie, à l'instar de son mentor, à faire de cet environnement l'objet d'une transmission. Un événement majeur va d'ailleurs confirmer cette tendance. Pour cela, il faut nous rapprocher de l'enceinte d'une geôle allemande de l'année 1944. Car c'est dans l'espace clos et saturé de cette dernière que le jeune Guerra et quelques compatriotes sont retenus et qu'ils se rencontrent. Que le disciple de Moroni s'illustre réellement par la déclamation de quelques poèmes dialectaux, « orales à l'origine », issus de son esprit ou de la plume d'Olindo Guerrini, poète bolognais.

J'ai commencé à écrire des poésies en dialecte quand j'étais prisonnier en Allemagne, ou plutôt je ne les écrivais pas ; elles étaient le fruit d'un travail mental. Puis un médecin italien prisonnier lui aussi me les remit en Italie, consignées sur des feuillets. Ces poésies, orales à l'origine, étaient destinées à d'autres prisonniers romagnols. Des ouvriers et des paysans qui ne connaissaient bien que le dialecte²⁴.

La dimension orale de ces « poésies en dialecte », tout comme leurs raisons d'être, reflètent l'ambition communicationnelle de Guerra. Le jeune poète précise d'ailleurs qu'elles « étaient le fruit d'un travail mental » qui n'avait d'autres prétentions que celle d'*alimenter* l'esprit affamé de ses compagnons d'infortune, « ouvriers [ou] paysans » qui ne comprenaient d'autres langues que le romagnol. Posture qui réclamait, par-delà sa spontanéité, une réponse similaire, voire égale, s'attribuant les forces euphorisantes d'une désobéissance reductible, et ainsi perpétuée contre la dure réalité qu'ils avaient sous les yeux, tel que le professait Moroni. Un exemple retient d'ailleurs notre attention à ce sujet : il s'agit du repas d'un soir de Noël²⁵. Tous les prisonniers s'impatientent de goûter le plat de soupe qui n'arrive pas. La faim aidant, Guerra se souvient subitement de sa mère, préparant le dîner et il commence à narrer en détail toutes les étapes du long processus de fabrication des tagliatelles qu'elle lui faisait. De la farine aux œufs, de l'eau qui bout à la sauce qui mijote, Guerra établit dans l'espace fermé de la geôle, et sans l'inspiration directe d'un paysage, la pédagogie du jardin de Moroni. Énumérant les paliers d'une simple recette de cuisine, il use de sa parole pour invoquer, par la justesse du mot,

²⁴ Jean-Noël Schifano, *Désir d'Italie*, Gallimard, 1990, p. 297.

²⁵ José Tolentino Mendonça, « La regina delle pastaciutte », *Il Parlar franco, Tonino Guerra*, n° 13/14, 2014.

la profondeur d'une image creusée à l'intérieur des paysages de son enfance. Un en-dehors émerge dans l'en-dedans de la prison, comme le jardin naguère dans l'enceinte de la maison ; un intervalle imaginaire, isolé du monde, de son insécurité, de sa sauvagerie. C'est une parenthèse au cœur de laquelle chacun est à même de goûter « le fruit [de ce] travail mental », de s'en réapproprier les saveurs par un claquement de langue : « Je les [tagliatelles] ai versées dans leurs assiettes et tous ont mangé avec des mots. L'un d'eux a même réclamé un rappel²⁶».

Les mots de Guerra nourrissent ainsi une certaine forme de résistance, de désobéissance. À tel point que l'un des prisonniers, Gioacchino Strocchi, médecin, les met frauduleusement par écrit. Étant en mesure de se procurer du papier dans l'infirmerie du camp, Strocchi consigne et préserve la parole de Guerra dans des feuillets qu'il lui remet lorsque la guerre s'achève. Or ce recueil de fortune constitue le premier pas littéraire de Guerra. Édité en 1946, *I scarabócc* (Les gribouillis) profite d'une préface de l'éminent Carlo Bo pour attirer les regards de littérateurs de premier plan, ceux d'Elio Vittorini et de Pier Paolo Pasolini entre autres. Pourtant, s'il parvient bel et bien à transmettre ses suggestions poétiques par le biais de ses premiers poèmes, son professorat répond d'une ambition foncièrement analogue. Propageant avec un zèle apostolique une foi certaine pour le mot, son auditeur-élève se retrouve invité à se formuler ses propres images et ce, à partir d'une seule parole polysémique dont l'appréciation lui incombe. Lorsque Gianfranco Miro Gori lui demande d'ailleurs s'il a déjà ressenti l'envie de passer à la réalisation, le poète romagnol lui répond qu'il est « né avec le mot et qu'il lui restera fidèle²⁷ ». Et quand l'essayiste lui dit qu'il affirme lui-même que ces poèmes sont des images, l'intéressé répond : « Bien sûr. Mais ce ne sont que des images qui font se créer d'autres images. Elles ne sont pas aussi totalitaires que celles du cinéma qui disent : crois-en moi²⁸ ». Or c'est précisément pour ces « autres images » que le mot puise toute sa force, tout son sens. Prenant racine dans le jardin de Santarchangelo, le fond de la chose qui se mire dans la forme du mot fait céder l'auditeur à l'éveil des manifestations de cette chose : elle nous fait *sentir*. À l'inverse, le fond du mot qui se mire dans la forme de la chose réveille notre propre conscience du mot : il nous fait *comprendre*. Entre les deux, un intervalle, un Noël en prison, un jardin offre à l'élève-auditeur une marge suffisante pour que son interprétation personnelle puisse se faire jour. Par le fruit de l'expérience, dans une disponibilité à l'exercice, ce dernier se fait, tout comme Guerra avant lui, le réceptacle d'une image suggérée mais incomplète.

²⁶ « Le ho versate nei piatti e tutti hanno mangiato con le parole. Qualcuno ha chiesto il bis ». Tonino Guerra, *Opere (1946-2012)*, *L'infanzia del mondo*, t. 1, *op. cit.*, p. CLXIX.

²⁷ « Io sono nato con la parola e resto fedele alla parola ». Gianfranco Miro Gori, « Poeta al cinema (conversazione con Tonino Guerra) » dans Giacomo Martini (dir.), *Tonino Guerra*, Regione Emilia Romagna, 2004, p. 133.

²⁸ « Certo. Ma immagini che fanno creare altre immagini. Non sono così totalitarie come il cinema. Che dice : fidati di me ». *Ibid.*, p. 134.

Si on a des idées lorsqu'on mange, on doit les mettre par écrit. Par exemple : *Hier soir au dîner*, j'ai pris un bouillon et en attendant, j'ai pensé à un film. Mais pas seulement, car après, j'ai pensé qu'il me plairait de fabriquer une petite boîte en bois. Et puis, j'ai parlé à ma femme, qui m'a dit qu'elle était fatiguée de porter le même jupon bleu. Quand vous êtes quelque part, et même qu'il s'agisse d'une minute seulement, en mangeant, il vous arrive de vouloir vivre ailleurs²⁹.

Hier soir au dîner constituait l'unique exercice que donnait Guerra à ses élèves le temps d'une année. Ces derniers devaient ensuite raconter et écrire, chaque semaine, ce qui avait pu se passer et se penser au cours dudit repas. Pour compléter cette image lacunaire, Guerra appelle ses élèves à répondre d'une rêverie qui leur permettrait de désobéir à la réalité, en allant « quelque part, et même qu'il s'agisse d'une minute seulement » ; en voulant « vivre ailleurs ». Il les prédispose ainsi à la familiarité d'un goût que seules la répétition et la trivialité, celles d'un repas en l'occurrence, permettent d'appréhender par le recul d'une inertie physique ce que seule l'imagination est à même de stimuler, ouvrant « l'être pour de nouvelles nourritures³⁰ ». Aussi, en faisant de cette invitation, si scolaire soit-elle, un véritable ressort méthodologique, Guerra ambitionne de formuler auprès d'autrui les conditions adéquates à un éveil poétique, à la volonté d'un voir, sous la conjonction d'un « faire sentir » et d'un « faire comprendre ». Mais ce qui permet à Guerra de se distinguer en tant qu'enseignant, c'est le fait d'inscrire cette suggestion, définie par sa prétention pédagogique, dans un schéma de communication poétique. Il puise d'une part dans son expérience personnelle, dans son propre jardin, pour illustrer son propos, en démontrant qu'il sonde un moi quotidien considérant « les réalités matérielles [...] comme autant d'invites à exercer nos forces³¹ » perceptives. D'autre part, il les sauvegarde désormais par écrit, soumettant même l'idée en exercice en désignant pour cela un espace de relation possible avec le monde. Au-delà de la transmission d'une idée, d'une explication, Guerra configure un atelier de mise en mots, un véritable jardin appelant le Je lyrique de n'importe quel élève à profiter d'une attention créatrice quelconque pour multiplier les effets de présence d'une chose, d'un mot, d'une image. Son labeur, s'il souhaite achever cet exercice de représentation interne, tient dans le parachèvement de cette image ; lucidité dont il pourra ensuite profiter « pour déposer en nous une parole qui, autrement, n'aurait pu y germer³² ».

²⁹ « Quando uno mangia, se ha dei pensieri li deve mettere. Allora: Ieri sera a cena io prendevo un brodo e intanto ho pensato ad un film. Ma non solo, doPô ho pensato che mi piacerebbe fare una scatola con del legno e poi ho parlato con mia moglie, la quale diceva che era stanca di portare una sottana blu. Quando si è in un posto, anche in un minuto, si giare, do volere andare ad abitare da un'altra parte ». Marco Grossi, Virginio Pallazo, *Ripercorrendo La Strada lunga un anno*, op. cit., p. 38.

³⁰ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 30.

³¹ *Id.*

³² *Ibid.*, p. 71.

Le champ de la poésie

De 1946 à 1956, Guerra publie trois recueils de poésie romagnole ainsi que deux romans de langue italienne, *La storia di Fortunato* (L'histoire de Fortunato ; 1952) et *Dopo i leoni* (Après les lions ; 1956). Ceux-ci lui confèrent une relative notoriété littéraire en Italie. Il s'est aussi installé à Rome depuis 1953 pour y enseigner. Là-bas, Guerra fréquente des artistes de l'après-guerre et s'attire aussi leurs faveurs. Parmi eux, nous pouvons notamment citer Federico Fellini qui vient de tourner *Lo sceicco bianco* (Le Cheick blanc ; 1952). Mais ce n'est pas par le biais du réalisateur venu de Rimini que Guerra s'initie à l'écriture scénaristique. Pour comprendre cette incursion, il faut se pencher sur les liens qu'il entretient avec Renzo Vespignani, graveur, peintre et scénographe romain. Tous deux se côtoient depuis 1947, lorsque le groupe du *Circal de giudéizi* de Santarchangelo, qui se compose entre autres de Moroni et Guerra, s'associe à celui de la *Scuola di Portonaccio*, porté essentiellement par Giuseppe Zigaina et Renzo Vespignani. Aussi est-ce en 1953 lors d'un dîner chez ce dernier que Guerra fait la rencontre décisive d'Elio Petri, alors tout jeune scénariste. Ce dernier le met rapidement en relation avec un certain Aglaucio Casadio qui souhaite tourner son premier long-métrage en Émilie-Romagne. Convaincus par le statut de référence du jeune poète romagnol, Casadio et Petri l'engagent d'abord en tant que consultant. Curieusement, l'idée de se joindre à une activité cinématographique ne semble pas effleurer l'esprit du poète avant cette collaboration. On ne trouve nulle trace de tentatives scénaristiques ou d'une quelconque forme de cinéphilie qui prédestinerait son activité de scénariste³³. Si son engagement pour ladite profession débute donc par le biais de cette rencontre, son profil n'intéresse Petri que pour le regard qu'il porte sur la paysannerie romagnole, pour son statut d'homme de terrain.

Petri aussi était très jeune à ce moment-là, il était scénariste, et il cherchait quelqu'un qui connaisse parfaitement la Romagne pour cette histoire. Il lui fallait de plus les cadences, la façon de parler romagnole. De leur part, ce fut, si l'on peut dire, un choix technique...³⁴

³³ Lorsque dans un entretien, Gianfranco Miro Gori lui demande s'il s'est déjà considéré comme un cinéophile, Guerra lui répond : « No, da bambino si », (Non, mais enfant oui). Gianfranco Miro Gori, « Poeta al cinema (conversazione con Tonino Guerra » dans Giacomo Martini (dir.), *Tonino Guerra, op. cit.*, p. 132.

Il cite d'ailleurs avec amusement lors de cet entretien son premier souvenir de cinéma, donnant un titre approximatif, *Le cimetière des éléphants*, mais il s'agirait sans doute de *Trader Horn* (1931). Nous en retrouvons la trace dans le livre tiré du film *Amarcord*, co-écrit avec Federico Fellini en 1973 : « Sur l'écran, l'image d'une forêt qui n'en finit plus. Un vieil éléphant avance lentement, le long d'un sentier. [...] Bobo [Titta dans le film] suit, bouche bée, la marche de l'éléphant. Il s'agit du film *Trader Horn*. [...] Sur l'écran, le pachyderme débouche dans une clairière. Le sol est jonché de squelettes gigantesques. Il s'affaisse à terre, épuisé, mourant. Le public pousse un oh ! de stupeur, Quelqu'un dit : « C'est le cimetière des éléphants ! » Tonino Guerra, Federico Fellini, *Amarcord (Je me souviens)*, Gallimard, 1974, p. 155.

³⁴ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens : 50 ans d'écriture cinématographique*, Hatier, 5 Continents, 1988, p. 186.

Ce « choix technique » est donc motivé par deux critères : ses racines, qui authentifient une large connaissance des us-et-coutumes de la Romagne et une « façon de parler », qui elle, correspond tout autant au traitement de l'ambiance recherchée par le film en question qu'à une manière de dire les choses, de les raconter ; la manière de celui qui, comme Guerra, la travaille sur un registre poétique depuis son enfance, depuis cette éducation esthétique et buissonnière. En d'autres termes, nous gageons de prime abord que le paysage de l'Émilie-Romagne et la plaine du Pô en première instance dégagent par ses reliefs, ses habitations, sa tradition agricole tout un conglomérat d'images, communicant entre elles dans une sorte d'atmosphère qu'il s'agirait de montrer et de raconter. Secondement, c'est précisément se *montrer et raconter*, comme démonstration d'un voir alternatif, qui nous interroge par sa faculté à revendiquer une charge poétique ou ce que René Daumal, poète et essayiste français, nommait une *saveur*. Elle est l'essence d'une suggestion cherchant à nous communiquer ses puissances langagières, celles d'une parole qui fait image. Or celles du scénario d'*Un ettaro di cielo* s'inscrivent dans un paysage spécifique. Ce n'est pas uniquement la plaine du Pô qui y figure, ni son delta. Aglaucio Casadio fait le choix de tourner son film dans la valli di Commachio, située à une quarantaine de kilomètres de la grande ville de Faenza dont il est originaire ; zone géographique qui présente des caractéristiques géomorphologiques très subtiles. Parsemée de marais s'étendant à perte de vue, cette partie de la plaine du Pô est un espace lisse sur lequel se sont dessinés, année après année, des reliefs marqués et striés par la technique paysanne.

La région du delta du Pô comprise entre le bas Adige et le Reno, jusqu'au voisinage des lagunes côtières, — c'est-à-dire les pays de Ferrare et de Rovigo, — plaine marécageuse, inondable, a été conquise à la culture depuis une époque très reculée. [...] Mais tous ces terrains n'ont point le même âge ; ils sont le fruit du labeur de nombreuses générations qui eurent à compter, non seulement avec la nature, mais encore avec les conditions sociales et politiques. Des digues partout : le long des fleuves, le long des canaux d'écoulement, autour des champs. Elles forment un élément essentiel du paysage et le seul relief de la plaine ; elles sont donc tout indiquées pour être des sites de route et d'habitat. Les villages dessinent en effet de longues files de maisons, alignées sur les voies qui suivent les digues ou sur des routes en remblai. [...] Tout le terrain d'un domaine est soigneusement cultivé, car l'assèchement demande beaucoup de main-d'œuvre et entraîne de grosses dépenses. On pratique dans ces terres argileuses ou sableuses, assez compactes, des labours profonds qui nécessitent un attelage de 4 à 8 paires de bœufs. Aussi, tandis qu'une partie de la propriété est destinée au froment, qui alterne avec le chanvre, l'autre est réservée à la production du fourrage que réclament la nourriture des bêtes de trait et l'élevage des jeunes animaux destinés à les remplacer³⁵.

³⁵ Ernest Bénévent, « La plaine du Po. Etude de géographie humaine d'après le livre de M. Arrigo Lorenzi », *Recueil des travaux de l'institut de géographie alpine*, t. 4, n° 2, 1916, p. 214.

La description que nous offre le géographe Ernest Bénévent, d'après les observations d'Arrigo Lorenzi, nous éclaire sur la réciprocité qui s'établit entre, d'une part, les formes d'un paysage transformé par la volonté organisatrice des hommes et de l'autre, un relief uniforme qui n'est conservé qu'au prix d'un labeur transformant ceux qui l'entretiennent, qui l'habitent. Un tel schéma est bien rendu visible par le film de Casadio. Severino, le personnage principal, commerçant ambulancier interprété par Marcello Mastroianni, ne cesse de répéter saison après saison à la femme qu'il convoite, Marina, serveuse dans une auberge du village de Migliarino et campée par la jeune Rosanna Schiaffino, de l'accompagner jusqu'à la ville, Milan, à bord de sa camionnette et ainsi fuir une civilisation paysanne à l'agonie. Toutefois, Marina s'y refuse catégoriquement et revendique son appartenance à la terre paysanne : « Mais je suis bien avec mes poules, elles font des œufs... ». Ce à quoi, Severino rétorque : « En ville, nous avons des élevages artificiels qui en font 1000 à la minute, avec des machines, comme les macaroni³⁶ ». Cet argument ne fait qu'accentuer la volonté de la jeune femme qui lui répond : « Oui, mais ils ne sont pas comme les miens ». Ce bref dialogue, s'il semble se calquer sur l'attrait que porte Guerra pour les poules, observées comme nous le savons dans le petit jardin de Santarchangelo, nous rappelle surtout que les ambitions divergentes desdits protagonistes se fondent sur une dialectique confrontant la forme du paysage habité à celle du labeur nécessaire à sa rémanence. Ce qui nous permet de rapprocher dans une certaine mesure l'esprit d'un créateur à la démarche d'une poule, et son acte de création à l'œuf qu'elle pond : représentation cosmogonique idéale de la création. Or nous savons pertinemment que la *saveur* de l'œuf ne peut être la même si la poule en question est élevée à l'air libre, sur les terres qui l'ont vu naître ou au sein d'un entrepôt qui lui assigne une place bien définie, un parcours strictement étudié et une alimentation contrôlée.

Nous pouvons par cet exemple percevoir l'influence du paysage dans la confection d'une image mentale. Elle n'est pas directe à proprement parler, ni visible, mais elle affecte le goût de la chose telle qu'elle se raconte, travaille la perception d'autrui pour l'éduquer aux subtilités d'une réalité qui n'est pas toujours acquise. Cette *saveur*, non moins paysanne pour ses qualités nutritives que poétique dans la mission communicante qu'elle peut s'attribuer, reste à éclaircir. Laconique et diffuse, c'est à ce prix que nous pourrions nous représenter le labeur que nécessite sa conservation, sa distribution, et sa récréation. Néanmoins, une telle notion n'est pas neuve. Elle s'inspire des théories de l'art poétique hindou, celles développées par Viçvanātha Kavirāja

³⁶ Interprété par Marcello Mastroianni dans *Un Ettaro di cielo* (1958), à la 32^e minute.

dans le Sahityadarpana et traduites du Sanskrit par Daumal³⁷. Ce rhéteur et poète indien affirme que « la poésie est une parole dont l'essence est Saver³⁸», et que cette saveur, avant d'être transmise à l'auditeur, ordonne la matière poétique qu'un aspirant poète cultive en son jardin. Laissant Daumal commenter : « c'est elle que le "pouvoir de suggestion" du langage a pour fonction de manifester³⁹». En fait, toute pratique poétique se développe par un enseignement préférant à l'acquis, l'expérience, elle-même déterminée par l'environnement dans lequel elle s'établit car soumise aux mêmes lois que lui : l'érosion, le climat, le contexte socio-politique. L'expérience et l'environnement, ainsi reliés, communiquent par la parole une *façon de parler* qui trace des sillons spécifiques, dessinant digues, canaux, champs sur une vaste plaine lisse. Elle témoignerait de l'existence d'une essence en mouvement dont la double prétention consisterait à « faire sentir » des émotions prélevées dans une quotidienneté qui l'a façonnée, et à « faire comprendre » ces dernières selon un principe d'« évidence » nous laissant voir les choses qui la composent nouvellement, « comme des objets dans l'éclairage de la Saver⁴⁰».

Mais si une telle essence est susceptible de se révéler par la seule présence d'une parole de nature poétique, son absence témoignerait par réciprocité de la disparition de cette dernière. En d'autres termes, les mutations du paysage, de ses reliefs engagent des effets de présence et d'absence auprès d'une saveur qui, faute d'un aspirant pour la goûter tel qu'elle se manifeste, ne se redistribue plus vraiment, ou pire, tend à s'oublier. À tel point, que les trois vieillards et amis paysans de Severino, tous sans le sou, se voient peu à peu déposséder du paysage qu'ils ont toujours habité et par extension d'une parole qui n'a désormais plus de prise avec la réalité. Situation éclairée par une conversation entre trois anciens paysans et deux employés installant une énorme machine près d'un marais (fig. 1) :

Nicola : Vous êtes venus faire quoi ici ?

Employé 1 : Travailler.

Cleto : Avec cette machine ?

Employé 1 : Bien sûr. Nous commençons demain matin.

Alfredo : Mais commencer quoi ?

Employé 1 : À enlever l'eau. Nous allons rentabiliser.

Nicola : Et où allons-nous finir ?

Employé 2 : Qu'en savons-nous ? Si vous restez ici, nous vous rentabiliserons vous aussi⁴¹.

³⁷ Viçvanātha Kavirāja serait né en 1378 au Kalinga, royaume antique situé au centre-est de l'Inde actuel, et mort en 1434. Erudit, il laisse derrière lui cette œuvre majeure, le Sahityadarpana, ou « Miroir de la composition ».

³⁸ René Daumal, *Les pouvoirs de la parole, Essais et Notes, II (1935-1943)*, Gallimard, p. 50.

³⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁴¹ Interprété par Carlo Pisacane, Luigi de Martino, Salvatore Cafiero dans *Ettaro di cielo* (1958), à la 42^e minute.

La dernière phrase de cet échange explique en partie le caractère absurde de la réaction des trois paysans lorsque Severino leur propose de leur vendre l'intangible : un hectare de ciel. Ils ne doutent pas une seconde de la parole fabuleuse du négociant et le prennent au mot littéralement. Son pouvoir de suggestion est tel qu'il manifeste, en parlant, une véritable saveur. Seule cette parcelle céleste, espace nouvellement lisse quoique perturbée par le tracé de l'aviation et de comètes perdues, est à même de leur proposer une autre surface, une autre plaine pour voir le monde, l'habiter en conséquence : pour ne pas être rentabilisé avec le delta. Grossièrement donc, le poète, tout comme Severino, pour parfaire son ouvrage, dispose de mots, d'un langage, d'une pluralité de sens, qui mobilisent le corps d'une suggestion orale. Enfin, pour que cette suggestion soit effective, Guerra fait en sorte que son auditeur et en l'occurrence le cinéaste, qui le convie en éprouve un sentiment particulier, mais s'en distingue aussi en prenant parfaitement connaissance de la saveur transmise pour, à terme, s'en servir. En ce sens, Casadio et Petri cherchent à goûter du poète romagnol la saveur qu'il propose, tout comme les trois anciens le font de celle que leur communique la parole poétique de Severino. Toutefois profiter pleinement de cette saveur exige de l'auditeur « la représentation interne » des états qui la manifestent, ainsi que « la participation active à ce qui est représenté »⁴². Elle est le fruit d'un labeur long et continu. Car employer un mot plutôt qu'un autre ne revient pas seulement à produire des sons. C'est aussi « ébranler tout un monde d'associations, de sens figurés et dérivés, de suggestions, dont il faut connaître les lois⁴³ ». Or ces lois ne sont pas soufflées par quelques cieux aux oreilles de Guerra. Être poète, comme le précise Daumal, « suppose que l'on a déjà fait quelques pas sur le chemin de cet enseignement puisque le poète a pour tâche de nous y attirer⁴⁴ ».

Un tel chemin est perceptible entre Guerra et Moroni et il se dessine aussi entre Casadio et Guerra. À tel point que le poète romagnol est nommé assistant réalisateur sur le tournage d'*Un ettaro di cielo*, et se retrouve également crédité en tant que scénariste du film. En effet, Casadio, avant de faire du cinéma, écrit pour la revue de Curzio Malaparte, *Prospettive*, dans laquelle il publie quelques-uns de ses poèmes. Si cette pratique ne l'impose pas comme poète, nous discernons toutefois des accointances poétiques qui ont pu être affectées par la pédagogie alternative de Guerra : cette *façon de parler* lui apprenant à se « disposer intérieurement » comme « le meilleur réceptacle possible de la Saveur⁴⁵ » qu'il espérait capturer et dépeindre.

⁴² René Daumal, *Les pouvoirs de la parole*, op. cit., pp. 53-54.

⁴³ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 94.

Mais un tel schéma de communication ne peut se concevoir que par un labeur de circonstance, lequel exclu toute production poétique du champ exclusif de la passivité ; vieux stéréotype auquel ont souvent été rattachées les facultés de l'aède. Cet effet de prescience ou de voyance ne se comprendrait plus comme le corollaire d'une inspiration divine ou d'un hasard juteux. Cela reviendrait à entériner une vision réductrice de son savoir-faire : celle d'un esprit qui ne se gouverne pas et qui ignore jusqu'aux principes qui régissent son art, qu'il soit l'instrument d'un dieu ou un songeur fortuné. Le poète, d'après Guerra, est un artisan qui manipule les mots par les images, dans un travail régulier et toujours recommencé parce que jamais accompli. Ainsi est-ce fort d'un savoir-faire en évolution constante, nourri d'expériences réitérées et de souvenirs divers, qu'une implication de la part de l'auditeur se voit récompenser par la perspective d'une autonomie perceptive.

La saveur devient un possible, et l'auditeur un acteur qui, « se réalisant comme devenir », connaît « une promotion de l'être⁴⁶ ». Il est désormais capable de travailler la matière poétique pour son compte, de labourer par lui-même le champ de la poésie, d'en retransmettre la saveur dans le fond et la forme de ce qu'il souhaite produire. Cette saveur n'existe qu'en étant goûtée, nous ne l'appréhendons qu'en l'absorbant. Nul mécanisme ne peut la reproduire à l'identique, comme une usine de poules pondeuses. Elle se manifeste à travers les moyens inédits que nous nous donnons pour la verbaliser. De ce constat, il serait permis de penser que, plus que de transmettre une saveur en soi, Guerra transmet intrinsèquement des outils, une habileté chez n'importe lequel de ses auditeurs à prétendre par résonance au statut de poète. Ayant « la sensibilité pour origine et pour terme », le champ infini de la poésie nous forcerait à employer, d'après Valéry, « toutes les ressources de la pensée » et « toutes les ressources techniques⁴⁷ », afin de modeler un substrat perceptif capable de provoquer dans une âme étrangère la floraison d'une sensibilité endormie. Et puisqu'il s'agit d'inviter et d'aider l'autre à devenir son propre tailleur d'images, une redistribution cyclique des potentialités du langage poétique se dessine. Car, si les images ont été trop vues, les mots trop usités et que l'un et l'autre ne sont plus capables de nous faire voir ou entendre ce qu'ils prétendent nommer, c'est au poète qu'il revient de faire du langage quelque chose de visuel. C'est alors un monde que sa parole élabore, pareil au ciel que Severino décrit et vend aux trois paysans. Il éclate au-devant de notre regard comme pour nous faire découvrir le monde qui nous entoure, qui nous contient, par des images neuves, à la fois intimes et universelles.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷ Paul Valéry, « Nécessité de la poésie », *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 1390.

Employant le langage de tous, le poète doit pourtant créer, dans et par ses poèmes, un langage personnel et nouveau. Autre obligation paradoxale et pourtant essentielle, ce langage personnel et nouveau est cependant destiné à la communauté humaine à laquelle appartient le poète. Car, ainsi que l'affirmait Eluard, le poète plus que celui qui est inspiré est celui qui inspire. Je dirais plus volontiers : dans la même mesure où il est inspiré, le poète doit inspirer, ou encore, inspiré par l'Autre en lui-même, le poète doit inspirer les autres⁴⁸.

D'après George-Emmanuel Clancier, le poète n'a pas la vocation de transmettre un sens défini ou une explication logique. Seul compte le voyage des mots qui construisent, stratifient et élèvent le poème à une existence propre et unique. Ses variations tendent à émouvoir celui qui y consent. Les mots doivent alors revêtir ce que l'habitude leur a dérobé : une puissance affective stimulant l'imaginaire. C'est d'ailleurs pourquoi l'attention de l'autre se doit d'être pleine et entière, dans une disponibilité sans borne, afin de recevoir avec clarté les images qui se créent, se déchirent, se percutent entre les mots. Il doit pouvoir se déplier, tout comme la plaine communicante, jusqu'à l'horizon de sa pensée afin de dénicher puis cultiver une saveur. En persuadant Nicola, Cleto et Alfredo de s'offrir le ciel pour la somme de 3000 lire, Severino fait œuvre d'une suggestion poétique si puissante que ses auditeurs, plus que se délecter des seuls fruits de leur imaginaire, provoquent la manifestation de cette saveur transmise en organisant un suicide collectif dans le marais. Se dirigeant d'abord vers une modeste carrière pour y récupérer quelques grosses pierres, là où Cleto « venait toujours pour pêcher quand [il était] jeune », ils prennent conscience qu'il s'agit là du « dernier effort » de ce long labeur paysan. Mais non loin de ladite zone, un directeur de cirque enterre son vieux lion, « venu du fin fond de l'Afrique pour mourir dans ce palude ». Puis, un vol de hérons les enchante.

Tandis qu'ils dégustent des anguilles et s'enivrent du vin trouvé sur les berges, la barque coule (fig. 2). Severino, informé par Germinale que les trois vieux ont « avalé ses couleuvres », les rejoint avant qu'ils ne se noient, les raisonne et se retire pour quitter la région. Tout comme le poète, il n'a pas d'autres choix que de se défendre de la révélation qu'il a suscitée chez son auditeur : il est celui qui « inspire à » et non celui qui « aspire à ». Or cette inspiration, prélevée dans le champ de la poésie, et pour des raisons inhérentes à la production d'un film, se doit, pour faire récit, de se fondre dans la matière à laquelle elle est destinée, à savoir le scénario. La saveur qu'elle lui transmet consacre les dimensions d'un intervalle devenu jardin du secret cinématographique. Et bien que cette matière écrite se réclame d'enjeux littéraires différents, elle répond, tout comme la poésie, d'un étrange et même désir : celui de « faire image ».

⁴⁸ Georges-Emmanuel Clancier, *La poésie et ses environs*, Gallimard, 1973, p.31.



Fig. 1 : *Un ettaro di cielo*, Aglaucio Casadio, 1958, 42^e minute. Alfredo, Cleto et Nicola interrogent deux ouvriers qui ont été chargés de « rentabiliser » le delta du Pô.

Fig. 2 : *Un ettaro di cielo*, Aglaucio Casadio, 1958, à 1 heure et 9 minutes. Les anguilles et la bouteille de vin forment une nature morte s'inscrivant dans le relief du palude.



II

L'escalade scénaristique

C'était le film [Un ettaro di cielo] d'un autre débutant ou presque, Tonino Guerra, qui est ensuite devenu l'un des meilleurs scénaristes italiens. Il était parti de son village, Sant'Arcangelo di Romagna, et, poète et écrivain, il avait débuté dans le cinéma en écrivant cette histoire pour Casadio. [...] Le film était une curieuse fable qui me plaisait beaucoup⁴⁹.

Cette déclaration de Marcello Mastroianni pose le constat d'une histoire essentiellement écrite *par* Tonino Guerra *pour* le réalisateur. Nous ne pouvons pas hélas le certifier, et ce bien qu'une dimension « fabuleuse » irrigue tout le paysage du film. Mais en énonçant que ledit film était celui « d'un autre débutant ou presque », l'acteur pointe une incertitude qui nous éclaire : plus que le rapprocher de Casadio, Petri présente Guerra à Giuseppe de Santis, cinéaste et figure du néo-réalisme italien. Ce dernier l'engage comme scénariste dès 1955 pour l'écriture de son film *Uomini e lupi* (Hommes et loups), deux ans après *Un ettaro di cielo*. Sortant en 1957, soit un an avant celui de Casadio, le film fait ainsi office de parenthèse.

Ossessione (Les amants diaboliques) de Luchino Visconti en 1943, les deux derniers segments du *Paisa* de Roberto Rossellini en 1946, *Il gente del Pô* de Michelangelo Antonioni en 1947, ou encore *Riso Amaro* (Riz Amer) du même De Santis, en 1949, localisent leurs récits dans ce paysage de la plaine du Pô et fédèrent ainsi un réseau de collaborateurs régionaux. Aussi lorsque Guerra est invité à écrire son premier scénario au côté de De Santis, l'expérience que cette collaboration génère, implantée cette fois dans les reliefs montagneux des Apennins, conditionne sa pratique scénaristique. Marqué par l'influence néoréaliste de ses pairs et compatriotes, en partie responsables de la considération dont jouit désormais l'objet-scénario, l'expression poétique de la parole de Guerra se *dramatise* en leur faisant écho.

Support littéraire, normé, et mineur, le scénario, ainsi désigné, se découvre comme un territoire difficile à arpenter. Pour nous représenter ses enjeux, et ceux de Guerra qui visent au dépassement poétique de sa narration, nous devons explorer ses intentions et relever entre ses lignes un haut potentiel descriptif, assimilable à celui d'un guide ou d'un manuel de montagne. Une fois la topographie de cette espace d'expression admise, c'est du côté de la profession, scénariste, que nous nous tournerons. Car désormais, la parole de Guerra prend une direction, cherche un équilibre et veut atteindre un destinataire précis : le cinéaste en son sommet.

⁴⁹ Claudio Fava, Matilde Hochkofler, *Marcello Mastroianni*, Alain Lefevre, 1981 [1980], p. 19.

Topographie d'un espace d'expression

Pareil au souci d'interprétation musicale que la partition ordonne et structure en amont de toute représentation, le scénario se lit, s'entend, s'analyse même, pour demeurer dans son intégrité le privilège de celui qui dirige et de ceux qui sont dirigés. C'est principalement par cette double nature, véritable « présence-absence », dans *l'en-dedans* et *l'en-dehors* du film, que le scénario échappe à toute reconnaissance véritable et qu'il est de surcroît délicat de le définir en tant qu'objet littéraire. Cette ubiquité relative à la matière scénaristique fait ainsi osciller constamment la position de celui qui y travaille entre un échec et une victoire relative. Toute implication de la part du scénariste ne peut être que partielle puisqu'elle le laisse en marge du résultat filmique, et ce bien que l'expérience qu'occasionne l'écriture de scénario lui permette de marquer le mouvement des images et leur réception. C'est donc à la manière du poète qui s'éprouve de n'avoir pu sonder que momentanément son être, mais se réjouit d'avoir pu en conserver la trace par le poème, que le scénariste trouve sa valeur. Présente et absente à l'image, son action lui permet de se recommander auprès d'un énième auditeur, collaborateur. Il n'aspire pas à la concrétude d'une image, mais inspire celle des autres.

Avec *Uomini e lupi*, ce n'est plus seulement face à la réalité de l'écriture mais à celle d'un tournage que Guerra apprivoise les potentialités d'un dispositif dont il ignore beaucoup. En lui offrant en retour de ses suggestions poétiques un enseignement pour les penser et les adapter aux contraintes du cinéma, De Santis fournit à Guerra un autre laboratoire d'images, un territoire à explorer, un espace duquel il est possible d'expérimenter la parole, de l'exprimer au gré de frontières structurelles qui la délimite techniquement. Y développer la fertilité de ses propres suggestions poétiques revient pour Guerra à se renseigner, à réapprendre, à questionner l'écriture d'une image mentale lorsqu'elle se met à l'épreuve d'un cadre strictement défini, d'une dimension cinématographique. Si bien que le professeur redevient un élève et le poète, un enfant. Mais son apprentissage s'établit cette fois dans les bois, sur les versants des Apennins entourant les villages abruzzais de Scanno et Pescasseroli. Ici, le paysage fait dialoguer des hommes et des loups, fictifs ou réels, tous en prises avec lui et l'hiver qu'il impose, notamment en cette année 1956 qui voit déferler en Europe et sur le Maghreb une vague de froid record. Ce paysage montagneux et enneigé n'intervient plus seulement pour sa fonction contemplative, il « devient un caractère » compris par la volonté d'en « mesurer les résistances et les forces⁵⁰ ». Chacun s'y mesurant se découvre en lui et le découvre en soi ; c'est en recomposant son univers que le poète parvient à se situer quelque part et que l'identité du scénariste se construit (fig. 3).

⁵⁰ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., pp. 71-72.

À plus d'un trait, le scénario, dans sa forme littéraire, se rapproche sensiblement des modalités expressives d'un topoguide de montagne, d'un manuel d'escalade. Consignant par de précieux indicateurs les éléments d'une marche à suivre, il témoigne d'un engagement nécessaire de la part de chacun des lecteurs ; que celui-ci s'avère physique, mental ou moral. Avant tout départ, avant chaque tournage, ce guide de poche « possède la vertu de faire rêver son lecteur⁵¹», de solliciter intensément son attention. Car à l'inverse de la plaine, la haute montagne est dépourvue de sentiers définis. Il revient au manuel d'en éclaircir l'ambiguïté, de la découvrir par force d'hypothèses, de suggestions, d'itinéraires virtuels qui n'ont d'autres buts que celui qui consiste à nous engager dans le paysage pour le traverser, puis l'assimiler. En ce sens, « seules les voies les moins incertaines » s'y trouvent, même s'il faut retenir que « la promotion de telle ou telle voie plutôt qu'une autre » révèle une qualité propre au scénario : « le danger s'y combine subtilement avec la sécurité ». La minutie nécessaire aux descriptions qui le composent prévoit de rassurer, en première instance, celui qui se nourrit d'indications censées lui ouvrir l'univers des possibles. Toutefois, « en nommant et en localisant avec une extrême précision le danger qui vous attend, [...] en vous permettant de l'anticiper », ces mêmes descriptions suscitent une inquiétude globale. Elles formalisent les séquences à venir, « en apparence fastidieuses, répétitives » pour s'enchaîner, « comme si leur auteur modelait devant nous et pour nous le bloc-diagramme de la montagne à gravir ; comme si une sculpture était en train de prendre forme sous nos yeux et bientôt sous nos pieds ». Or sa simple existence suppose une traversée qui nous précède ; entérinant l'idée même que ce guide, écrit par d'autres grimpeurs, ne renouvelle pas fondamentalement l'expérience du paysage. La montagne-cinéma apparaît balisée par tout un conglomérat de règles, de normes et d'attentes encadrant la pratique de son escalade. En ce sens, avancer dans le tournage par le scénario revient à s'inscrire dans l'héritage de prédécesseurs, à « lire scrupuleusement, et épouser les ruses, les inventions et les exploits de devanciers, ses grands frères es escalades ». Paradoxalement, ces devanciers, pour le cas d'*Uomini e lupi*, interagissent directement avec Guerra par l'écriture collaborative ou dans l'intervalle réflexif du tournage. En effet, nous remarquons, parmi la foule de scénaristes convoqués par De Santis, la présence notable du scénariste Cesare Zavattini, grand artisan du néoréalisme italien, mais également théoricien d'une pratique de l'écriture cinématographique qui, plus que définir une méthode collaborative et collective, entretient par elle, d'après Giuliana Muscio, des enjeux narratifs et sociaux spécifiques à l'Italie de l'après-guerre :

⁵¹ Martin de La Soudière, *Arpenter le paysage*, Anamosa, 2019, pp.118-130. Sauf mention contraire, toutes les citations suivantes proviennent du chapitre « Mériter le paysage », pp. 105-128.

Les scénarios néo-réalistes sont le fruit d'un travail de groupe, auquel plusieurs personnes apportent leur contribution. Le scénario a d'abord été discuté, éventuellement à partir d'une recherche préliminaire, à travers des entretiens, des explorations faites sur le terrain, des reportages photographiques etc. Il est ensuite divisé en des "blocs" que chacun travaille en fonction de ses compétences (dialogues, intrigue, parties) ou dans le cadre d'une vérification collective continue⁵².

La première version du scénario qui date de juin 1955 atteste formellement de la présence de Petri, De Santis et Guerra dès la première tentative d'écriture. C'est à partir du premier remaniement, en 1956, qu'apparaît le nom des illustres auteurs Cesare Zavattini et Ivo Perrili⁵³. Ceux de Tullio Pinelli, Ugo Piro et Gianni Puccini défilent quant à eux au générique du film sans que la nature de leur contribution ne soit pleinement explicitée. *Uomini e lupi* compte ainsi près de huit personnalités contribuant à son écriture mais s'inscrit surtout dans cet esprit collectif propre à la technique scénaristique néo-réaliste, « produit d'un travail de groupe ». Or nous pourrions aussi relier cette méthode collective à la nature des sujets et au traitement qui lui est réservée : elle participe de fait à une certaine segmentation de la structure narrative, à une logique de l'étape qui s'échelonne sur l'imprévision d'une étude de terrain, profitant ainsi de la multiplicité des points de vue pour tracer la carte détaillée d'une réalité sociale donnée. D'ailleurs, sur les sept films que De Santis tournent avant *Uomini e lupi*, tous convoquent une équipe scénaristique d'au moins quatre collaborateurs. Le cinéaste semble avoir pris l'habitude, dès *Giorni di gloria* (Jours de gloire, 1945), de s'offrir pour chacun de ses projets les services de plusieurs auteurs italiens, tous issus de milieux littéraires et sociaux relativement différents. En 1952 par exemple, De Santis, sur le conseil de Puccini, offre à Petri, alors journaliste, l'opportunité de s'essayer au scénario. Missionné par Zavattini pour enquêter sur le chômage féminin, ils écrivent ensemble *Roma ore 11* (*Onze heure sonnaient*), véritable succès critique. Sa carrière est lancée ; son statut de scénariste auprès de De Santis est assuré. Ce qui lui permet de recommander Guerra selon les mêmes modalités. Or cette logique de compagnonnage est déterminante sur le plan collaboratif. Elle nous permet de concevoir l'esthétique néoréaliste comme la résultante d'une économie et d'une solidarité dans l'écriture. L'objet-scénario s'altère en fonction d'une base scripturale façonnée par l'effet fédérateur d'une communauté d'idées cherchant à authentifier le récit d'une parole creusée entre littérature et cinéma.

⁵² « Le sceneggiature neorealiste sono il prodotto di un lavoro di gruppo, all'interno del quale parecchie persone portano un contributo. La sceneggiatura veniva rima discussa, possibilmente a partirà da una ricerca preliminare, attraverso interviste, esplorazioni sul posto, reportage fotografici ecc., e indi divisa in "blocchi", sui quali ognuno lavorava con competenze specifiche (dialoghi, intreccio, parti) o all'intero di una continua verifica collettiva ». Giuliana Muscio, *Scrivere il film, Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Dino Audino, 2009, p. 47.

⁵³ Le scénario d'*Uomini e lupi*, et ses versions alternatives, sont conservées au Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, Fondo Giuseppe de Santis, Biblioteca Luigi Chiarini, Cf. Bibliographie, Archives.

Il apparaît donc à priori impossible, concernant le cas d'*Uomini e lupi*, de déterminer et peser la contribution exacte de ces huit personnes dans le résultat filmique du récit néoréaliste. Toutefois, cette subdivision en « blocs » de compétences, reprise par Muscio, balaie tout un programme de formation qu'il s'agit, pour Guerra, d'appréhender dans sa globalité ; du mot à la caméra, des dialogues à l'intrigue, de l'écriture des personnages à la structure narrative. Étant déjà formalisé par d'anciens auteurs, le scénario, tout comme l'est le guide de montagne, fait la synthèse des marges de manœuvres envisageables, des exigences personnelles (atteindre un sommet) et professionnelles (arpenter une zone géographique) délimitant son expression. Il joint la tradition au renouveau en proposant un ensemble de voies « prescrites et dument répertoriées⁵⁴ », elles-mêmes conditionnées par l'imprévisibilité de la montagne et de l'hiver 1956 sur le tournage. En récoltant la parole de figures parmi les plus influentes que le cinéma néoréaliste ait compté, Guerra entre « dans les paysages de la haute montagne » comme « dans une confrérie, une grande et vieille famille⁵⁵ » ; il assimile un code de conduite édicté et partagé par ses membres. En ce sens, le mouvement néoréaliste, que nous distinguons pour ses attaches populaires, sa *filature* du quotidien et de l'ordinaire⁵⁶, orienté vers la condition des humbles et l'authenticité de leurs sentiments, influence le récit porté par l'image cinématographique, mais défend en parallèle un idéal d'écriture collaboratif, une réflexion collective revendiquant un héritage qui se concrétise dans une forme définie : celle du scénario à l'italienne.

Loin de l'ingérence hollywoodienne qui s'attache les services de la Cinecittà depuis l'adoption de la « loi Andreotti » en 1949, laquelle censure sévèrement les films abordant des questions sociales épineuses, le scénario néoréaliste italien s'oppose structurellement aux modèles scénaristiques américain et français par son articulation en deux colonnes égales⁵⁷. Dans la première, à gauche, se trouvent les didascalies, décrivant le contenu des séquences ; dans la seconde, à droite, sont rédigés les dialogues. Une page équivalant à une scène, le scénario se dépouille aisément de son récit : il met explicitement en balance chacun des segments narratifs avec une unité de lieu, afin de faciliter sa lecture comparative et ainsi optimiser la prise de vue. Cet héritage néo-réaliste revendique une organisation de la pensée, ordonne une progression dans la lecture des images mentales de Guerra et lui permet d'isoler une « grande substance », la saveur que nous décrivions, en lui offrant un refuge d'appoint.

⁵⁴ Martin de La Soudière, *Arpenter le paysage*, op. cit., p. 127.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁶ Le « *pedinamento* » ou *filature*, d'après Zavattini, consiste à se servir du cinéma pour capturer les éléments les plus authentiques du comportement humain, conditionné par toute sorte de facteurs environnementaux et sociaux.

⁵⁷ Le modèle américain, aujourd'hui standardisé, regroupe les didascalies et les dialogues au centre de la page et les alterne ; le modèle français fait la synthèse des deux autres en centrant le texte et en plaçant les didascalies en haut de la page, et les dialogues, en bas de cette dernière.

Les mots de l'image n'ont pas la même valeur, mais la substance, toute la grande substance du scénario est écrite sur la gauche, c'est la prose, qui sera éliminée par la suite, et qui est à la base de l'image. [...] On sait bien que tout ce texte va tomber, l'important est que la substance, l'indication précise y soient. On fait rarement un effort pour « écrire bien » ce qu'on pourrait appeler le texte du scénario. Les indications et les suggestions doivent être précises, puis c'est le metteur en scène qui donne le style⁵⁸.

En rappelant que toute l'importance de son travail se situe dans la substance que conserve ou non l'indication, laquelle se révèle par la précision d'une suggestion vouée à disparaître, Guerra nous invite à considérer les puissances et les limites expressives de sa parole poétique. Le scénario, en tant qu'outil de réflexion, de production, de réalisation, se transforme de version en version et se passe de main en main. Cet échange permanent, prenant fin à la sortie du film, concrétise certes l'objet par son utilité manifeste, mais le détériore et l'achemine vers son « élimination ». Le scénario s'altère donc à mesure qu'il est employé par un collaborateur et davantage encore par le cinéaste puisque ce dernier s'y confronte pour éveiller, sinon une vague inspiration, une prédisposition à l'improvisation lorsque la réalité du tournage se présente à lui. Par l'arpentage qu'il désigne ou l'étude de terrain qu'il propose, le scénario lui profite en lui soumettant un paysage à convertir. Guidé par l'éclat de cette « grande substance », les images suggérées stimulent son interprétation, comblant chez lui certains manques, tout en l'incitant à leur donner une voie, un style ; le sien. Il s'agit de prêter « forme à l'informe », de cartographier un gisement d'images se révélant comme « la source, renouvelée, de la poésie⁵⁹».

Disponible à notre ignorance mais dépendante des circonstances, la résurgence de ces images enfouies se découvre dès lors comme « un certain forage pratiqué dans l'en soi⁶⁰ » ; entreprise dont la réussite diffère au gré des « filons » que le poète débusque pour son lecteur. Qu'un film soit fidèle ou non au scénario n'a alors que peu d'importance si l'intention d'un réalisateur est d'ouvrir poétiquement son récit : le résultat est bel et bien né de cette suggestion puisque le cinéaste finit par se positionner pour ou contre « la base de l'image », pour ou contre cette « indication précise » placée dans la marge, « à gauche » du texte, laquelle le pousse à faire un choix en fonction de ce qu'elle inspire en substance. Il revient donc aux « mots de l'image » de s'énoncer selon des ambitions plaçant l'interlocuteur, le destinataire du texte, et donc le cinéaste, dans une double position qui l'oblige à *visualiser* le scénario en lecteur ainsi qu'en metteur en scène.

⁵⁸ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens*, op. cit., p. 185.

⁵⁹ Claire Mercier, *La cinéfabrique, entre drame et récit : Anti-manuel de scénario*, l'Harmattan, 2017, p. 17.

⁶⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 76.

Comme le théorise un autre poète, scénariste, puis cinéaste italien, Pier Paolo Pasolini, la technique du scénario emprunte « deux voies différentes, concomitantes et convergentes⁶¹ ». Pasolini suggère en effet que l'écriture scénaristique fait « allusion au signifié selon la voie normale de toutes les langues écrites » tout en renvoyant « le destinataire à un autre signe, celui du film à faire ». Pour le lecteur-cinéaste, le « signe » du scénario revêt donc un caractère double, littéraire et cinématographique, qui détermine le ciné-texte, tout comme le prétexte du tournage, en réclamant de lui un « achèvement visuel ». Nous en déduisons que le scénario ne peut se construire qu'en fonction d'un langage spécifique, empruntant tout autant ses outils à la sémiologie littéraire qu'au dispositif cinématographique, afin d'adapter les présupposés d'une image mentale et poétique aux descriptions détaillées du support hybride, les didascalies, censés les contenir et les ouvrir à une autre forme d'expression. Pourtant, Pasolini précise qu'une fois implantée dans la matière scénaristique, cette image ne se réduit pas à la valeur d'un plan ; pas plus qu'à l'association de phonèmes et de graphèmes. Elle est *cinème* ou *im-signe*, contraction d'une image et d'un signe, « une coupe en mouvement d'images à la durée indéterminable et informe ». En cela, le cinème n'est pas « un pur élément, même dilaté, du signe » mais le « signe d'un autre système linguistique », d'un système qui convertie une forme en une autre, qui marque « une volonté de la forme d'en être une autre ». Il crée un passage entre l'imagination de l'auteur du scénario et celle, « collaboratrice et sympathisante » du lecteur. Le cinème est déplacement ; il défend une structure en mouvement.

Ainsi passant d'un stade A, structure littéraire, à un stade B, structure cinématographique, le scénario nous fait « revivre empiriquement le passage de l'un à l'autre, parce que la “structure du scénario” consiste justement en ceci : en ce “passage du stade littéraire au stade cinématographique” ». Et c'est précisément du fait de l'existence de ce passage, que Pasolini définit comme eidétique, témoignant de la transformation d'un souvenir ou d'un fait imaginaire en une image visuelle pouvant être intégrée ou supprimée, que l'essence d'un sujet est cernée. Cette substance que « les mots de l'image », d'après Guerra, sont censée véhiculées à travers des indications très méticuleuses, nous l'identifions comme une essence gouvernant l'existence propre de la matière scénaristique et nous la nommons, pour les besoins de notre étude, *littéarité cinématographique*. Elle est la puissance d'une forme littéraire vouée à inspirer chez le lecteur-cinéaste des images n'ayant d'autres prétentions que celle de transiter d'une forme à l'autre ; de faire de cette escalade littérale le motif d'une expression cinématographique.

⁶¹ Pier Paolo Pasolini, « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », *L'expérience hérétique*, trad. par Anna Rocchi Pullberg, Payot, 1976, p. 38. Sauf mention contraire, tous les extraits proviennent du même texte, pp. 38-46.

Cinéastes et scénaristes

La parole du poète romagnol s'établit donc sur la matière scénaristique en s'adaptant aux préceptes qui la structurent ; elle se développe en fonction d'une *littérarité cinématographique* influençant le mouvement des images mentales qu'elle veut transmettre, puisque déterminée par l'ambition d'un achèvement visuel, concret, capable d'alimenter l'expression de l'autre. Mais cet autre, le cinéaste, et dans le cas présent Giuseppe de Santis, tient paradoxalement le même rôle que Guerra ; il est lui-même le scénariste du projet qu'il souhaite mettre en scène. Si la dynamique horizontale que défend l'écriture néoréaliste parvient dans un certain sens à placer chacun des auteurs sur un même diagramme collectif, une dynamique verticale situe encore le cinéaste au sommet de la chaîne réflexive du film, dans la mesure où il lui revient le droit d'interpréter le scénario, d'assimiler la parole de tous les autres auteurs pour l'associer à la sienne. En dirigeant ainsi chacun des auteurs, mais aussi chacun des acteurs et des techniciens présents sur le tournage, le cinéaste entretient des rapports professionnels qui, l'imposant comme un véritable premier de cordée, soumettent ces autres collaborateurs que sont les scénaristes à une place définie et à un rôle invisible.

En ce qui concerne Guerra, pour qui l'écriture et le tournage impliquent une expérience physique, celui-ci se voit offrir des mains du réalisateur la possibilité de prendre la parole. Celle-ci n'est pas exclusivement liée à la nature de l'objet-scénario qu'elle se doit de composer. Elle se lie aussi au regard que le cinéaste porte sur les choses, et plus particulièrement sur le portrait d'une paysannerie dont il est, parmi tous les autres scénaristes, l'unique représentant. Or cette parole, outre sa dimension poétique, impose de fait un statut, occupe un poste précis. Bel et bien scénariste, Guerra s'engage aussi auprès de De Santis comme assistant réalisateur : une position qui lui permet de se lier à la réalité du plateau, aux ambitions de la *caméra-stylo*, supposant par elle une distance vis-à-vis de ce que peut une mise-en-scène cinématographique (fig. 4). Il ne s'agit pas uniquement pour Guerra d'écrire le scénario, ou de se plier à une technicité néoréaliste édictée par ses prédécesseurs, mais d'adopter une posture de poète qui profite de l'espace d'une collaboration pour étendre la dimension de l'« être scénariste » :

J'ai donc appris à être scénariste en restant dans l'action même du film. C'est un enseignement puissant, qui m'est parvenu à la fois pour mon regard un peu incertain et confus - car ces choses devaient finir pas être montées - mais aussi par une grande attention vis-à-vis de la façon qu'il [De Santis] avait de photographier les choses, en plaçant les gens qui devaient rester dans le cadre d'une manière qui, je pense, était très nouvelle⁶².

⁶² Quindi cerco di imparare ad essere sceneggiatore stando dentro l'azione del film. Si tratta di un insegnamento

Ce que Guerra révèle ici c'est qu'il acquiert par l'investissement de De Santis ce qu'il nomme « un enseignement puissant » qui lui permet de penser le dispositif cinématographique, ainsi que son *interaction* avec un cinéaste en lui répondant d'une présence-absence appropriée. D'après lui, cette formation s'élabore dans un espace relativement restreint ; il se forme « en restant dans l'action même du film ». Autrement dit, Guerra est invité à faire partie intégrante du processus de captation, même s'il se retrouve également contraint d'y demeurer en marge. Le poète, inexpérimenté, s'initie à la concrétisation d'une image en mouvement en portant « une grande attention » à la manière dont le cinéaste est amené à photographier « les choses ». Assimilant les dimensions et les ambitions d'un cadre précis qui délimite son emprise sur le contenu même des images, Guerra se familiarise à la dialectique du champ et du hors-champ. En découpant dans l'infini du monde qui se révèle à lui, le cadre de l'image cinématographique détermine un point de vue sur le paysage habité, une interaction entre le monde et nous-même. Guerra se concentre ainsi sur les modalités scripturales d'un fragment visuel « valant pour une totalité, attendu que seul le fragment rendra compte de ce qui est visé implicitement », à savoir « la nature dans son ensemble⁶³».

Or l'importance de cette dialectique dans le résultat filmique est renforcée par l'emploi d'un procédé anamorphique tout à fait nouveau pour son époque : il s'agit du CinémaScope⁶⁴. Ce qui laisse d'ailleurs certains commentateurs affirmer que le film pourrait se lire comme un « protowestern spaghetti », une sorte de « carte pour les repérages du *Grande silenzio* (*Le Grand silence*, 1968) de Sergio Corbucci ». Carte à l'intérieur de laquelle les personnages, en allant et venant « de gauche à droite », se permettent en outre de tisser une « broderie atteignant les rochers, les montagnes et ces nuages derrière lesquels surgissent les chants du labeur⁶⁵». Il est vrai que ce format d'image élargie, tout comme l'inscription de figures mythologiques incarnées dans les hommes et les bêtes ou la mise en perspective de l'hostilité d'un territoire ont facilité cette lecture rétrospective, rejoignant les propos de De Santis lui-même lorsqu'il écrivait dès 1946 que « le paysage n'a aucune importance sans l'homme, et réciproquement⁶⁶». En étudiant selon ce précepte les particularités géomorphologiques du territoire, Guerra et tous

potente, che mi e arrivato sia per il mio guardare un po' incerto e confuso – perché poi so che queste cose andavano montate – ma anche par l'attenzione forte sul modo di fotografare che lui aveva, nel disporre le persone che dovevano stare nel quadro, in un modo secondo me molto nuovo. Marco Grossi, Virginio, Palazzo, *op. cit.*, p. 41.

⁶³ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁴ La première captation en cinémascope est celle du film *La Tunique*, réalisé par Henry Koster en 1953.

⁶⁵ [...] con sacre processioni di lavoratori dei campi che entrano da destra per uscire a sinistra per rientrare poi da sinistra a destra e da destra a sinistra in un ricamo che giunge fino alle rocce, alla montagna e a quelle nuvole da dietro alle quali sbucano canti del lavoro [...], Tatti Sanguineti, « Fuori dal tempo : un poema mitico ed epico », dans Marco Grossi (dir.), *Giuseppe de Santis: La trasfigurazione della realtà*, Sabinae, 2017, pp. 210-212.

⁶⁶ Giuseppe de Santis, « Per un paesaggio italiano », *Revue Cinema*, n° 116, 25 avril 1941, p. 263.

les scénaristes-arpen-teurs analysent l'organisation d'un microcosme, d'un paysage et d'une société qui font récit en se composant « avec les forces de la nature, les lois qui les régissent, les proportions, nombres et figures et les formes ou apparences qu'elle revêt⁶⁷ ». De sorte que les Apennins finissent par imposer tout un système de contraintes que des hommes et des loups expriment par leurs seules façons d'intégrer ou de fuir ce *cadre de vie* qui leur est ici imposé. Alimenté par un hiver difficile, des tremblements de terres, ou un exode rural de circonstance que le film dépeint sans concession, les objectifs, physiques et mentaux, que porte la caméra de De Santis, se focalisent sur la possibilité d'un dialogue entre l'homme et son environnement. Dialectique qui semble également au cœur de l'appréhension scénaristique de Guerra, lorsque ce dernier nous dit :

Ma façon de traiter le récit est toujours étroitement liée à la présence d'un personnage. Ce n'est pas chose aisée et personne ne peut dire que cela arrive « naturellement » ; il y a toujours une évation de la réalité, une désobéissance à la réalité. Un scénariste de qualité est un scénariste qui aide le réalisateur, car après tout, l'auteur d'un film ne peut être que le réalisateur. Le scénariste, lui, peu avant tout aider et parfois donner des indications qui peuvent interférer avec le style du réalisateur⁶⁸.

Nous remarquons que le poète, pour s'insérer dans l'entreprise scénaristique d'un film, reprend les directives de l'enseignement transmis par son ami Federico Moroni en prônant cette « désobéissance à la réalité », aiguisée au fil de ses observations dans le jardin de ce dernier. Si bien que la volonté propre de Guerra, alliant à la technicité de l'écriture scénaristique celle non moins stylistique de sa poésie, se découvre explicite dans le traitement qu'il peut réserver à « la présence d'un personnage ». Qui plus est, cette affirmation concorde avec les conceptions de De Santis pour qui le personnage, alors directement relié au paysage, est un phénomène révélant par le biais de ses déplacements, ses actions, ou ses états d'âme la nature d'un relief, son histoire, sa beauté etc. Mais brouillant pour ainsi dire les pistes dans la responsabilité d'un tel traitement narratif, et notamment en ce qui concerne le film *Uomini lupi*, Guerra précise, affirme même qu'« un scénariste de qualité » n'œuvre que pour « aider » le réalisateur. Celui-ci ne brillerait que par son retrait systématique, hors du champ de l'auteurité du film.

⁶⁷ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit., p. 129.

⁶⁸ « Il mio modo di affrontare il racconto e sempre stato in stretto legame con la presenza di un personaggio. Non e facile, non e che qualcuno possa dire che avviene "con naturalezza"; c'è sempre una fuga dalla realtà, una disubbidienza alla realtà. Uno sceneggiatore di qualità e uno sceneggiatore che aiuta il regista, perché poi in fin dei conti l'autore di un film e sempre il regista. Lo sceneggiatore può soltanto aiutare, alcune volte può dare delle indicazioni che possono entrare nello stile del regista », Marco Grossi, Virginio Palazzo, *Ripercorrendo La Strada lunga un anno*, op. cit., p. 43.

D'un autre côté, nous commençons à percevoir que Guerra use de ce principe de désobéissance sur de nombreux niveaux et qu'il apparaît relativement évident de discuter l'impact de ces « indications qui peuvent interférer avec le style du réalisateur ». En toute logique, le scénariste n'est pas d'ailleurs tenu de se rendre loyal envers son commanditaire. Il peut changer d'équipe, de meute. Comme les hommes et les loups, cinéastes et scénaristes poursuivent un équilibre qui ne semble s'établir durablement pour les premiers qu'au gré de la disparition des seconds, à savoir de l'autre et de sa trace dans l'image. À tel point que nous pourrions nous demander si le scénariste, en tant qu'étranger à la mise en scène, peut être un loup pour le cinéaste ?

Pour éclairer un tel rapport, et discuter de la rivalité qu'elle sous-tend, il nous faut d'abord expliciter les modalités de cette rencontre entre hommes et loups dans et pour le film. Il est déjà clair que les thématiques abordées par Guerra au fil de son œuvre de poète font écho à celles que chérit De Santis lorsqu'il souhaite réaliser le film *Uomini e lupi* ; la campagne constitue en effet l'environnement de référence duquel est tiré le portrait de cette paysannerie dont le bétail est la ressource principale. Aussi est-ce en prévision d'un fléau annoncé par le hurlement des loups dans la vallée que la communauté paysanne, craintive, fait appel à ces montagnards aguerris : les louvetiers, chasseurs rompus au guet, à la pauvreté et à la solitude. Le film nous fait suivre le parcours de deux d'entre eux. Le premier, Giovanni, accompagné de sa femme et de son jeune fils, apparaît expérimenté mais se découvre tiraillé par les difficiles conditions qu'il impose à sa famille ; le second, Ricuccio, interprété par Yves Montand, s'initie quant à lui à cette pratique, seul et inconnu de tous, en espérant secrètement fonder la sienne. Ces deux personnages, vivant dans cet intervalle dangereux qui les lie tout autant à la société des hommes qu'à celle des loups, sont les parfaits descendants de la montagne. Ils mettent en perspective la nature des interactions humaines et animales qui se jouent sur ses versants boisés. Son paysage ne se définit pas par le découpage d'un cadre, mais se dramatise en fonction des interactions qui le lient à chacune des figures qui tentent de s'y intégrer, d'y dresser une carte, d'y faire œuvre de communauté ou de collaboration, comme l'énonce le préambule du film :

Silencieux et fort, comme les montagnes parmi lesquels ils ont grandi, les chasseurs de loups, un peu par besoin, et beaucoup par passion atavique, ont conservé intacte de leurs précurseurs un esprit d'indépendance qui les empêche d'avoir un maître. Ce sont des nomades. Ils apparaissent aux premières gelées, et disparaissent mystérieusement à la fonte des neiges, comme les bêtes avec lesquelles ils ont combattu tout au long de l'hiver dans une lutte acharnée⁶⁹.

⁶⁹ Lu en voix off dans *Uomini e lupi* (1957), à la 1^{ère} minute.

Les louvetiers, ces nomades, étrangers à la meute, qu'elle soit humaine ou animale, portent un regard et agissent sur le territoire de la montagne en lui redonnant une parole que d'autres avant eux, leurs précurseurs, ont établi par tradition. Si en cela, la condition du louvetier et celle du scénariste se lient sur de nombreux points, il en est un, clairement formulée par la *dimension atavique* de leur passion, qui les écarte de la norme. Bien qu'ils s'inscrivent dans le sillage de leurs aînés, louvetiers et scénaristes tracent parallèlement d'autres voies, des sentiers grâce auxquelles ils marquent la dimension évolutive de leurs professions respectives en faisant réapparaître par la parole un caractère disparu et latent : un caractère dit poétique. Or s'il est vrai qu'un tel caractère n'est pas exclu du traitement narratif que le néoréalisme, dans sa cohérence stylistique, déploie depuis le milieu des années 1940, son accentuation ici ne répond pas d'un fait strictement aléatoire mais d'une question de survie. Le louvetier, tout comme Guerra, se doit de s'adapter à l'environnement qu'il perçoit de la montagne mais aussi au changement de mœurs qui bousculent la société rurale ou l'équipe néoréaliste qui l'emploie. En cela, il existe un paradoxe qui les lie intrinsèquement. Plus le louvetier excelle dans sa tâche, plus il participe à l'effacement de sa profession. À tel point que le loup, qui naguère encore représentait une menace pour l'homme, n'est désormais plus qu'un avatar de la transformation des Apennins, préfiguration d'une identité géomorphologique s'effaçant de façon irréversible. C'est pourquoi, le louvetier comme le scénariste, pour rendre son activité pérenne, est amené à désobéir à la réalité de sa tâche en développant une étrangeté au corps de sa profession. Ricuccio, au lieu de tuer les petits de la louve, les nourrit puis les libère ; Guerra, plutôt que de se satisfaire d'une description et d'une dramatisation du monde paysan, l'anime, le fait revivre par le concours de sa science poétique. Comme lui, le loup, et ainsi-en est-il du louvetier, n'est plus agresseur mais victime ; celle de la propension des hommes à vouloir maîtriser la nature, son équilibre. Et cette volonté n'est évidemment pas étrangère à la position du cinéaste. Promue par *la politique des auteurs* qui l'érige au rang de maître, il se place au sommet de la chaîne et, malgré lui, biaise le contrat reliant le spectateur au collectif responsable de l'image qui l'émeut.

À mon avis, lorsqu'il s'agit d'un Auteur vrai, le véritable auteur du film c'est le metteur en scène. Mais sur deux cents des deux cent quarante films produits en Italie, l'auteur, le plus souvent, c'est le scénariste. Il y a des films dont on devrait plutôt dire : « c'est un film d'Age et de Scarpelli » et puis, en petit, « dirigé par ». Dans ces cas-là, le scénario est plus probant que l'image. Le scénario est un fait transitoire, quelque chose entre le livre et l'œuvre cinématographique. Cependant, quand on parle de la philosophie de l'auteur, il est hasardeux de citer seulement le metteur en scène⁷⁰.

⁷⁰ Aldo Tassone, « Tonino Guerra (Entretien) », Image et Son – La Revue du cinéma, septembre 1973, n° 279, pp. 68-69.

Si Guerra accepte que cette dénomination d'auteur puisse caractériser ceux qui comme De Santis, et plus tard Antonioni ou Fellini, apparaissent comme de vrais metteurs en scène – y compris pour la critique de leur époque, il suggère qu'un caractère auteuriste ne peut leur être attribuée qu'en vertu d'une conséquente implication dans le processus d'écriture scénaristique. Le scénariste, pareil au poète, n'utilise de l'écriture que comme un processus transitoire par lequel « une suggestion, un appel à un imaginaire extérieur » se formule en laissant un maximum d'ouvertures plausibles pouvant faire l'objet d'une « mise en forme, changée, transformée⁷¹ » par la collaboration étroite d'un cinéaste lecteur. De plus, en choisissant d'intégrer à sa pratique de scénariste une conception tirée de la dialectique du personnage et du paysage, Guerra reconduit un schéma de communication poétique élaboré au fil de sa jeunesse dans le récit même, tout en balisant un champ d'action sur le territoire de la mise en scène du cinéaste. Le scénario devient un espace d'expression extensible, permettant notamment en phase de tournage l'interaction directe, constante et usuellement impossible du poète avec son lecteur. Le principe actif de toute *suggestion poétique* s'exprime alors par sa capacité à « amener un interlocuteur à prendre conscience de ce qu'il sait implicitement, à l'exprimer et à le juger⁷² ». Fruit d'une convergence entre sa pensée de poète et sa pratique de scénariste, elle s'effectue sous l'égide d'une entraide, d'un accompagnement. De sorte que l'escalade scénaristique devient alors une progression longue et lente qui nous laisse le temps d'imaginer, de formaliser peu à peu « l'image anticipée du spectacle dont nous allons jouir », laquelle « donne toute sa saveur à l'effort et suffit à le justifier⁷³ ».

Pour toucher à cet aboutissement perceptif que nous promet le sommet d'une montagne, nous parcourons ses cimes, prenons de la hauteur et découvrons l'étendue d'un paysage par la traversée de toutes les étapes qui nous acheminent à lui. Pour s'adapter aux attentes du cinéaste, Guerra se dépasse dans l'écriture du scénario pour dépasser sa propre fonction de scénariste. Il n'est pas seulement question d'écrire, mais de conseiller, d'écouter, de faire parler le cinéaste, de l'aider dans sa tâche jusqu'à terme, et parfois même de l'assister au plus près de sa caméra. Mais en accompagnant un cinéaste jusqu'au pic de son expression, Guerra s'aventure lui aussi vers la conquête d'un sommet, d'une perspective sur l'horizon que porte le monde du cinéma. À ce stade, ce sont tous les autres sommets de la chaîne et leurs versants qui deviennent visibles, potentiellement plus verdoyants et plus fertiles pour ses suggestions poétiques.

⁷¹ Jacqueline Aubelas, « Un texte prétexte », dans Benoit Peeters (dir.), *Autour du scénario : cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, op. cit., p. 69.

⁷² CNRTL, sur la page Maïeutique, <https://www.cnrtl.fr/definition/ma%C3%AFeutique>, consulté le 12 juin 2019.

⁷³ Martin de La Soudière, *Arpenter le paysage*, op. cit., p. 105.



Fig. 3 : Tonino Guerra en 1956 sur le tournage d'*Uomini e lupi* (Giuseppe de Santis, 1957).



Fig. 4 : Tonino Guerra et Giuseppe de Santis (1956).

Guerra prend la parole sur le tournage d'*Uomini e lupi* (fig. 3), et accompagne Giuseppe de Santis (fig. 4). En bas (fig. 5), Mastroianni, Guerra, Casadio discutent d'une scène durant le tournage d'*Un ettaro di cielo* en 1957. Les photos proviennent des albums personnels de Guerra.



Fig. 5 : Sur le plateau d'un *Ettaro di cielo*.

III

Une structure collinéenne

La collaboration qu'entretient Guerra avec le cinéaste Michelangelo Antonioni se profile comme l'un de ces sommets. 1960, *L'avventura*, première association des deux auteurs, constitue probablement le tournant le plus décisif de la carrière du poète et scénariste romagnol. Celle-ci les lie sur plus de quarante ans, avec un total de dix collaborations marquant pour certaines les orientations esthétiques du cinéma d'après-guerre, tout en permettant à Guerra d'assumer une position marginale vis-à-vis de prérogatives assignées au scénariste. S'affirmant dans le paysage cinématographique italien, Guerra gagne d'ailleurs en reconnaissance et publie à partir de 1967 chez *Bompiani* ; maison d'édition lui assurant une distribution nationale.

Si le film en question représente très tôt une production cinématographique majeure, dynamitant les réflexions tenues jusqu'alors sur le médium⁷⁴, il semble aujourd'hui encore se voir affublé d'une aura toute particulière ; « révolutionnaire » diront certains, du fait même des « innovations de langage et de récit⁷⁵ » qu'il propose. Mais de telles affirmations ne sont pas sans nous interpeller quant à la responsabilité possible de Guerra dans ce résultat si commenté ; constat qui interroge frontalement la technicité tout comme la poéticité de l'écriture du récit scénaristique que nous propose *L'avventura* à travers sa structure narrative.

Discuter de cette structure narrative comme maillon d'une réflexion moderniste portée sur le langage cinématographique revient à la penser, pour le compte de Guerra, comme un entre-deux liant les modalités d'une communication poétique peaufinée aux côtés de Casadio (fig. 5), à celles d'une expression scénaristique élaborée sur l'enseignement de De Santis. À la manière d'une colline, cette structure relie l'étendue de la plaine à l'escalade d'un mont. Il nous faut donc la considérer pour ses deux versants : d'une part, comme un ensemble qui schématise les composantes du récit scénaristique à la manière d'un diagramme, et d'autre part, comme une suggestion influençant, par la justesse de ravines poétiques striant ledit diagramme, toute la perception du spectateur et l'interroge sur ce que peut un récit cinématographique.

⁷⁴ Mettant délibérément en cause les mécanismes du récit cinématographique traditionnel, d'abord en ce qui touche à la thématique générale (la condition humaine à l'époque post-industrielle), mais aussi en ce qui concerne le système narratif (par la destruction de l'intrigue classique), les stratégies de composition et de cadrage (avec la prépondérance du fond sur les figures) et les techniques de montage (par le démantèlement de la séquence), *L'avventura* a joué de multiples rôles dans l'histoire du cinéma. Federico Vitella, « Comment Michelangelo Antonioni a réalisé *L'avventura*, La genèse du film, telle que la révèlent les documents de production », 1895 [En ligne], n° 66, 2012, URL : <http://journals.openedition.org/1895/4461> (consulté le 3 mars 2020).

⁷⁵ José Moure, Thierry Roche (dir.), *Michelangelo Antonioni : Anthropologue de formes urbaines*, Riveneuve édition, 2015, p. 21.

Un diagramme imparfait

Dans une préface à ses scénarios édités en 1963, Antonioni décrit ses scénaristes comme des « assistants très utiles et fonctionnels dans la construction de la narration », ajoutant au sujet de Guerra, « [qu'il était un] parfait technicien de la narration⁷⁶ ». Il est vrai que par cette affirmation, le cinéaste de Ferrara inscrit le rôle de son collaborateur dans le prolongement d'une logique corporatiste selon laquelle s'établit une stricte répartition des tâches. Toutefois, les directives approximatives que cette science de l'assistantat est censée appliquer profitent également d'une absence de transparence pour intégrer des éléments qui sont, eux, issus des expériences respectives de tous les autres scénaristes, invités à prendre part à la construction du récit, démystifiant quelque peu la nature hiérarchique qu'une telle collaboration sous-tend⁷⁷. Car si Guerra est perçu par son metteur en scène comme un technicien, ce dernier insiste sur le qualificatif de poète qui lui est associé en affirmant de la phase d'écriture de *L'avventura* que « les visages [qu'il a] le plus souvent en face de [lui] sont ceux de Tonino Guerra et Elio Bartolini », ajoutant que « le premier, plus proche de lui, est un poète qui écrit en dialecte⁷⁸ ». En effet, la responsabilité technique du scénario, comme souvent chez le cinéaste romagnol, est divisée en trois différentes parts. La première étant réservée à Antonioni lui-même, c'est la seconde qui met surtout en relief le rôle de Guerra qui, quoique « plus proche » du réalisateur, se retrouve contraint de composer avec un tiers le plus souvent dramaturge : ici Elio Bartolini, romancier vénitien, troisième auteur de *L'avventura*. Ils travaillent conjointement « à la façon dont un personnage va parler », tel que le précise Guerra :

Dès les premières ébauches du scénario, tout est déjà confié aux mots. Nous retravaillons les choses, changeons de trop longs dialogues et nous nous habituons tout au long du processus à la façon dont un personnage va parler. Puis, très lentement, les mots s'échappent et les gestes commencent à prendre leur place, les mouvements du personnage [...] [deviennent des] marques visuelles sur lesquelles l'histoire du film commence de plus en plus à se reposer⁷⁹.

⁷⁶ Riikka Pelo, « Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? Authorship and method in the writer-director relationship », *Journal of Screenwriting*, vol. 1, n° 1, 2010, p. 120. (Nous n'avons pas retrouvé les propos d'Antonioni dans le document original cité par Riikka Pelo. Il semblerait pourtant que l'information existe, qu'elle se trouve ailleurs. Pellizzari évoque en des termes similaires un entretien mené par la revue, aujourd'hui disparue, *Italia Domani*, le 31 mai 1959.)

⁷⁷ Gianni Di Venanzo, chef opérateur d'*Un ettaro di cielo* et *Il grido*, aurait rapproché Guerra et Antonioni.

⁷⁸ The faces that I most often had before me were those of Tonino Guerra and Elio Bartolini. The former, who is closer to me, is a poet who writes in dialect [...]. Michelangelo Antonioni, *Screenplays of Michelangelo Antonioni*, The Orion Press, 1963, p. XIV.

⁷⁹ In the first sketches for the screenplay, everything is entrusted to words. We rework things, change lengthy dialogues and along the way get ourselves accustomed to the way a particular character speaks. Then very slowly the words fall away and gestures begin to take their place, movements of the character [...] visuals marks on which the story of the film more and more begins to rest. Sam Rhodie, *Antonioni*, British Film institute, 1990, p. 76.

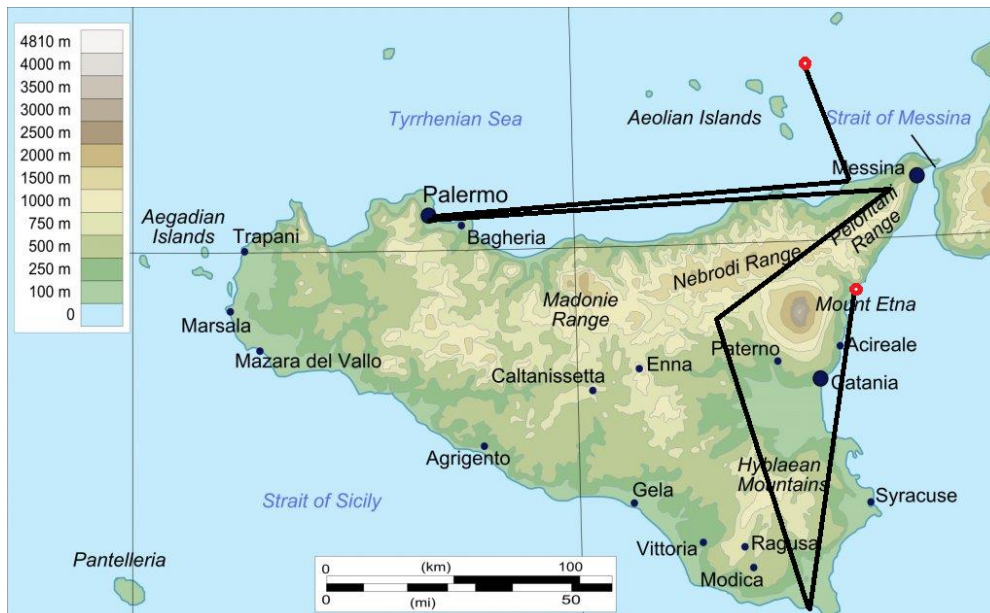
Officiant comme scénariste auprès du metteur en scène ferrarais depuis *Il grido* (Le Cri ; 1957), Bartolini ne semble pourtant pas inspirer auprès d'Antonioni les meilleurs sentiments. Nous lisons le cinéaste révéler à son ami Renzo Renzi, au détour d'une lettre, que Bartolini « n'est pas un homme de cinéma⁸⁰ ». La considération que le cinéaste attribue donc à Guerra, et que nous mesurons par la fréquence de leurs associations, ne vaut pas tant pour la force dramaturgique qu'il déploie que pour sa faculté à intercéder dans l'écriture cinématographique, comme un rouage consistant à produire du sens, une direction, une marche à suivre, un rythme. Nous avons au cours de notre chapitre sur *Uomini e lupi*, rappelé que l'élaboration d'un récit pour Guerra dépendait de la présence d'un personnage, et que ce celui-ci devait entrer en interaction directe avec le paysage dans lequel il s'inscrivait bon gré mal gré, formulant par ses errances solitaires et épineuses un véritable discours sur la façon de faire corps avec le monde. Monica Vitti, actrice principale du film, nous informe d'ailleurs qu'Antonioni, en créant un « monde poétique, un univers de raisons et d'émotions », accordait à l'interprétant la même place « qu'un paysage ou un son⁸¹ ». Ce sont ses « gestes », ses « mouvements » dans le paysage qui traduisent les mots du scénario, la parole du scénariste, en des indices, « des marques visuelles » nécessaires à la représentation mentale de l'histoire du film à venir.

Une telle exploration littéraire du monde, composant ce que le géographe Guy di Meo ou encore Jean-Luc Godard nomme un « drame paysager⁸² », implique une dynamique imbriquant le personnage dans le paysage ainsi que le paysage dans le personnage. Selon cette réciprocité, nous devinons que les lieux du tournage de *L'avventura* communiquent aux auteurs un degré d'expression révélant chacun des personnages en fonction de ses traits, sa position, sa posture. Aussi choisir de tourner les images du film en Sicile orientale, entre les îles éoliennes et Noto, revient à considérer ses reliefs collinéens comme des marqueurs identitaires. Les personnages répondent à cet espace désertique composé à 62% de collines. Leur caractère accidenté, des pentes douces au sol aride, inaptes à la culture agricole, font d'elles des zones de traverse isolant l'arpenteur en quête de repos. Bombement orographique, renflement, la colline est respiration. Elle marque une pause que le personnage tente d'habiter, illustrant sa détresse en conséquence. Qu'il s'agisse d'une île, d'une élévation, la colline soutient sa parole qui n'est plus comprise à partir de ses interactions dialoguées mais par des interactions spatiales révélant l'intensité de sa présence ou de son absence au monde. Dérivant d'un versant à l'autre, ses fluctuations dessinent une rythmique dans la trajectoire du récit, à la manière d'une carte dans le scénario.

⁸⁰ Renzo Renzi, *Album Antonioni : Une biographie impossible*, Cinecitta international, 1990, p. 60.

⁸¹ Tommaso Chiaretti, *L'avventura*, trad. par Anne-Marie Teinturier, Capelli Editore, 1960, 219 p.

⁸² Guy Di Méo, « Espace acteur et « drame paysager » : le cinéma de Michelangelo Antonioni », *Annales de géographie*, 2014, t.1 et. t.2, n° 695-696, pp. 605-625, URL : <https://doi.org/10.3917/ag.695.0605> (consulté le 6 juin 2020)



La trajectoire de Sandro et Claudia à travers le relief collinéen de la Sicile (de 100 m à 800 m).

Le paysage sicilien, qu’incarnent les personnages dans leur va-et-vient à travers l’espace d’écriture, n’est pas ici qu’un territoire horizontal cerné par les limites logiques d’une pratique scénaristique d’après-guerre. Il est également fait de reliefs, d’altitude, de fractures, d’ondes. Le scénariste peut de toute évidence travailler le fond ainsi que la forme que le récit développe au fil de son avancée. Ce que nous visons ici, la *structure narrative*, tient au déroulement du récit, à l’agencement des scènes entre elles. Elle s’en trouve tout aussi discuté que le fond de l’histoire, communément appelé *soggetto* ou sujet. Influençant parfois même jusqu’à l’échelle globale du film en servant de feuille de route pour le tournage, la structure narrative nourrit également les prémices du montage, ce que les auteurs du cinéma italien nomment *La scaletta*, annexe ou bien échancier narratif du récit scénaristique. Bien que la vision du scénariste-secrétaire soit très proche de celle qu’entretenait Antonioni vis-à-vis de ses assistants, la structure narrative dépasse de telles prérogatives en devenant un réceptacle pour la poésie de Guerra, développant un rapport d’interdépendance avec les images qu’elle est censée ordonner. D’ailleurs, le rôle et l’expertise de Guerra, pour le cas de *L’avventura*, et plus largement encore pour la filmographie antonionienne, appartiennent davantage au souci de l’arrangement technique qu’à la composition écrite. Ce que Guerra relève lorsqu’il dit :

Je dois dire que j’ai surtout collaboré à la structure de la narration. J’ai fait un effort pour contribuer à cette structure, qui est un élément très important du film. Le reste me semble moins intéressant⁸³.

⁸³ « I must say that I mostly collaborated on the structure of the narrative. I made an effort to contribute to the structure, a very important element of the film, but the rest is less interesting to me ». Riikka Pelo, « Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? », art. cité, p. 120.

Si Guerra rappelle que cette « structure de la narration », pour laquelle il fait un « effort », est un « élément très important du film », c'est parce que le travail qu'elle représente n'a pas véritablement d'équivalent dans le milieu scénaristique de l'époque. Célèbre et célébrée en son temps pour s'être éloignée du schéma narratif classique (incipit, élément déclencheur, péripétie, dénouement, explicit), la narration de *L'avventura* se détourne aussi des influences néoréalistes qui nourrissent l'écriture scénaristique des quatre précédents longs métrages d'Antonioni. Certes, aux trois scénaristes convoqués et crédités s'ajoutent officieusement d'autres auteurs tels qu'Ennio de Concini, Ennio Flaiano ou Monica Vitti, prolongeant la méthode collaborative d'une organisation collégiale et néoréaliste. Mais la singulière structure narrative que le film dévoile doit davantage aux expérimentations littéraires de son époque. D'après Luigi d'Amato, critique littéraire, la profonde influence qu'exerçait Gadda⁸⁴ en Italie cantonnait la question narrative à des problèmes linguistiques « faisant du style et de la langue la question première du récit moderne⁸⁵ ». Or, s'il est vrai que Guerra fonde sa stylistique sur la mise en lumière d'un dialecte et se rapproche en conséquence de ce courant par l'emploi d'un verbiage particulier, il s'en éloigne diamétralement sur le plan formel. Les littérateurs *gaddaniens*, ajoute d'Amato, se focalisent pour la plupart sur cette seule donnée linguistique, ne se préoccupant que très peu des « expériences de nouvelles formes de techniques narratives qui mettent en crise la structure même du roman » du côté transalpin, d'Alain Robbe-Grillet à Nathalie Sarraute notamment. Faisant éclater l'idée de linéarité, du plan de l'intrigue, de l'omniscience du personnage, cette modernité propre à la narration du « nouveau roman » et qui peine à s'inscrire dans les dogmes littéraires de la péninsule italienne trouve paradoxalement un puissant écho du côté de sa production cinématographique. Ce que suggère par ailleurs d'Amato vis-à-vis de Guerra :

Les essais expérimentaux d'avant-gardes européennes, peut-être plus appropriées aux canons du nouveau cinéma, mais qui basent la narration sur des expédients formels moins adéquates vis-à-vis de la tradition de la narration italienne, ont alors pu servir d'amorce pour son imagination et pour la revitalisation de son style. Et Guerra pourtant, probablement poussé par son milieu culturel et par la suggestion de l'expérience du nouveau, s'aventure dans cette nouvelle expérience d'écriture⁸⁶.

⁸⁴ Carlo Emilio Gadda (1893-1973) est un écrivain italien, célèbre pour son roman *La Connaissance de la douleur* (1938-1941).

⁸⁵ La nuova narrativa si era occupata prevalentemente del problema della lingua con cui far parlare i personaggi, e, nella lunga scia dell'influenza gaddiana, ha fatto dello stile e del linguaggio la questione prima di un narrare moderno. Luigi d'Amato, « Da *I scarabòcc* alla *Farfalle*, Attraverso i romanzi della crisi », *Il Parlar Franco*, Tonino Guerra, n° 13/14, 2014, p. 58.

⁸⁶ Ma nemmeno le esperienze sperimentali avanguardistiche europee, forse più congrue ai canoni del nuovo cinema, ma che basavano la narrazione su espedienti formali poco congeniali alla tradizione della narrativa italiana, potevano avere una qualche possibilità di innesco di immaginazione e di rivitalizzazione del suo stile. E tuttavia Guerra, forse spinto dal milieu culturale e dalla suggestione della esperienza del nuovo, si avventura in

S'aventurant dans « cette nouvelle expérience d'écriture », Guerra et ses collaborateurs amplifient les intentions du scénariste de *L'Année dernière A Marienbad* (1961), en cherchant à représenter le vide de l'existence, la crise d'une conscience fatiguée, un soi écrasé et divisé. Le récit rassemble l'histoire, les faits, les événements sous les atours d'un seul et même flux de conscience qui doit parler pour lui-même et qui, pour cela, se pare d'une incommunicabilité humaine comblée par une expression paysagère. Le malaise moderne n'est pas lisible dans les dialogues, à savoir perceptible dans la continuité dialoguée qui se trouve dans la partie droite du scénario, mais visible dans la manière dont les personnages fusionnent avec le paysage par le jeu d'une distance, d'une proximité, d'une séparation, de tout un conglomerat de signes qui le dramatise, c'est-à-dire dans les didascalies de la colonne gauche du scénario. Ici, l'empreinte de Guerra s'inscrit entre les mots et les images, entre le personnage et le paysage, et se développe par une narration intégrant toutes les données du récit filmique dans un ensemble structurel collinéen, composé de scansion rythmiques irrégulières et homogènes. Une structure narrative qui, d'après Guerra lui-même, prendrait la forme d'un *diagramme* :

Je vois le diagramme, ses montagnes et ses descentes, c'est musical. Je sens tout de suite quand une structure se précipite. Quand le motif est tenu trop longtemps, il tombe. C'est une question d'oreille. Je dois dire que là, il faut être attentif parce que, le plus souvent, on tend dans un diagramme équilibré à commencer et à finir par une montagne. Mais la plus belle structure c'est la structure manquée. C'est très beau de faire une structure déséquilibrée, mais qui soit juste⁸⁷.

Intuitivement, Guerra se rapproche du compositeur de musique. Le schéma métrique et l'organisation du mouvement, qui ont longtemps présidé au rapprochement de la poésie et de la musique, nous rappellent que cette idée de rythme est tout aussi primordiale dans sa pratique poétique que pour son implication vis-à-vis de la matière scénaristique, surtout lorsqu'il s'agit de penser le relief de sa structure narrative. En somme, cette science du rythme correspond à l'organisation de la parole poétique de Guerra dans le langage cinématographique d'Antonioni. Comme nous le dit le poète et chercheur Henri Meschonnic, de la même manière que le rythme constitue l'organisation d'un discours, et que ce « discours n'est pas séparable de son sens », alors le rythme « est inséparable du sens de ce discours » et devient « une organisation du sens dans le discours »⁸⁸. En conséquence, la structure du scénario de *L'avventura* ne détermine pas seulement l'organisation du récit mais le sens profond que ce récit est censé véhiculer puisque

questa nuova esperienza di scrittura. Luigi d'Amato, « Da *I scarabòcc* alla *Farfalle* », art. cité, p. 59.

⁸⁷ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens*, op. cit., p. 198.

⁸⁸ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 70.

sa musicalité se modifie en fonction de l'organisation que le rythme lui impose. Guerra rappelle d'ailleurs qu'un « diagramme équilibré », s'amorçant et se terminant « par une montagne », ou autrement dit par un élément déclencheur et un dénouement, n'est pas nécessairement un absolu vers lequel doit tendre la structure narrative du scénario. La justesse d'un récit tient dans l'écoute du diagramme musical qui s'y joue. Elle se découvre par l'exercice d'un ressenti sur une parole évoluant au contact d'une matière qui se cherche une forme dans et pour elle-même. Cédant aux lois abstraites de la perception, l'harmonie d'une « belle structure » scénaristique, d'après Guerra, ne peut donc qu'être déséquilibrée : elle dépend d'une *structure manquée*.

Par cet adjectif usuellement péjoratif, le poète désobéit une fois de plus aux conventions de l'écriture scénaristique. Ni défectueuse, ni ratée, ou même absente, cette structure manquée est un modèle d'imperfection qui soutient le discours d'un récit se voulant lui aussi imparfait. La forme, selon la formule de Victor Hugo, se mêle au fond de sorte qu'« à cette hauteur qui résume tout et où les distinctions comme les collines s'effacent⁸⁹ », l'auteur fait de la surface du récit l'objet d'une justesse englobant l'intégralité de la structure narrative de *L'avventura* ; de la présence des personnages-paysages à la logique des événements fortuits qui la compose. Considérant le manque expressif et communicationnel du personnage, la structure redistribue le fond dans la forme et réciproquement, invitant « le cerveau du spectateur, à contribuer⁹⁰ » à ses manques comme un auditeur le ferait d'une image incomplète délivrée par l'esprit du poète. Pour cela, il sonde « les maillons qui manquent à ce qu'il est en train de voir⁹¹ ». La disparition du protagoniste, Anna, tout comme celle de l'île et de sa topographie collinéenne, provoquent un manque à l'intérieur et à l'extérieur du récit : les autres personnages, la caméra, le scénario, et même le spectateur partent ensemble à sa recherche. À elle seule, sa présence-absence est garante d'un classicisme narratif qui ne cesse de hanter la structure moderniste du récit en supposant sa réapparition soudaine, laquelle ferait basculer le manque qu'elle suppose dans un équilibre narratif conventionnel et vers un dénouement attendu.

À l'inverse, maintenant cette tension narrative, Guerra parvient, par l'établissement de cette structure manquée, à faire participer le spectateur à la manière du cinéaste et du critique. Celui-ci collabore à la cohérence de l'histoire, imagine le sort du personnage manquant, interroge l'équilibre qui se construit sans lui ; lequel est représenté par la relation douteuse de son amant, Sandro, interprété par Gabriele Ferzetti, et son amie, Claudia, interprétée par Vitti. D'ailleurs si la disparition d'Anna, en tant que « point ultime du diagramme », demeure une

⁸⁹ Victor Hugo, « Post-scriptum de ma vie », *Œuvres complètes, Philosophie*, t. 2, Albin Michel, 1942, p. 484.

⁹⁰ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens, op. cit.*, p. 198.

⁹¹ *Id.*

idée provenant d'un événement vécu et choisi par Antonioni⁹², elle détermine également toute la structure narrative de *L'avventura* qui se construit alors autour, sans, et surtout contre elle. Selon le critique et journaliste Freddy Buache, elle ne serait plus qu'une « anecdote, [...] réduite à un fait divers présenté [...] comme un choc bref dont l'auteur ne recueille ensuite que les résonances, semblable en cela à certains musiciens contemporains⁹³ ». Pour Guerra ces résonances narratives se matérialisent par des variations lui rappelant le relief des montagnes, jonglant entre montées et descentes de la colline. L'esprit de Buache se les représentent, certes musicalement, mais aussi et surtout comme des « cercles qui s'agrandissent à la surface d'un univers romanesque volatil », bien convaincu de voir dans *L'avventura* un « film d'ondes⁹⁴ ». Or c'est précisément ce ressenti de la part du spectateur qui nous interroge désormais (fig. 6).

L'implication de Guerra, plus que participer à la structure interne du récit scénaristique, influence jusqu'à la perception des potentialités et puissances d'un récit cinématographique en œuvrant activement au renouvellement des enjeux scénaristiques de son époque. Pellizzari l'évoque dans son étude : les influences littéraires de Guerra ont « intensifié » le style narratif d'Antonioni tout au long de sa tétralogie, au point de transformer des films présentant des lignes dramatiques conventionnelles en des œuvres segmentées dont la structure narrative bouleverse la manière d'appréhender une histoire⁹⁵. À tel point que l'expression scénaristique s'en découvre dès lors hautement transformée, redéfinissant par la même les méthodes collaboratives entre scénaristes et cinéastes, mais orientant également le schéma de communication poétique installé entre eux vers des horizons plus lointains et surtout divers. Non content de toucher à la seule sensibilité du cinéaste collaborant avec lui, Guerra parvient à sensibiliser toute une génération de spectateurs, voire de potentiels auteurs voyant dans *L'avventura* une proposition cinématographique nouvelle, une tendance poétique à laquelle adhérer. C'est d'ailleurs auprès de cinéastes dits modernes, tels que Tarkovski, Fellini, ou Angelopoulos, admirateurs de ladite proposition antonionienne, que Guerra finit par se recommander en tant que scénariste et poète, se rendant pour ainsi dire indispensable à l'équation d'une modernité cinématographique.

⁹² Antonioni a participé à la recherche d'une jeune femme disparue à Rome peu de temps après la guerre.

⁹³ Freddy Buache, *Le cinéma italien, 1945-1990, L'Age d'Homme*, 1992, p. 96.

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ Lorenzo Pellizzari, « Un filo rosso per il cinema italiano », dans Giacomo Martini (dir.), *Tonino Guerra, op. cit.*, p. 61.

L'action des calanchi

L'avventura est projeté au Festival de Cannes en mai 1960 et scinde la salle en deux : ceux y voyant une supercherie égocentrique et ceux y reconnaissant l'exaltation d'un cinéma libre dit « moderne ». Le film est défendu dans une lettre ouverte signée par plusieurs membres de la cinéphilie savante, Roberto Rossellini en tête, qui atteste d'une véritable prise de risque vis-à-vis des conceptions jusqu'ici admises de ce que devait ou non être un objet de cinéma. Mais cette même année voit aussi un autre cinéaste italien, Federico Fellini, remporter la Palme d'or avec *La dolce vita*, convoquant parmi sa foule de collaborateurs un certain Ennio Flaiano, lui-même impliqué de manière discrète dans le scénario du film d'Antonioni⁹⁶. De son côté, *L'avventura* rafle le Prix du Jury, accompagné de la mention suivante : « pour sa remarquable contribution à la recherche d'un nouveau langage cinématographique ». Or ce qui fait l'objet du scandale cannois concerne bel et bien cette structure manquée, éclatée, pensée par Guerra ; cette narration décousue, apparaissant inachevée et sujette à un traitement tout à fait inhabituel en regard de la production cinématographique mondiale.

Il nous suffit dès lors d'admettre que l'esprit antonionien, qui se construit déjà en fonction d'un regard tout à fait ancré, personnel, et d'une certaine idée du médium cinématographique, trouve grâce au schéma de communication poétique développé par Guerra les moyens d'une expression fidèle et limpide de son propre imaginaire. Que cette expression qui, jusqu'alors, lui faisait peut-être défaut puisqu'insuffisamment ou partiellement retranscrite, se retrouve, une fois la combinaison effectuée et consommée, si viable, si juste et si efficace qu'elle en marque la mémoire des cinéphiles du début des années 1960. Car forte d'un tel succès, la collaboration Antonioni/Guerra se solidifie et essaime les tournages de manière à ce que sortent trois autres films en l'espace de quatre ans : *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) et *Deserto Rosso* (1964). La célèbre tétralogie apparaît tout juste aux yeux du monde que déjà nombre de critiques et de littérateurs vantent le caractère innovant de l'entreprise narrative d'Antonioni, de cet « art de l'Interstice » comme écrivait Barthes⁹⁷. Et même si pour la plupart ils ignorent, consciemment ou non, la part des coscénaristes dans l'élaboration de cette structure narrative, certains n'en sont pas moins poussés à se confronter au problème qu'elle pose en filigrane. C'est notamment le cas d'Alberto Boatto, critique d'art italien, pour qui ladite structure narrative constitue l'élément le plus important de la proposition stylistique d'Antonioni.

⁹⁶ Federico Vitella, « Comment Michelangelo Antonioni a réalisé *L'avventura*. La genèse du film, telle que la révèlent les documents de production », art. cité.

⁹⁷ Roland Barthes, « Cher Antonioni... », dans Carlo Di Carlo (dir.), *Michelangelo Antonioni, 1942/1965*, Ente Autonomo Di Gestione Per Il Cinema, 1987, p. 288.

Dans un article destiné à l'analyse de l'œuvre d'Antonioni, Boatto expose l'idée selon laquelle « l'innovation fondamentale [de Michelangelo Antonioni] concerne précisément l'évènement, le fait d'avoir soustrait l'évènement au despotisme étouffant du récit⁹⁸ ». Il définit ensuite cet évènement comme « un fait circonscrit et fragmenté, une sorte d'unité décimale que l'on peut obtenir en décomposant la trame globale de l'intrigue » et finit par conclure que, de ce constat, « le cinéaste a réussi à instaurer une nouvelle dialectique entre évènement et récit, fondée non pas sur la subordination, mais sur la possibilité⁹⁹ ». La thèse soutenue par l'auteur part donc d'un postulat qui semble déjà confirmer dès 1964 que les innovations narratologiques qu'apportent Antonioni par le biais de sa tétralogie sont avant tout d'ordre formel, qu'elles se rattachent à l'aspect structurel de la narration. Toutefois l'analyse de Boatto, qui décrit pourtant avec acuité les mécanismes stratifiant couche après couche la structure du récit scénaristique, se heurte à une négligence de poids. Si l'éloge que constitue l'article en question s'attache à décrypter « les structures narratives chez Antonioni », insinuant au passage par cette pluralité une évolution méthodologique au sein même de sa filmographie, l'analyse qui la soutient attribue l'élan de ce génie narratif à la seule cause du cinéaste ferrarais. L'absence totale de mentions des autres collaborateurs, et Guerra en premier lieu, est révélatrice des problèmes d'identification que pose la matière scénaristique puisqu'elle confond le degré d'implication du poète dans le travail de cette matière avec les convictions du cinéaste à qui cette matière appartient, lequel devient automatiquement l'unique responsable de l'établissement de cette « nouvelle dialectique entre évènement et récit » au cinéma. Il est probable que la politique des auteurs et sa grille de lecture, particulièrement en vogue à cette époque, ait participé à la mise à l'écart des scénaristes. Il faut en effet attendre les années 1980 et une succession de prix attribués à des cinéastes tels que Visconti, Fellini ou Antonioni pour constater l'omniprésence des Suso Cecchi D'Amico, Ennio Flaiano ou Tonino Guerra qui leur sont respectivement associés, et que leurs paroles fassent l'objet d'entretiens. C'est notamment l'ambition du critique Lorenzo Pellizzari lorsqu'il écrit dès 1985 :

Il n'y a pas de réelles certitudes quant au moment précis où les deux auteurs se rencontrèrent, mais ce qui semble évident, rétrospectivement, c'est qu'à partir de *L'avventura*, Antonioni se dirige vers un revirement de son style narratif et de sa sensibilité, alors que Guerra collabore déjà avec lui¹⁰⁰.

⁹⁸ Alberto Boatto, « Les structures narratives chez Antonioni », dans Carlo Di Carlo (dir.), *Michelangelo Antonioni 1942/1965*, op. cit., p. 206.

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ There are no certainties about the moment the two actually met, but what seems evident, looking back, is that starting with *L'Avventura*, Antonioni proceeds towards a turnaround in his narrative style and also in his

La question du « revirement » du « style narratif » d'Antonioni est épineuse puisqu'elle sous-tend que l'empreinte de Guerra ne se limite plus à la matière scénaristique à laquelle il est ordinairement assigné mais influe sur le style direct du cinéaste, et donc sur sa mise en scène. Si en effet, jusqu'à *Il grido* du moins, l'intérêt d'Antonioni porte sur un type de communication où « la suggestion et le mystère l'intéressent plus [...] que l'histoire en elle-même », nous notons « que les cadences, les structures narratives, les scansionnements rythmiques de l'histoire » ne bénéficient pas d'un traitement équivalent à celui de *L'avventura*¹⁰¹. Or, la question rythmique s'impose aujourd'hui comme une donnée majeure dans la reconnaissance du style antonionien ; si nous la corrélons toutefois avec la définition que tire Marielle Macé de cette notion de style. En répondant du fond par le sens que la forme lui impose, le récit scénaristique, selon Guerra, dissimule son efficacité en inférant les choix du cinéaste, ceux des acteurs qui l'accompagnent. Car si la structure narrative est affaire « de prises de position dans un répertoire de possibles, inséparables des notions de choix, de variante, de propriété, de convenance¹⁰² » du côté des auteurs comme des personnages qui l'alimentent par leurs trajectoires, elle se définit aussi par le processus d'écriture, à travers une logique visant à produire un amas de signes distinctifs. Le poète-scénariste tend « à communiquer à autrui des marques de distinction, prendre place dans un système d'écarts, classer les autres en se classant soi-même, décliner des appartenances ou des refus par ses goûts et ses dégoûts¹⁰³ ». Si bien que nous ne pouvons réfléchir son rôle dans « la recherche d'un nouveau langage cinématographique » sans interroger l'étendue de sa contribution à la reconnaissance du style antonionien, ni celle du film dans sa manière d'offrir à ses spectateurs les charmes d'une *modernité scénaristique*. Ce que suggère Guerra :

Pourtant on pourrait un peu mieux valoriser sa contribution [celle du scénariste] au style du film : il n'est que de prendre en juste considération la structure du scénario, qui est un élément qui reste et qui compte même quand les mots sont devenus des images. Un exemple avec Morandi, le grand peintre qui toute sa vie a peint des bouteilles. Le scénariste suggère : « fais des bouteilles ». Morandi fait des bouteilles qui peuvent être cubistes, abstraites, métaphysiques, hyperréalistes. Il va de soi que la suggestion a peu de valeur. Mais si le scénariste, en plus de l'idée des bouteilles, ajoute « qui doivent être groupées au centre de la toile de façon à créer une disposition spatiale très originale et pleine de signification », alors il faut reconnaître à celui qui a suggéré ce conseil qu'il a influé par un « élément » sur le style du tableau¹⁰⁴.

sensibility, and that Guerra is already collaborating on *L'avventura*. Lorenzo Pellizzari, « Un filo rosso per il cinema italiano », art. cité, p. 60.

¹⁰¹ José Moure, Thierry Roche, *Michelangelo Antonioni, Anthropologue des formes urbaines*, op. cit., p. 19.

¹⁰² Marielle Macé, *Styles, Critiques de nos formes de vie*, Gallimard, 2016, p. 153.

¹⁰³ *Id.*

¹⁰⁴ Jean-Noël Schifano, *Désir d'Italie*, op. cit., p. 298.

Ami et peintre fétiche d'Antonioni, Giorgio Morandi a particulièrement influencé les réflexions du cinéaste romagnol (fig. 9)¹⁰⁵. Aussi la comparaison qu'utilise Guerra, explicitant sa condition de scénariste, nous renseigne sur la pertinence et l'intensité de son action en direction de la structure narrative de *L'avventura*, et donc sur le style du film. En suggérant une responsabilité sur la « disposition spatiale » d'une image et ses « significations », Guerra clame un droit à la reconnaissance. Il reprend d'ailleurs l'exemple de Morandi dans un autre entretien mené cette fois par Marie-Christine Questerbert en ajoutant que « le scénario est une structure qui sert à autre chose, mais [que] pour être véritablement une base à quelque chose qui doit venir, ce scénario peut contenir des éléments de mise en scène¹⁰⁶ ». En ce sens, bien que son expertise appartienne davantage au champ de l'arrangement technique qu'à la composition, son approche scénaristique s'ouvre à la pensée d'une image composite, destinée à interférer dans la mise en scène, puisque fondée à partir de la force communicante d'une parole poétique. Plus que donner un sens aux images entre elles, elle suggère ce qui les compose et intervient dans l'agencement des objets et des figures qui, rentrant en résonance, dynamisent le cadre cinématographique pour le détourner de ses conventions, et finalement le distinguer, le styliser. Il ne s'agit pas que d'une « simple affaire de placement dans un spectre de position », mais plutôt d'une « affaire de production de distance à l'égard du commun ou de la vie ordinaire¹⁰⁷ ». Si bien que le style témoigne d'une désobéissance. Il ne représente plus tant ce qui a été pensé, ni ne fige les mots dans une direction singulière ; il est le moyen que se donne la langue pour représenter un rapport au monde, lequel dérive d'une action préalable qu'il s'agit de prolonger dans et pour l'expression. Guerra en démontre l'utilité lorsqu'il décrit une interaction entre le paysage mouvant lui faisant face et le désintéret d'un témoin de fortune :

J'étais dans le train, et à un moment donné, en traversant l'Ombrie, je regardais la campagne. C'est une campagne de moyennes collines, elle était entièrement recouverte de rosée, toute blanche, à peine un voile. Mais, à cet instant, le soleil était en train de percer, de sorte qu'en quelques secondes tout le vert de l'herbe est ressorti, car cette rosée disparaissait, mais les ombres blanches demeuraient parce que le soleil n'était pas encore parvenu derrière les maisons et sous les arbres. Pendant un instant, toute la campagne portait des ombres blanches, comme si c'était une photographie à l'envers. Imaginez quel moment poétique... Dans le compartiment, un homme lisait un journal, j'ai dit : « Mais regardez !... », et lui « Qu'est-ce que ça peut me foutre ? »¹⁰⁸.

¹⁰⁵ L'un des tableaux de Morandi est d'ailleurs exposé dans le bureau de Giovanni, interprété par Marcello Mastroianni, dans *La notte* (1961), scénarisé par Antonioni, Guerra et Flaiano. Cf. p. 79.

¹⁰⁶ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens, op. cit.*, p. 189.

¹⁰⁷ Marielle Macé, *Styles, op. cit.*, pp. 119-198.

¹⁰⁸ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens, op. cit.*, p. 184.

La parole de Guerra livre par cet exemple plus qu'une représentation poétique du monde. C'est une action : un mouvement vers le dehors qui laisse place à une véritable prise de parole. Guerra infuse une donnée stylistique dans le regard du collaborateur, formule une invitation au regard du voyageur et le renseigne sur le paysage vivant qui l'entoure, qu'il provienne d'« une campagne de moyennes collines » apennines ou siciliennes. À cet instant, le scénariste, le poète fait la tentative d'un rapport avec le monde qui défile, se transforme sous ses yeux, en compose une suggestion en interpellant son voisin de cabine alors distrait par sa propre *lecture du monde*. Si celui-ci rétorque vulgairement que le cadre imposé par la vitre du train, de sa vitesse à la nature du fond et des formes qui le compose ne l'intéresse guère, il signifie que la distance qui sépare le voir du perçu est parfois moindre que celle qui sépare le regard de deux collaborateurs. Ce n'est pas le contenu (les ombres blanches) ou bien le contenant (les moyennes collines) qui détermine le style poétique de Guerra ; celui-ci est partie intégrante d'un ensemble déterminé par la volonté d'en faire comprendre et d'en faire sentir la saveur. Pour cela, sa parole constitue les prémices d'une posture qui lui permet d'agir : de voir le paysage, de s'en émouvoir et de s'y mouvoir mentalement. La prise de parole poétique devient une action vers la mise en scène : somme de toutes les actions répondant en réaction à cette suggestion scénaristique et poétique. Elle détermine la structure, le sens, la saveur même des actions du film qui égrènent ensuite le mouvement des images, leur vitesse, leur réception ; influençant critiques d'art et journalistes, auteurs et cinéastes pareillement. Andreï Tarkovski notamment, interrogé par Tonino Guerra, révèle d'après ses souvenirs de spectateur l'importance de ce « concept d'action », tel qu'il a du moins été exploité par la narration de *L'avventura*, dans sa manière de penser le cinéma :

Ses films [Antonioni] m'ont laissé une impression ineffaçable, surtout *L'avventura*. D'ailleurs, le scénario est de toi (sourire). [Guerra rétorque quelque chose d'inaudible]. Oui, tu as aidé, mais surtout, tu as fait le scénario. Ce film m'a fait comprendre combien le concept d'action au cinéma était relatif. Il n'y a pratiquement pas d'action dans les films d'Antonioni. Et c'est cela même le sens de l'action dans ses films¹⁰⁹.

Si le sourire de Tarkovski et l'insistance de ce dernier éveillent notre curiosité, nous mesurons surtout le degré d'influence qu'a pu avoir Guerra sur la mise en scène de *L'avventura*, et par extension, sur celle du cinéaste soviétique. L'action présidant à son organisation, la parole du poète s'unit à celle du scénariste pour se recommander auprès de metteurs en scène attentifs. C'est d'ailleurs en cela que la mention cannoise attribuée au film est révélatrice de son impact.

¹⁰⁹ Andreï Tarkovski dans *TemPô di viaggio* (1983), à 1 heure et 5 minutes.

Car c'est précisément cette quasi-absence d'action, commenté ici par Tarkovski, qui justifie en large partie l'attribution du prix et sa mention. Gilles Deleuze nous éclaire à ce propos lorsqu'il évoque cette « nouvelle image » vers laquelle tend la modernité cinématographique, précisant que ce qui la constitue tient dans une « situation purement optique et sonore qui se substitue aux situations sensori-motrices défaillantes¹¹⁰». Au sujet d'Antonioni, le philosophe ajoute qu'il traite ces situations en les poussant « jusqu'à des paysages déshumanisés, des espaces vidés dont on dirait qu'ils ont absorbé les personnages et les actions, pour n'en garder qu'une description géophysique ». Pareil aux personnages-paysages qui dirigent son regard, le spectateur de *L'avventura* est incité à supporter une quotidienneté échappant à toute explication logique dans la mesure où l'image qui se meut devant lui se débarrasse dans le même temps de cette notion d'action qui la définissait : « le temps s'étirole sous le poids insidieux d'une condition existentielle à la dérive, il se scinde en bloc et sédimente par strates¹¹¹».

À l'instar des *calanchi*, ces collines au relief singulier que l'on retrouve sporadiquement dans la péninsule italienne, dans la campagne sicilienne ou la Romagne du poète et du cinéaste, l'action du film tout comme celle de la parole de Guerra s'articulent dans un ensemble d'images qui suivent « un devenir, c'est-à-dire un développement de conséquences dans un récit, [mais] n'en subissent pas moins de rapides ruptures, intercalages ». En effet, les ravines qui caractérisent ces *calanchi* ne réduisent pas la colline qui les expose ; elles marquent son style. Par elles, la colline devient plus qu'un simple boursoufflement paysagé ; elle est identifiable. En creusant ces étranges sillons sur ses pentes et versants, l'eau des pluies dompte l'aridité des sols pour y former de petits intervalles qui lui servent, année après année, comme de rampes de glissement pour fertiliser la plaine communicante qui se trouve en contrebas. Ainsi peuvent-ils s'accroître rapidement, s'allonger, se ramifier, se multiplier au fil des décennies, profitant d'un substrat ou d'un support argileux, donc âpre, mais modulable, pour s'adapter et former ces fameuses « lames de couteaux » qui strient et marquent la structure collinéenne classique au point de la rendre, en apparence, difficilement praticable, accessible, et donc cultivable. La réponse des ravines, en surface, à un climat méditerranéen fait d'averses puissantes, de vents séculaires, finit par se caractériser, comme le remarque le géographe René Neboit-Guilhot, par la présence de micro-variations sur la structure des pentes, détectables à plus grande échelle¹¹².

¹¹⁰ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 10. Sauf mention contraire, tous les autres extraits sont issus du même segment, pp. 10-16

¹¹¹ Gérard Grugeau, « Revoir Antonioni », *24 images*, n° 173, 2015, pp. 4-9.

¹¹² René Neboit-Guilhot, « Les contraintes physiques et la fragilité du milieu méditerranéen », *Annales de Géographie*, n° 551, 1990, pp. 1-20, URL : <https://doi.org/10.3406/geo.1990.20942> (consulté le 18 juin 2020)

Constat qu'il nous semble permis d'appliquer à l'action de la parole de Guerra dans le scénario du film, lequel la redistribue stylistiquement en interférant dans son projet de mise en scène.

Si la matière du discours et la manière de parler sont, d'après Pierre Bourdieu, « un témoignage parmi d'autres de la *garantie de délégation* dont il est investi¹¹³», leur action guerrienne dans la dynamique du récit s'opère par éraflures, brisant l'anecdote et la globalité pour aider à la formation de ce que Barthes nomme des interstices et « dont *L'avventura* serait la démonstration éclatante¹¹⁴». Ceci est particulièrement vérifiable dans l'une des séquences de *L'avventura*, lorsque les deux nouveaux amants se perdent dans une rare campagne sicilienne. Sandro et Claudia, pensant arriver dans la petite ville de Noto, échouent en réalité dans un village désert, anonyme ; un de ces espaces déshumanisés, vides qu'évoquait Deleuze. Au loin, alors que la voiture sillonne les rues vides et contourne les maisons muettes, nous pouvons apercevoir un relief collinéen, strié à la manière des calanchi, entourant, intégrant le « cimetière » que décrit Claudia, bouleversée. Ils quittent alors cette désolation et se réfugient sur les hauteurs d'une colline environnante pour une autre action optique et sonore (fig. 7).

Le gros plan, qui semblait relever de l'interdit dans le langage cinématographique antonionien, comme le remarque Guy di Meo, s'impose dans un virage érotique grâce auquel le corps du personnage et celui du paysage ne font désormais plus qu'un (fig. 8). Leurs cheveux se confondent aux herbes hautes, les ondulations qui se dessinent dans la nuque de Claudia parcourent le soubresaut des brindilles balayées par le vent. Nulle parole n'est alors prononcée. Seule l'action *parle*, par le geste, dans le style, c'est-à-dire : par la manière d'habiter la colline, vers la consécration d'une jouissance entre personnage et paysage, entre le corps et le monde. À l'image, le sol herbeux et obscur est parsemé de rochers éclatants, sorte d'ombres blanches. Un train traverse la zone, réveillant dans son tumulte les deux amants, leur suggérant de reprendre la route et de migrer de cet interstice à un autre pour poursuivre le grand défilement d'un récit moderne réunissant « les temps morts et les espaces vides » afin de « tirer toutes les conséquences d'une expérience décisive passée¹¹⁵». Tout comme l'évoque d'ailleurs Guerra, ancien prisonnier de guerre à Troisdorf, de l'expérience qu'il tire des paysages romagnols :

Je demande souvent que l'on me laisse au fond des calanchi où se trouvent des fermes abandonnées.

Je ne suis pas là dans une quête de l'ancien, je retrouve ces odeurs humides que laissent les sols imprégnés de traces de pattes de poule. Et le grincement de chéneaux rouillés¹¹⁶.

¹¹³ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire ? : L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982, p. 104.

¹¹⁴ Roland Barthes, « Cher Antonioni... », dans Carlo Di Carlo (dir.), *Michelangelo Antonioni, op. cit.*, p. 288.

¹¹⁵ Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit.*, p. 15.

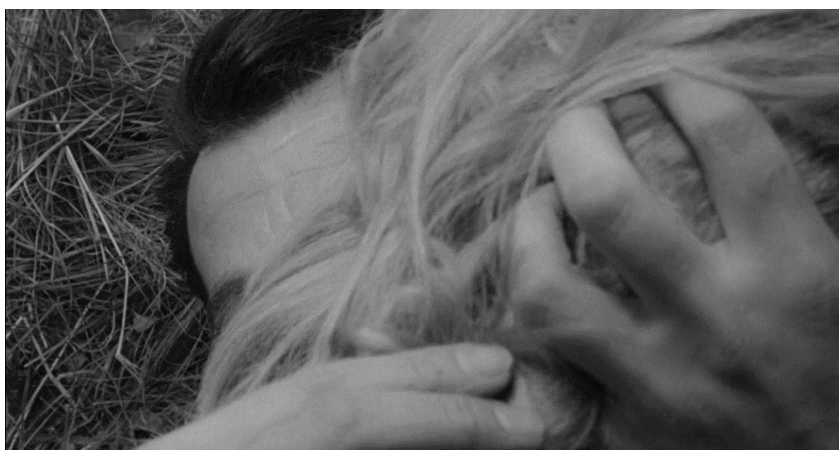
¹¹⁶ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge, op. cit.*, Jeudi 19 septembre.



Fig. 6 : *L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960, 28^e minute.



Fig. 7 et 8 : *L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960, à 1 heure, 33 minutes et 1 heure, 36 minutes.



En haut (fig. 6), Sandro part à la recherche d'Anna, mais se heurte au relief d'un paysage accidenté, inhabité et isolé. Il sillonne ainsi toute la côte est de l'île de Sicile, au côté de Claudia, la meilleure amie de sa fiancé disparue. Ils se perdent ensemble (au centre, fig. 7, au village abandonné) et se retrouvent sur la colline voisine pour s'y fondre (fig. 8, à gauche).

De ces traces laissées par le passage des poules dans le jardin de Moroni au fin fond des calanchi, particularité géomorphologique à l'image de son action dans la matière scénaristique, l'art de la suggestion de Guerra se construit au gré de reliefs disparates afin de s'adapter aux ambitions esthétiques de son auditeur, lecteur, cinéaste. Manipulant l'expression scénaristique en fonction d'un schéma de communication poétique, le scénariste et le poète conjuguent leurs efforts pour faire d'une collaboration l'instant verbal à partir duquel germe tout un réservoir d'images mentales disponibles à la réflexion du récit et à sa mise en scène cinématographique. Essentiellement tournées vers le rapport personnage-paysage, ces images mentales s'inscrivent dans un rapport de scénariste/cinéaste normé dont l'influence néo-réaliste, offrant à la pratique ses quelques lettres de noblesses, commence ici à faire l'objet d'un détour méthodologique. Guerra parvient à transcender l'aspect déontologique d'un tel support et statut en leur associant une dimension nouvelle, basée sur une pédagogie alternative voyant dans l'interlocuteur un égal potentiellement disposé à s'ouvrir à la rêverie selon un principe fertile de désobéissance. Cette intention, dirigée vers les instances de l'écriture cinématographique, nous la nommons : *poétique de la matière scénaristique*.

Car plus que s'impliquer de manière singulière dans la redéfinition des enjeux du support littéraire mineur qu'est le scénario en tant que tel, Guerra parvient à inscrire sa pratique, mais aussi ses idées et sa sensibilité dans la modernité balbutiante d'un cinéma italien d'après-guerre qui, manifestement, trouve chez lui une assise remarquable pour ses futures expérimentations. En se rendant indispensable auprès du cinéaste Michelangelo Antonioni, Guerra atteint ce que peu de scénaristes obtiennent à son époque : une efficacité et une singularité faisant autorité. Elles lui permettent de se recommander auprès de cinéastes d'envergure. Ce qui lui confère certes une reconnaissance dans le milieu du cinéma italien dès le début des années 1960, mais surtout une situation financière relativement confortable lui assurant parallèlement la poursuite de ses activités d'écrivain, de poète, désormais éditées par Bompiani puis traduites, chez Gallimard notamment en 1970, avec son roman *L'équilibre*. C'est par alternance que Guerra s'adonne donc à ces deux pratiques d'écriture à priori antinomiques, lesquelles se nourrissent copieusement l'une de l'autre. À tel point nous dit Guerra que si chacune d'elles s'attache vraisemblablement à trouver et délivrer « des images poétiques » pour stimuler l'imaginaire d'autrui, et ce quel que soit sa profession, une distinction demeure et les oppose sérieusement : « c'est la manière de donner des images qui est différente¹¹⁷ ».

¹¹⁷ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens, op. cit.*, p. 184.

Mais malgré ses précieuses qualités, Guerra s'enlise dans un anonymat tenace rendant, aujourd'hui encore, difficile d'entrevoir à travers la plupart de ses nombreuses collaborations la marque de son empreinte poétique, et ce bien que certaines fulgurances ou coïncidences émergent quant au détour d'un texte, d'une analyse, d'un fragment de film, un sentiment de « déjà-vu » est perceptible. Pourtant, comme nous avons pu le voir de l'assistantat d'Aglaucio Casadio à l'enseignement de Giuseppe de Santis, en passant par les conseils d'Elio Petri ou ceux du grand Cesare Zavattini, la responsabilité stylistique de Guerra dans la mise en scène cinématographique finit par s'imposer petit à petit. D'une part, « les images cinématiques et leurs réactions ne seraient pas déchiffrées avec la précision avec laquelle elles sont ensuite révélées » si la matière scénaristique n'avait pas fait l'objet d'une étude lente et collective. D'autre part, « le sens et la signification » de ces images « ne pourraient pas non plus être développées, même si les mots finissaient par tomber et céder leur place aux images, les laissant ainsi exister de manière autonome » sans la justesse de la suggestion qui les formule et cherche à les intégrer au cœur du récit cinématographique, stimulant l'imaginaire d'un cinéaste dont l'intention consiste à les mettre en mouvement ou en scène¹¹⁸. Quant à la très faible considération dont jouissent les scénaristes italiens auprès des critiques, il suffit de se pencher sur un exemple issu d'une monographie consacrée à Antonioni, écrite par Aldo Tassone, pour se rendre compte des potentielles lacunes qu'une vision auteuriste a pu provoquer en attribuant par systématisme les effets de style d'une séquence au seul tribut du cinéaste :

Dans cette séquence du *Désert Rouge*, le cinéaste ferrarais traduit en images figées d'un extraordinaire pouvoir de suggestion métaphysique (Theo Angelopoulos, l'auteur de *Paysage dans le brouillard*, doit énormément à Antonioni) l'émotion qui lui inspiraient, enfant, les hivers brumeux de sa région¹¹⁹.

« Réalisant son film le plus expérimental¹²⁰ » selon l'auteur, Antonioni tente surtout avec ce film la réalisation d'un objet scénarisé pour la première et unique fois en duo, avec Guerra. Cette brève analyse de *Deserto Rosso*, aboutissement d'une tétralogie initiée par *L'avventura*, œuvre du tandem Antonioni-Guerra, nous intéresse sur trois niveaux. Le premier se concentre

¹¹⁸ « Without the literary exploration of the world and the characters of the story, the cinematic images and the relationship between them would not be deciphered with the accuracy with which they are subsequently revealed. Without the writer's literary work the meaning and the significance of images could not be developed either, even if words eventually fall away and give way to images, letting them exist in their own right ». Riikka Pelo, « Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? », art. cité, p. 119.

¹¹⁹ Aldo Tassone, *Antonioni*, Flammarion, 2007 [1985], p. 259.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 264.

sur l'idée que ces « images figées d'un extraordinaire pouvoir de suggestion métaphysique » peuvent être lues comme une définition de la méthode que Guerra, usant des puissances de sa parole, transmet poétiquement dans toute sa saveur. Or si l'auteur semble bel et bien ressentir cette dernière, celui-ci la relie à un autre cinéaste, Theo Angelopoulos ; moderniste grec qui sans conteste « doit » probablement quelque chose à la stylistique antonionienne pour être parvenu au résultat « métaphysique » que porte son film *Paysage dans le brouillard*. Pourtant, un dénominateur commun les rapproche de façon bien plus évidente. Indirectement déjà, à savoir par le biais de répercussions découlant de l'approche scénaristique nouvelle que Guerra met en place *via* la structure narrative singulière de *L'avventura* auprès d'un Angelopoulos spectateur. Ou bien directement, c'est-à-dire lorsque Guerra fût amené à côtoyer et travailler avec le cinéaste grec à partir de 1984 lors du *Voyage à Cythère*, puis pour sept autres long-métrages dont le film en question. Enfin, le troisième point est appréhensible lorsque Tassone évoque au sujet d'Antonioni « l'émotion que lui inspiraient, enfant, les hivers brumeux de sa région ». Il est certes fort à parier que le cinéaste a pu s'en inspirer. Mais il nous semble encore plus à propos de le suggérer vis-à-vis de Guerra qui, lui aussi, enfant inspiré, a vu les hivers défiler au cœur d'une Émilie-Romagne brumeuse.

Ce voile épais, blanc, humide, aqueux et opaque, recouvrant la fraîche surface d'une terre matinale, romagnole, nous le retrouvons dans les images d'*Amarcord* de Fellini, de *Nostalghia* de Tarkovski, du *Regard d'Ulysse* d'Angelopoulos, et de bien d'autres longs métrages auxquels Guerra à collaborer. Aussi le privilège d'un paysage spécifique rentrant en résonance avec la sensibilité d'un personnage nous semble bien loin d'être l'apanage d'un geste artistique unique et authentique. Il y a des passerelles, des relais souterrains, des ravines pluvieuses qui forment toute sorte de ponts entre collines, montagnes, sommets de l'expression cinématographique. C'est là la complexité de la collaboration : elle est faite de ramifications aléatoires et invisibles. La parole de Guerra ne peut transmettre ses mots incarnés que par l'entremise d'une voix qui, en fonction de celle de son interlocuteur, appelle à tirer profit d'un échange verbal collaboratif. Certains d'ailleurs, alors que la source poétique dans laquelle ils puisent est pareille pour tous, n'en tirent jamais la même eau.

PARTIE 2

LA PERMÉABILITÉ COLLABORATIVE

INFILTRATION ET RELAIS D'UNE VOIX ROMAGNOLE

Tandis que la suggestion poétique de Tonino Guerra se découvre grandement déterminée par l'expression orale qui la rend transmissible, une responsabilité plausible dans l'écriture des dialogues s'envisage. Interrogé à ce sujet sur le cas de sa collaboration antonionienne, le poète répond qu'exception faite de *Deserto Rosso*, il n'aurait pas « beaucoup contribué aux dialogues » de ses films. Si Riikka Pelo reconnaît en revanche dans la parole du jeune enfant de Giuliana, interprétée par Monica Vitti, les propos directs de Guerra : « Maman, combien font un plus un ?¹²¹ », nous notons de notre côté l'espièglerie avec laquelle l'enfant résout son propre problème et lui montre « comment une goutte de liquide bleue se dissout dans une autre, faisant d'elles une seule et même grande goutte¹²² ».

Grimée ici en métaphore, la parole de l'esprit enfantin de Guerra nous révèle une volonté d'œuvrer en marge des préconceptions établies : elle dévoile la nature élémentaire d'une suggestion jouant de la perméabilité d'une collaboration pour s'infiltrer et déployer ses images. Celle-ci étant relayée au gré des fluctuations d'une voix poétique, c'est en étudiant son dynamisme, qui la fait se mouvoir et se confondre dans l'esprit d'un tiers, que nous éclairerons la question suivante : comment une image se dissout-elle dans une autre image, faisant d'elles une seule et même grande image ? La voix étant le support acoustique de la parole, nous gageons que le timbre, le rythme, la musicalité, la densité, et l'accent, qui identifient singulièrement la voix de Guerra, reflètent également ce qui la dynamise intérieurement.

Il s'agira d'abord de décrire l'origine de cette voix dans un processus d'écriture se situant en amont du texte scénaristique, et ce au cours de la collaboration fondatrice effectuée auprès d'Antonioni pour le film *La notte*. Dans un second temps, nous analyserons le phénomène et la valeur des figures qui se font les personnages énonciateurs de la voix poétique de Guerra, et cela, par l'approche de l'identité dialectale du film *Amarcord* de Federico Fellini. Enfin nous discuterons la réception de la voix poétique de Guerra par le biais des lectures qui parsèment le film *Tempo di viaggio*, co-réalisé avec Andreï Tarkovski. Trois étapes, trois collaborations qui nous permettront d'esquisser le portrait d'une voix qui, si elle ne montre pas toujours le même visage, garde malicieusement en elle le même profil.

¹²¹ Interprété par Valerio Bartoleschi dans *Deserto Rosso* (1964), à 1 heure et 6 minutes.

¹²² The son proves his statement by showing how a drop of blue liquid dissolves into another, making them one great drop together. Riikka Pelo, « Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? », art. cité, p. 114.

IV

Antonioni et la source d'une transmission

C'est du fait de son statut de collaborateur de référence que la suggestion poétique de Tonino Guerra a pu irriguer toute la tétralogie d'Antonioni, au point qu'elle puisse présenter une homogénéité incontestable à travers laquelle s'est déployée ce que la critique a sitôt nommé le cinéma de l'incommunicabilité. En ce sens, l'expérience collaborative de *La notte* parachève celle de *L'avventura* puisqu'elle finit d'asseoir une véritable liaison entre les deux auteurs, de sorte que dans une détresse moindre que celle envenimant les difficiles conditions de productions de *L'avventura*, les modalités d'échange entre le cinéaste et son scénariste s'éclairent nouvellement¹²³. Guerra commence à s'extraire d'un statut de scénariste qui le conditionnait techniquement et s'autorise des à-côtés représentés par un exercice en marge de l'écriture scénaristique : celui du jeu.

Ce qui nous intéresse présentement n'est donc plus l'« en-dedans » de cette matière scénaristique mais son « en-dehors », lequel obéit à d'autres lois, autorisant surtout les deux collaborateurs à se confronter de manière plus proche, plus intensive, mais aussi plus amicale. En représentant cet espace en marge de l'écriture, le jeu nous permet de mettre en perspective la dynamique vocale qui relie alors le scénariste au cinéaste, laquelle trouve pour terme un phénomène de dissolution au cours duquel se confondent deux voix d'origines romagnoles au profit d'un même paysage sonore. Deux mouvements spécifiques nous feraient ainsi face : l'un, mimétique, se servirait de l'espace du jeu pour pénétrer et restituer une réalité quand l'autre, lyrique, se chargerait de la transformer et de l'ordonner en fonction d'un ressenti.

Le premier établirait une expression horizontale des modes et des moyens qui l'ont fait naître en faisant le pari d'une vraisemblance entre la réalité du jeu de l'écriture collaborative et la représentation ou le reflet de ce jeu et de ses enjeux dans le film lui-même. Le second profiterait de l'essor de ce premier mouvement pour s'inscrire verticalement et ainsi déployer un chant qui n'imiterait ni ne resituerait le paysage sonore tel quel, mais le transformerait dans le but de faire émerger un ressenti particulier et personnel, dont la voix, au gré de toutes ses composantes, assurerait la transmission.

¹²³ Il est vrai qu'Ennio Flaiano, que Guerra connaît depuis *Un ettaro di cielo*, intègre officiellement l'équipe scénaristique d'Antonioni pour la première et unique fois de sa carrière. Mais par son statut de journaliste, critique et écrivain, il semble aussi remplacer élégamment Bartolini qu'Antonioni considérait comme un « intellectuel lucide ». Michelangelo Antonioni, *Screenplays of Michelangelo Antonioni, op. cit.*, p. XIV.

Le reflet du jeu

La voix poétique de Tonino Guerra influencerait donc tout autant les conditions d'une saisie du paysage sonore que la signifiante que ce dernier peut, et doit en fonction des ambitions d'Antonioni, transmettre. Ce qui lui permet d'aborder son mouvement mimétique comme pouvoir de composition et signe d'habileté technique s'exprime à travers une virulence dans leurs rapports, comme l'explique le cinéaste ferrarais : « Avec Tonino nous avons de longs et violents débats, c'est de cette façon qu'il m'est utile¹²⁴ ». D'un autre côté, ce qui nous invite à considérer son mouvement lyrique, à savoir cette propension à faire émerger une subjectivité, est cette faculté que possède Guerra à rendre le silence tolérable. Antonioni ajoute ainsi à son propos : « Mais avec lui, je peux rester muet aussi longtemps que je le souhaite sans ressentir d'embarras. Et pour cela, il m'est encore plus utile¹²⁵ ».

La voix poétique de Guerra ménagerait donc à travers le jeu une place dans le processus d'écriture afin de permettre à la parole qu'elle véhicule de se transmettre selon un schéma de communication poétique spécifique, comme il le faisait déjà du temps de son professorat en proposant à ses élèves des exercices répétés. Cet échange entre le cinéaste et le scénariste reposerait sur un ensemble de règles bien précises, qui, du fait de l'équidistance qu'elle établit entre eux et ce que nous pourrions appeler le centre du plateau, concourrait tout autant à la mise en place d'un sentiment d'égalité entre les deux « joueurs » que d'une phase de concentration intensive dont la nature communicationnelle nous serait révélée par la dynamique du flux que cet échange suppose.

Chaque fois que j'ai fait un scénario avec Antonioni, avant ou pendant que nous écrivions, nous inventions un jeu. Ce n'était pas une ambiance de fête pour autant, c'était plutôt une espèce de passe-temps qui nous reposait à un moment difficile. Nous inventions des jeux auxquels on peut se livrer dans une pièce, et je ne vous parle ni des litiges, ni des controverses, vous ne pourriez même pas les imaginer, et je ne plaisante pas, puisqu'il y a eu des murs qui se sont écroulés...¹²⁶

Guerra n'est évidemment pas le seul scénariste à opter pour des techniques en marge afin de stimuler son collaborateur. Ce qui nous intéresse pour autant réside dans la façon dont il entre en communication avec l'esprit du cinéaste avec lequel il collabore, la manière dont il s'acclimate à son tempérament, et comment la nature de cet échange se retrouve dans le film qui en résulte. Aussi faut-il peut-être rappeler qu'avant même de travailler sur la matière écrite

¹²⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens, op.cit.*, p. 191.

à proprement parler, Antonioni et Guerra, poussés par un manque de temps (les contrats, à la suite du succès de *L'avventura*, avaient été signés très rapidement) n'avaient encore rien écrit dix jours avant le début du tournage. Le manque d'inspiration, auquel entend pallier le jeu par récurrence, les prédispose donc à innover dans l'immédiateté, comme par habitude¹²⁷.

Dans cette perspective, une telle conception du jeu deviendrait cette phase précédant l'écriture, précisément « là où se joue l'origine de la voix¹²⁸ », pour constituer le premier niveau d'une voix spécifique se voulant le relais d'une suggestion poétique. Obligeant toute voix intérieure à s'élaborer petit à petit, à dessiner stratégies et tactiques au jour le jour, à formuler mentalement des images personnelles, ce recours au jeu finit d'influencer invariablement le film en se transformant en une méthode alternative d'urgence, objet d'une confrontation houleuse et frontale. Dans ce cas précis, le jeu se concrétise en un moyen intensifiant un rapport perlocutoire duquel, « par l'alliance concertée, inspirée et savante de la musique, des mathématiques et de la méditation » naît une trame évoquant « dans l'esprit et le cœur des participants l'art des rapports universels » et produire finalement « l'expérience de l'unité¹²⁹ ». Un technicien « attendu » s'évertuerait probablement à appliquer une méthode qui a déjà fait la preuve de ses puissances de rendement ; il se mettrait probablement à distance de celui qui lui commande une tâche afin de se prémunir de toute complication dans l'avancée du travail, ou de tout accroc en cas d'erreur. Cependant, Guerra se permet d'adopter une méthode en marge et de jouer avec son commanditaire ; de le malmener s'il le faut et de le mettre en échec si besoin. De cette façon, il se saisit de l'opportunité qu'offre le terrain de jeu pour construire un espace propice au débat, long et violent en apparence, par lequel s'intensifie une instance communicationnelle considérée par Antonioni comme essentielle au sein de leur collaboration. D'ailleurs, pour s'en rendre compte, s'agit-il simplement de se pencher sur les modalités de ce jeu à proprement parler :

Alors on jouait tous les jours, on s'asseyait sur un très grand dallage dans la maison d'Antonioni. Il était de marbre blanc, avec des bandes noires, obliques, distantes d'un mètre l'une de l'autre. Nous nous mettions à vingt mètres de ces bandes, avec un palet de pierre, et nous devions faire glisser le palet de manière à ce qu'il s'arrête juste sur une de ces bandes fines et noires, sans toucher la raie voisine à droite ou à gauche¹³⁰.

¹²⁷ « Nous avons des jeux à l'infini, chaque jour nous en inventions un nouveau ». *Id.*

¹²⁸ Éric Benoit, *Dynamiques de la voix poétique*, Classiques Garnier, 2016, p. 49.

¹²⁹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1986, p. 243.

¹³⁰ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens, op. cit.*, p. 190.

La description que donne Guerra de ce jeu prédéterminant l'écriture du scénario est éloquente à plus d'un titre. Plus qu'une méthode d'écriture en marge, le jeu élabore un discours sur les règles qui le poussent à exister : il nous est en effet possible de nous y confronter directement au cœur du film, lorsque les protagonistes s'échangent à la manière du cinéaste et du scénariste, un objet d'un bout à l'autre d'un damier géant. Giovanni, interprété par Marcello Mastroianni, erre sur une vaste propriété milanaise. Il a laissé son épouse, Lidia, interprétée par Jeanne Moreau, avec qui il ne semble plus vraiment s'entendre. Marchant sans but précis, il rencontre Valentina, incarnée par Monica Vitti, la fille du propriétaire des lieux : jeune femme seule, attirante, allongée, et prise dans un jeu qui semble quelque peu atténuer son ennui. Or s'il est vrai que la poésie procède souvent par effacement des repères référentiels et circonstanciels qui l'ont fait naître en faisant le pari d'une métaphore plus ou moins efficace, il n'en demeure pas moins que le jeu tel qu'il est représenté au cours de *La notte* a pour origine une expérience toute personnelle et reproduite dans le film. C'est en imitant ce jeu initial que sa représentation filmique se distingue comme « contemplation, union et intériorisation des vertus du modèle¹³¹ » et qu'un mouvement mimétique se fait jour. Un mouvement qui se définit comme un « éloignement par rapport à l'être¹³² », impliquant une distance et non une simple reproduction. Nous savons cependant que le degré d'imitation propre à la *mimèsis* aristotélicienne dérive d'une application difficilement transposable aujourd'hui. Pour autant, il semble encore convenu que le principe dynamique de la *mimèsis*, « œuvre d'une *techné* et d'un *poiein*¹³³ », s'inscrit dans un rapport dialectique entre la perception d'un artiste et la nature qui lui sert de modèle (fig. 10).

Si la reproduction de cette dernière engendre une représentation dont la fidélité peut demeurer un critère d'appréciation, nous ne l'entendons pas ici sous cet angle. Il nous semble qu'un tel principe nous permette surtout de nous référer à ce qui précède l'écriture du scénario afin d'aborder la réalité de ce que Roland Barthes appelait « le degré zéro de l'écriture¹³⁴ ». C'est-à-dire bien avant qu'un auteur n'appose la première marque de son phrasé et qu'une voix se cherche une issue pour l'expression de ce qu'elle entend raconter, poussant l'auteur, d'après Blanchot à revenir « à la langue immédiate ou encore à cette langue solitaire qui parle instinctivement en lui¹³⁵ ». Admettons donc désormais, armé de cette perspective réflexive, que cet objet que s'échangent les personnages incarnés par Vitti et Mastroianni soit tout autant le

¹³¹ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, José Corti, 2000, p. 60.

¹³² Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, José Corti, 1989, p. 29.

¹³³ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁴ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 127 p.

¹³⁵ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op. cit.*, p. 282.

palet dont parle Guerra que le film lui-même¹³⁶. Imaginons que cet objet glissant, d'allure moderne, soit l'œuvre qui, se déplaçant parmi les lignes, teste les limites du cadre qu'elle s'est fixée en choisissant soit de s'en extraire avec force, c'est-à-dire avec « trop de cœur » (lorsque lancé par Giovanni), soit de toucher soudainement le but escompté (lorsque lancé par Valentina). Que ce cadre, fait de dalles noires et blanches à l'intérieur desquelles l'objet-film flotte esthétiquement, à savoir la structure narrative d'allure fragmentée, dans laquelle le film est autorisé à se déplacer suivant une trajectoire précise et fixée, selon les règles que les joueurs se donnent en amont pour mieux se connaître, mais que l'on se permet finalement d'outrepasser pour entrevoir la vraie nature d'une interaction humaine. Que cet espace à la géométrie antonionienne, échiquier vide entouré d'une foule de spectateurs subdivisée très concrètement entre un public masculin d'un côté, et féminin de l'autre, devienne un terrain sur lequel le film va et vient sans jamais dessiner la moindre préférence à l'égard de ses personnages, ni conclure une quelconque forme de micro-récit lequel pourrait normalement être une quelconque partie de jeu, avec son début, son milieu et sa fin.

Par cette représentation choisie du jeu, l'auteur et son personnage s'offrent le luxe d'une distraction leur permettant de s'extraire de l'ennui d'une réalité tel que le consacre une soirée mondaine milanaise dans les années 1960, ou bien un exercice collégial d'écriture scénaristique en manque d'inspiration, et dont l'objet échangé n'est qu'un prétexte à des pourparlers. Réinvestir cette expérience du jeu développerait alors une force mimétique d'ordre poétique : les images qui naîtront d'un tel exercice ne seront que le reflet du jeu qui cherchait à les mettre au monde. Comme l'énonçait Maurice Blanchot en parlant de Rilke, la poétique de Guerra et la mise en scène d'Antonioni conjugueraient leurs efforts et leurs aspirations pour devenir une représentation de « la théorie chantante de l'acte poétique » lui-même¹³⁷. L'imagerie en résultant s'assimilerait à ce qu'était le poème vis-à-vis de Rilke : elle révélerait « la profondeur ouverte sur l'expérience qui le rend possible, l'étrange mouvement qui va de l'œuvre vers l'origine de l'œuvre elle-même devenue la recherche inquiète et infinie de sa source »¹³⁸. Un tel entrelacement reviendrait à nous représenter le jeu comme un espace à trois dimensions, lesquelles s'établiraient dans une dynamique proprement mimétique du fait de leur capacité, d'après Paul Ricœur, à s'organiser cycliquement. Il nous permettrait ainsi de visualiser la progression d'un récit s'élaborant en trois étapes, partant d'une pré-configuration du récit en

¹³⁶ Un poudrier d'après Aldo Tassone. Il est par ailleurs probable de voir dans cet accessoire une résonance au film lui-même. Doté usuellement d'une poudre de maquillage, d'un pinceau et d'un miroir, il semble être un artéfact de choix pour qui souhaite travailler son image. Aldo Tassone, *Antonioni, op. cit.*, p. 229.

¹³⁷ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir, op. cit.*, p. 269.

¹³⁸ *Id.*

amont de l'écriture scénaristique, à une configuration du récit lorsqu'il devient le contenu d'une séquence, pour enfin proposer une reconfiguration du récit par la lecture qu'il est possible d'en faire¹³⁹. Du jeu comme méthode, puis comme sujet, et enfin comme reflet de l'expérience d'écriture se développerait alors une mise en intrigue par laquelle « un dynamisme intégrateur » transformerait un « divers incident » en « une histoire une et complète »¹⁴⁰.

Mais un tel rapprochement, s'il éclaire la temporalité d'un « faire récit » que le scénario cherche à construire, nous permet surtout de déceler dans cet agencement mimétique la trace visible d'un lien entre les auteurs et leurs figures, et ce à travers le reflet qu'il propose sur l'origine de l'écriture, offrant du même coup la possibilité de la revoir indirectement. Cette réflexivité, entre l'image physique du jeu de Giovanni et Valentina et l'image mentale que cette dernière nous fournit sur la collaboration de Guerra et Antonioni, nous apparaît tout aussi lisible en substance que le reflet que permet l'eau dans sa dynamique horizontale. Elle rapproche les deux auteurs et les personnages du film en remplaçant chacun des deux joueurs que sont Guerra et Antonioni en vis-à-vis de leurs figures respectives : Giovanni et Valentina. Il ne s'agirait pourtant pas de nous pencher exclusivement sur la teneur sémantique de leurs dialogues, faute de savoir s'ils correspondent scrupuleusement ou non à l'échange qui leur sert alors de modèle. Ce qui nous intéresse présentement se concentre dans l'interprétation qui en est faite et dont la tonalité reflète le dynamisme qui opposait ou rapprochait Guerra et Antonioni lors de leur collaboration. Nous verrions alors dans le personnage mystérieux et discret de Valentina, lequel habite l'espace de la villa, la figure d'Antonioni, et dans le personnage curieux et loquace de Giovanni, invité itinérant et écrivain en errance, celle de Guerra. Si le rapport vocal s'installant entre eux semble contredire l'aspect long et violent du jeu qui précédait l'exercice d'écriture scénaristique tel qu'il est décrit du moins par le poète, c'est davantage par la manière dont ils se courtisent, se confrontent et s'aident que le rapport s'éclaircit.

Loin d'être identique, la chose qui se reflète sur l'eau voit son image en prise avec la surface dynamique la réfléchissant. Ainsi, même si le jeu initial et sa représentation finale ne sont pas diamétralement identiques, le mouvement mimétique qui les rapproche détermine pourtant la dimension lyrique qu'elle cherche à atteindre par la mise en lumière d'une juste tonalité. Cette tonalité, nous l'analyserons à partir de la fascination que portent aussi bien Antonioni que Valentina pour le silence. Car si la mimétique du jeu nous a permis de rapprocher

¹³⁹ Paul Ricoeur développe dans *Temps et récit* « une théorie herméneutique du temps dans laquelle la configuration narrative occupe une place central ». Jochen Mecke, « Mimésis et poïésis du temps : Paul Ricoeur et la temporalité du roman (post-) moderne », *Fabula Lht*, mai 2013, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1885.php/> (consultée le 16 novembre 2019).

¹⁴⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. 2, Seuil, 1984, p. 18.

chaque auteur de sa figure de référence, reliant ainsi les origines de l'écriture scénaristique à celles d'un rapport cherchant à produire l'expérience de l'unité, elle nous aura surtout poussés à déceler l'enjeu que cache le jeu intérieurement. C'est parce que la voix est marquée par son origine corporelle qu'elle se distingue et devient révélatrice d'une personnalité, et même des affects de cette personnalité, lesquels transparaissent selon divers degrés d'intensité liés au timbre, au débit, à la cadence, à la hauteur, à la volonté de communiquer quelque chose : ultime projet d'une voix sur le point de s'écrire, y compris si ce quelque chose répond d'une émotion en apparence « incommunicable ».

Le lyrisme de l'ondée

Maintenant que nous venons d'établir qu'un mouvement mimétique nous permettait de voir dans la partie de jeu de Giovanni et Valentina le reflet de celle qui initiait une entreprise d'écriture entre Guerra et Antonioni, il s'agit de voir ce qu'elle engendre, une fois qu'un rapport a pu les opposer, chez le binôme Valentina/Antonioni : l'émergence et l'élévation de ce que Blanchot nommait « cette langue solitaire qui parle intimement en lui¹⁴¹ ». Et cette langue solitaire, nous la rapprochons de la notion de lyrisme, comprise selon le poète Jean-Michel Maulpoix comme un « mouvement d'emportement de l'être » qui n'est « pas la parole, mais son amour et son désir¹⁴² ». Un mouvement lyrique à travers lequel « la voix d'un individu auquel l'expérience infinie du langage rappelle sa situation d'exilé dans le monde, et simultanément lui permet de s'y établir¹⁴³ » ; situation qui n'est pas sans résonner avec ce sentiment d'incommunicabilité tant commenté à l'époque de la sortie en salle de la tétralogie.

Si en effet certains semblent percevoir dans la stylistique antonionienne la critique d'un monde moderne et aliénant, d'autres discutent ses motivations en l'établissant comme la résultante d'une expression plus complexe et beaucoup moins fataliste qu'elle n'y paraît ; cette impression n'étant plus fondamentalement la marque d'une défiance envers ce monde moderne que d'une croyance à pouvoir à nouveau faire corps avec lui. Questionné d'ailleurs au sujet d'une potentielle responsabilité sur le traitement de ladite notion, Guerra affirme que cette idée « appartient entièrement à Antonioni et même à Sartre, à Heidegger¹⁴⁴ » et, en somme, à n'importe qui se retrouvant dans les mouvements de pensée de cette époque. Si Guerra se défend donc d'être à l'origine de cette idée, nous supposons toutefois que ses méthodes ont pu

¹⁴¹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 282.

¹⁴² Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée*, op. cit., p. 14.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁴ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens : 50 ans d'écriture cinématographique*, op. cit., p. 190.

influencer la bonne formulation de cette dernière. Nous allons même jusqu'à affirmer que l'expérience du silence, sur laquelle débouche l'issue du jeu, permet à Antonioni de se confronter à des sentiments analogues et à les penser au profit de sa mise en scène. Giovanni ou Guerra n'ont jamais cessé de faire savoir leurs intentions au cours de *La notte* (« Je serai clair. Moi, je suis venu pour parler avec vous » / « Je crois que nous devrions nous en dire plus, non ? »), mais c'est lorsqu'il évoque ses difficultés d'écrivain que Valentina ou Antonioni semblent véritablement disposés à l'écouter, à échanger avec lui. Il déclare alors : « Je ne crois même plus être capable d'écrire », pour enfin nuancer ses craintes en les explicitant : « Pas : quoi écrire, mais : comment écrire ».

Ce questionnement marque le souci de l'éloquence dans sa vocation intime à engendrer « une chaîne d'inspirés », qui « de celui qui parle à celui qui écoute, puis celui qui commente » transmet une émotion qui « se reproduit et s'amplifie, comme si chacun, tour à tour, se l'appropriait et devenait le sujet d'un discours d'abord étranger¹⁴⁵ ». Un tel souci verrait alors dans le sentiment d'incommunicabilité qui se dégage de la tétralogie d'Antonioni et Guerra le moyen de se propager : il traduirait tout autant la difficulté à entretenir un rapport vocal entre plusieurs individus que celle qui cherche à transmettre la tonalité exacte d'une émotion particulière. Ce n'est donc ni le sens des mots, ni une saveur qui serait alors difficile à atteindre, que le fait qu'il faille la mettre en jeu au profit d'une expression nouvelle, ou du moins différente, et gagner ainsi une cohérence lui permettant de rentrer en phase avec la voix intérieure d'un lecteur ou d'un auditeur de la seconde moitié du XXe siècle, lequel cherche à exprimer sa difficulté à habiter le monde « poétiquement ». Dans un premier temps, l'auditeur, et dans ce cas précis Valentina/Antonioni, réagit bel et bien en fonction de la voix de Guerra qui s'est acclimatée à celle de son interlocuteur. Valentina/Antonioni finit par partager avec Giovanni/Guerra l'une de ses pensées les plus intimes, enregistrée sur une bande magnétique et jouée dans la foulée, après que ce dernier se soit ouvert sur les difficultés qu'il éprouve en tant qu'écrivain. Mais dans un second temps, cette réaction reproduit, inconsciemment ou non, le relais de la voix poétique qui lui suggère de se faire entendre. Elle suggère à son tour des images, les siennes, vers un autre interlocuteur : le spectateur d'une salle de cinéma à l'écoute.

Je crus entendre un avion, mais non, c'était le silence. J'étais contente. Le parc est rempli et le silence fait du bruit. On colle l'oreille contre l'écorce d'un arbre et à la fin, on entend un bruit. Vient-il de nous ? Je préfère croire qu'il vient de l'arbre. Et dans ce silence, des choses étranges troublaient le paysage sonore autour de moi. Je voulus me taire, mais l'homme parlait et semblait

¹⁴⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme, op. cit.*, p. 236.

se fâcher. Je voudrais que rien ne soit vain. Je voudrais choisir les journées, les voix, les paroles et écouter tous les mots. Mais je ne peux pas. Je ne peux que les subir comme les vagues lorsque l'on fait la planche¹⁴⁶.

Une fois la bande passée, Giovanni/Guerra lui demande de la rejouer pour qu'il puisse l'écouter à nouveau : Valentina/Antonioni s'exécute, mais efface volontairement l'intégralité de l'enregistrement (fig. 11). Ce n'est donc plus seulement une voix véhiculant littéralement une conception personnelle du silence, ni une voix qui nous suggère une image de l'orchestration de ce silence en nous invitant à nous imaginer l'oreille d'un individu collée au tronc d'un arbre ; bien qu'Antonioni et Guerra l'aient expérimenté au cours de leur enfance¹⁴⁷. C'est la représentation du silence lui-même, et plus précisément, l'ultime épreuve d'une voix intérieure qui s'inscrit dynamiquement sur une bande désormais vierge. Une telle voix achève sa fonction lyrique puisqu'elle révèle plus profondément et authentiquement la réalité sociale qui a poussé le poète à s'exprimer à l'origine : « elle vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle [et] tend à donner l'impression d'une certaine émotion¹⁴⁸ ». Mais si la voix projette une vision possible du silence à travers le récit d'une expérience personnelle, comment l'absence apparente de la voix projette-t-elle en retour une vision de la solitude lorsque le silence s'installe de façon pragmatique ? Si le silence dont parle Valentina/Antonioni sur magnétophone précède le second silence qui l'illustre cinématographiquement, il en est un troisième s'inscrivant *de facto* comme paysage sonore, lequel exprimerait ce que l'individu ne peut clairement formuler.

Ce n'est plus l'image mentale d'un arbre dont on narre le bruissement et qui par ce bruit intérieur sublime la représentation du silence, mais le fracas de la pluie qui s'égrène contre les vitres de la pièce et le toit de la villa dans laquelle les deux personnages, en catimini, se sont retrouvés pour communiquer. L'arrière-plan sonore aqueux encadre le silence et l'identifie musicalement, l'incluant comme un paysage à la manière d'un « en-dehors » dynamique parlant *pour* ou *à la place* de l'« en-dedans » d'un sujet. Ainsi, l'eau de la pluie ne représente pas le silence, mais le sublime. Elle n'illustre pas la cause mais l'effet, le ressenti direct que cette incommunicabilité peut transmettre, désormais tout à fait audible : l'empreinte sonore d'une solitude qui cherche à s'écrire. En chantant la concordance de la nature silencieuse du langage avec le langage silencieux de la nature, tout lyrisme concourt à la visualisation d'une

¹⁴⁶ Interprété par Monica Vitti dans *La notte* (1961), à 1 heure et 33 minutes.

¹⁴⁷ « Un air vibrant les enveloppait et Antonioni et moi avons collé notre oreille sur ces morceaux de bois, comme nous le faisons enfant ». Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, *op. cit.*, Lundi 4 mars.

¹⁴⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. Tome I*, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 214.

saveur que la pluie, à la manière d'une voix poétique, transmet par « les mots et les sens, mais aussi la musique de l'énoncé » en joignant à son expression « le ressenti qui leur est lié, jusqu'à une sorte de *tremendum*¹⁴⁹». Ce *tremendum* saisit l'individu, engendre chez lui des sentiments d'angoisse et d'émerveillement, lesquels, toujours numineux, subjuguent l'être. Il suppose un mystère atemporel et invisible.

Quand je suggère certaines images de pluie, j'ai l'impression qu'elles pourraient vivre dans le temps, parce qu'on ne les voit pas. Je demande la complicité du lecteur. Au moment où on lit une chose, on doit la recréer. Et je voudrais qu'il en soit toujours un peu ainsi, même au cinéma¹⁵⁰.

Ces images de pluie, Guerra les redistribue pour entrer en complicité avec un lecteur ou un auditeur. Or nous savons qu'Antonioni est attaché à ces images aqueuses, à ces « lieux sillonnés par de grands cours d'eau » desquels « se concrétise ce sentir » qui se répand à la manière d'« un subtil enchantement¹⁵¹». Diagnostiquer dans ce « sentir » une potentielle puissance d'enchantement, c'est nous inviter rétrospectivement à entendre dans l'ondée de *La notte* « tout l'insaisissable de la pluie : sa musique, sa substance, son atmosphère ou son idée¹⁵²» : un chant prenant sa source dans le *tremendum et fascinans* d'un « hors-langage¹⁵³». Ce *tremendum* agirait sur l'esprit de tous par l'apparition visible ou audible d'un sacré venu d'ailleurs, nous faisant prendre conscience de notre propre finitude et impuissance vis-à-vis d'un « Tout autre » que le paysage, dans sa totalité, énonce par le biais des voix aquatiques qu'il engendre. Le monde est alors ressaisi, directement, et l'intériorité de l'auteur et l'extériorité du paysage se mêlent dans une tonalité lyrique spécifique. Cette tonalité affective, que l'on pourrait rapprocher de la *Stimmung* d'Heidegger, nous donne « à entendre la voix de l'être » et ce faisant, nous donne « le ton à une manière d'être »¹⁵⁴. Elle est, pour Pinson, l'expression « d'un pur sentir anonyme qui renvoie à la fibre la plus dénudée, la plus “authentique” de l'existence¹⁵⁵», déterminant tout autant la musicalité du silence qu'il nous est permis d'entendre objectivement que l'effet de résonance qu'il nous est possible d'atteindre subjectivement par le souvenir que tout spectateur porte en lui d'un soir de pluie. L'eau imprègne une mémoire affective commune que nous pouvons réactiver pour ses puissances

¹⁴⁹ Éric Benoit, *Dynamiques de la voix poétique*, op. cit. p. 57.

¹⁵⁰ Ennio Grassi, « Une civilisation qui disparaît », op. cit., p. 107.

¹⁵¹ Michelangelo Antonioni, « Pour un film sur le fleuve du Pô », *Positif*, n° 263, janvier 1983, p. 25.

¹⁵² Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée*, op. cit., p. 67.

¹⁵³ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, Essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, 1995, p. 251.

¹⁵⁴ Philippe Arjakovsky, François Fédier et Hadrien France-Lanord (dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Éditions du Cerf, 2013, p. 1311.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 215.

lyriques, en faisant correspondre le fond et la forme d'un ressenti par le jeu du langage. En se découvrant comme « l'acoustique de l'âme », la *Stimmung* qui naît de l'interpénétration d'un silence du dedans et d'un chant du dehors offre un horizon lyrique de circonstance, « un idéal d'harmonie morale, esthétique et ontologique »¹⁵⁶.

Dès lors, le sentiment d'incommunicabilité se transmet à l'esprit d'un tiers, non pas par la force d'une effusion lyrique du langage se structurant selon un conglomérat de mots et de sens, mais au gré d'une force puisée dans la voix directe de l'eau, par le sujet lyrique, lorsqu'il cherche à ménager la possibilité d'une habitation « poétique » du monde. C'est en ce sens que le silence, rendu perceptible par la musicalité de la pluie, traduction intime de la voix intérieure d'Antonioni qui cherche à faire émerger dans l'image un ressenti particulier, trouve la capacité de s'exprimer comme telle : il a pu en faire l'expérience intime auprès d'un Guerra silencieux. D'ailleurs, le poète affirme qu'une telle interdépendance entre l'expérience du paysage et celle de l'écriture existe lorsque certains mots veulent « éclore et vivre ».

Nos propos doivent être chargés des humeurs des saisons et de la réverbération des paysages où ils voient le jour. Il n'est pas vrai que les mots ne ressentent pas l'influence des bruits et du silence qui les ont vus éclore et vivre. Nous parlons différemment s'il pleut ou si le soleil claque sur notre langue¹⁵⁷.

En révélant cet effet de recharge et de réverbération vis-à-vis du paysage, Guerra semble prolonger ce que le philosophe Gaston Bachelard nous dit lorsqu'il évoque « le langage des eaux » ; le considérant comme « une réalité poétique directe, que les ruisseaux et les fleuves sonorisent avec une étrange fidélité les paysages muets », susceptible d'apprendre « aux oiseaux et aux hommes à chanter, à parler, à redire¹⁵⁸ ». La dimension sonore d'un paysage, telle qu'elle est perçue par Guerra tout comme par Bachelard, constituerait une assise sur laquelle nous pourrions à nouveau entrer en communication avec les autres, avec l'environnement lui-même. D'un côté donc, Guerra permet à Antonioni, par l'entremise du silence, de restaurer une communication mutilée dans la collaboration même, et de l'autre, le cinéaste, se nourrit de cette expérience d'écriture silencieuse pour réinvestir sa propre sensibilité afin de faire émerger une tonalité qui sera transmise à travers le film, et que le spectateur, enfin, pourra réactiver en fonction de sa propre expérience du silence. Par le jeu de sa voix, Guerra n'agit donc pas directement dans la représentation cinématographique d'un

¹⁵⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme, op. cit.*, pp. 398-399.

¹⁵⁷ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge, op. cit.*, Mercredi 3 janvier.

¹⁵⁸ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 2009 [1942], p. 24.

sentiment recherché par Antonioni : il permet indirectement à Antonioni d'en faire l'épreuve en amont du tournage en lui offrant une traversée dans le silence. C'est-à-dire lorsqu'il s'agit de penser la matière scénaristique du film à venir et de « choisir les voix, les mots » parmi les vagues qu'on ne peut ordinairement qu'affronter « en faisant la planche » pour adopter de la forme, de l'image, rendant compte de cette saveur avec le plus de justesse possible. Chacune des entreprises collaboratives antonioniennes offrirait ainsi, derrière cette façade que constitue le jeu, l'énième retour d'une expérience d'écriture établissant comme un contrat implicite ayant pour finalité la mise-en-scène d'un sujet qui se décentre, s'absente, voire disparaît, au profit d'une réorganisation libératrice du langage, et qui au fond de tout lyrisme individuel explore la voix d'un individu qu'il nous faut savoir entendre. Cette voix qui, comme le suggère Adorno à partir de 1958, s'énonce, selon divers degrés, par un chant lyrique susceptible de communiquer directement avec le « courant souterrain collectif » ; n'importe qui pouvant s'y reconnaître puisque la collaboration s'échine à toucher au plus près et à transmettre au plus grand nombre le ressenti d'un absolu dont les priverait une existence vécue au sein d'un « monde entièrement administré¹⁵⁹».

Si le lyrisme de la voix de Guerra s'inscrit dans ce courant souterrain collectif comme « un simple ferment de l'expression individuelle », puis se reconnaît comme « préfiguration d'un état qui dépasse positivement la simple individualité¹⁶⁰», c'est parce qu'il permet à Antonioni tout comme à Valentina, par l'intermédiaire de Giovanni, « de sortir de lui [ou d'elle] même en faisant silence » pour percevoir et recevoir « l'idée d'une langue pure¹⁶¹ » déterminée par ses rudiments linguistiques universels, ici déployés dans le chant de l'ondée. Cette voix dépasse sa forme étymologique pour atteindre une interprétation phénoménologique, transmise par le biais de figures issues de la poésie propre de Guerra. Une interprétation sujette aux variations d'un accent régional, lesquelles identifient le poète et la spécificité du relais de sa voix poétique lorsqu'il revendique notamment son appartenance à l'Émilie-Romagne et à son dialecte.

¹⁵⁹ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1999, pp. 54-55.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 61.



À gauche (fig. 9) l'auteur s'égaré sur un livre ouvert ; nous voyons derrière lui une toile de Morandi. Nous le retrouvons dans un chassé-croisé avec Valentina ; il la rencontre au détour d'un jeu improvisé (fig. 10). Celle-ci lui fait ensuite écouter ses enregistrements sonores, sa voix. Et la pluie bat son plein sur le silence (fig. 11).

Fig. 9: *La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961, à la 31^e minute.



Fig. 10: *La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961, à 1 heure et 11 minutes.



Fig. 11: *La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961, à 1 heure et 38 minutes.

Fellini et le courant dialectal

Amarcord, réalisé par Federico Fellini en 1973, ne serait pas une fresque de la province d'Émilie-Romagne mais le « portrait d'une humanité¹⁶² ». C'est par ces mots que Guerra décrit le film au cours d'un entretien donné peu avant la projection du film, le 15 juillet 2010 sur la *Piazza Maggiore*, grande place centrale de la ville de Bologne, chef-lieu de la région d'Émilie-Romagne. En affirmant une vision plus universaliste que régionaliste, Guerra défend l'idée d'une représentation qui userait de son empreinte dialectale pour s'adresser au plus grand nombre. Dans cette perspective, le dialecte d'un *paese* trouverait une force expressive de grande ampleur, non par sa capacité à se faire comprendre d'un microcosme qui le parlerait quotidiennement, mais par celle qui lui permettrait de relier musicalement toutes les campagnes du monde en un seul et même macrocosme universel.

Notre visée dans le présent chapitre sera donc de nous focaliser sur l'expression d'une voix poétique de nature dialectale, d'une poésie qui se donne telle une clameur, entendue comme musique, « capable de traduire d'une autre manière les sentiments qui luttent pour sortir de l'âme », devenant alors l'interprétation « d'un pays qui enchante avec le son d'un parler¹⁶³ ». C'est par l'emploi systématique de sa langue natale et la valorisation d'un lyrisme attachée à la nature de celle-ci que Guerra réunirait, par l'association de l'anecdote rudimentaire et le langage qui lui est lié géographiquement, « l'utopie de l'extrêmement proche et de l'extrêmement lointain¹⁶⁴ ». De ce fait, il s'inscrirait dans le « souterrain collectif » dont parlait Adorno, et que seule la poésie contemporaine, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, usant des rudiments du langage inscrits dans la prosodie dialectale, était capable d'emprunter. C'est en puisant dans la richesse d'un paysage sonore d'identité romagnole que Guerra nous ferait apparaître, depuis une source bien localisée, un flux sonore presque étranger. Car le dialecte, tout comme l'eau, voit son cours fluctuer en fonction des conditions climatiques qui tantôt l'abreuvent, tantôt l'assèchent, des variations la faisant tantôt s'épandre, tantôt se tarir. Pareille à la diglossie qui établit un rapport de forces entre la langue nationale, dite courante, et les dialectes régionaux, souterrains, la dichotomie majeur/mineur qui confond l'italien au romagnol semble toute proche de celle qui rapproche les petits ruisseaux des grandes rivières.

¹⁶² Anna Tonelli, « Guerra *Amarcord* », *La Repubblica*, 15 juillet 2010, (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/07/15/guerra-amarcord.html?ref=search/>) (consulté le 19 septembre 2019)

¹⁶³ *Id.*

¹⁶⁴ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 57.

Se servir du dialecte romagnol pour Guerra revient tout autant à plonger dans une mémoire individuelle qui est la sienne qu'à faire émerger des images auprès du plus grand nombre et surtout auprès de son collaborateur de circonstance : Federico Fellini. Un double rapport dont le poète Andrea Zanzotto, souhaitant confirmer l'idée qu'un « champ très vaste de la vocalité est exploré et mis à profit par Fellini » à travers le film *Amarcord*, affirme qu'un double régime, à la fois individuel et collectif, fait tanguer le film « entre l'*Amarcord* personnel et l'*Amarcord* universel, puisant et transformant les énergies de l'humus italien par l'adhésion à un rapport de poésie-cloaque qui a également été le propre de Montale¹⁶⁵». Une duplicité que les figures du récit relaient, par l'interprétation vocale d'une poétique dialectale, nous révélant tout autant ses puissances d'adhérence que ses puissances de résistance.

Monologues sanguins

Si les *manines*, introduisant et clôturant le livre, le scénario, ainsi que le film *Amarcord*, correspondent à un phénomène lié à la régénération sexuée des peupliers, c'est surtout au prisme de l'interaction qu'elles suscitent qu'il nous est permis de questionner l'importance de la voix de Guerra en cours d'interprétation du texte scénaristique. Dans le film, c'est un personnage secondaire, Giudizio, qui nous décrit dans un monologue évasif ces étranges « flocons » printaniers. Si sa parole suit scrupuleusement celle écrite dans le scénario, une divergence demeure : elle est initialement prévue pour interagir en dialogue avec la voix de Fellini. Nous lisons : « Voix de Fellini : Que veux-tu nous dire ? », et quelques lignes plus loin : « Qu'est-ce que ça signifie ? Sois clair ! »¹⁶⁶, soit la voix du cinéaste qui l'interroge, comme nous le faisons aujourd'hui, sur la nature du phénomène poétique qui encercle le récit.

Aussi, ce dialogue réfléchit un autre dialogue : celui à l'origine même de son écriture. En associant la voix de Guerra à celle de Giudizio, qui, par un regard vers la caméra s'adresse à Fellini postée derrière elle, nous entendons une interprétation pensée en dialogue se « dire » en un simple monologue. Une disparition qui ne se fait toutefois pas au détriment du cinéaste. De la même manière que le cours de la Marne se noie dans celui de la Seine, la voix de Guerra, bien qu'alimentant souterrainement le flux de la voix de Fellini, finit par disparaître en elle au profit d'une unité plus dense. Une densité nous empêchant d'identifier, dans l'interprétation de Giudizio, les traits de la voix du poète, expliquant à Fellini ce que sont les *manines* : l'introduction et la conclusion d'un livre d'images au contact duquel la mémoire prend le large.

¹⁶⁵ Andrea Zanzotto, « E la nave va », *Positif*, n° 507, mai 2003, p. 105.

¹⁶⁶ Federico Fellini, *Amarcord : découpage du film*, Seghers, 1974, p. 20.

L'autre nuit, tout à coup, je me suis demandé si pendant quelques temps je n'avais pas été moi aussi l'une de ces créatures de compagnie ; en effet, durant mes premières années à Rome, Fellini venait me chercher presque tous les jours sur les trottoirs près du stade Flaminio où je vivais dans le besoin. Nous nous rendions à Ostie ou à Fregene pour jeter un coup d'œil à la mer. Pendant ce temps, il me parlait du film qu'il voulait faire sur les *Vitelloni* et moi je l'écoutais, ou bien je parlais en dialecte pour emplir l'air de sons qui lui permettaient de revivre un peu de sa jeunesse à Rimini¹⁶⁷.

En conjuguant l'expression d'une voix parlant la langue de son enfance et l'écoute des plages de Fregene et Ostie avec pour fond sonore une mer qui s'agite, Guerra permet à Fellini de replonger dans ses souvenirs. La collaboration officieuse d'*I Vitelloni* semble d'ailleurs comporter « quelques petites idées, des idées infimes » du poète : parmi elles, nous retrouvons une scène se déroulant au bord d'une jetée avec la mer Adriatique pour dernier terrain vague. C'est dans une lettre adressée à Guerra quelques mois avant le début du tournage que Fellini confirme l'existence d'un travail scénaristique. Il lui écrit : « Concernant le scénario, je travaille à plein régime [...]. Les choses que tu m'as envoyées sont toutes excellentes » et précise en ajoutant : « Je pense que tu devrais m'en envoyer d'autres, ce que tu voudras, des blagues, des situations, des images... (Celle des petits prêtres sur la plage est magnifique. Voilà ce que j'attends avant tout !). Jette donc ce qui te passe par la tête et envoie¹⁶⁸ ». Or cette image des « petits prêtres sur la plage », nous la retrouvons au détour d'une courte scène nous rappelant les flâneries maritimes de Guerra et Fellini en périphérie romaine. Alors que les cinq personnages principaux d'*I Vitelloni*, postés sur la jetée, reprennent leur balade dominicale, l'un d'eux prend la parole et dit : « Je trouve que Léopold ressemble à un curé¹⁶⁹ », avant de poursuivre d'un bon pas leur entrain tranquille, le rire aux lèvres, dans leurs habits larges et sombres. En tant que poète dialectal et « sourcier d'une mémoire collective¹⁷⁰ », la voix de Guerra semble éprise d'une fonction double : celle de restaurer et diffuser. Il réactualiserait les images d'un monde perdu en faisant ressurgir ses sonorités enfouies, mais captiverait également l'attention d'un tiers en inscrivant l'empreinte sonore de sa propre interprétation poétique, et ce à travers la voix de Giudizio notamment.

Nous mesurons toutefois l'écart séparant *I Vitelloni* d'*Amarcord* en ceci que l'un et l'autre n'accordent pas la même place aux sonorités dialectales, et par extension à Guerra, dans la réflexion du scénario. Si la parole dialectale de Guerra est susceptible de fournir à Fellini des

¹⁶⁷ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, op. cit., Dimanche 12 mai.

¹⁶⁸ Cf. Annexes, Correspondance, p. 5.

¹⁶⁹ Interprété par Alberto Sordi dans *I Vitelloni*, à la 25^e minute.

¹⁷⁰ Lucie Taieb, *Territoires de mémoire, l'écriture poétique à l'épreuve de la violence historique*, Classique Garnier, 2012, p. 24.

images spécifiques pour chacune de leur collaboration, *Amarcord* dépasse les prérogatives méthodologiques d'*I Vitelloni*. Le film de 1973, en pariant sur l'interprétation d'une matière poétique préexistant l'écriture du scénario et rédigée en dialecte romagnol, fait l'objet d'une adaptation cachée, doublée d'une transcription phonétique. Les figures du récit, à l'exception faite du narrateur – et nous y reviendrons bientôt – s'expriment dans un italien appréhensible mais dénaturé ; soit par le biais d'un accent, d'un lexique spécifique, et parfois, de poèmes directement extraits d'un recueil de poésie romagnol édité l'année précédant la sortie du film : *I bu* (Les bœufs)¹⁷¹. Certains commentateurs, comme Gianfranco Miro Gori, ont rapproché quelques poèmes à des scènes entières présentes au sein du scénario et du film. Parmi elles, nous retrouvons par exemple la célèbre scène où Teo, l'oncle de Titta séjournant à l'asile, profite de l'après-midi d'une permission pour se percher en haut du seul arbre couvrant le vaste champ de la propriété familiale et crier à plein poumon : « *Voglio una donna !* » (« Je veux une femme ! »). Puis nous lisons dans le poème qui l'inspire, intitulé « Le Chat sur l'abricotier¹⁷² », une image similaire à celle que nous venons de décrire et au cours de laquelle un fou se perche également sur les cimes d'un arbre pour imiter ce que le poète nomme *le cri des chats* (fig. 13).

D'autres, à l'instar de Marco Girella, ont relevé que les dialogues qui précèdent cette célèbre séquence, lorsque la famille discute de la forme des œufs, sont directement inspirés de quelques vers figurant eux aussi dans le recueil *I bu* sous le titre « *Danbon Santin ?*¹⁷³ ». Ceux qui le précèdent encore, lorsque cette même famille prend la route vers la maison de campagne, seraient quant à eux extraits d'*I cento uccelli*¹⁷⁴. Deux exemples le poussant à affirmer finalement que « les rapports de Guerra à la vie provinciale et à ses souvenirs d'enfance [...] sont la sève qui irrigue le tissu narratif de l'œuvre¹⁷⁵ ». Mais ramener ainsi la dynamique de la voix poétique de Guerra à celle de la sève qui irrigue et donne vie à l'œuvre de Fellini, et *Amarcord* en premier lieu, nous désigne un paradoxe au sein de la collaboration. La sève serait tout à la fois l'élément liquide indispensable à la maturité d'un arbre et celui qui, dissimulé, nourrit en secret son arborescence extérieure. Pareils à ses fruits, ses personnages restitueraient ce suc proprement dialectal par une interprétation vocale se découvrant alors une « composante théâtrale de la poésie, avec ses intonations et ses inflexions, et particulièrement quand le poème se présente comme un monologue¹⁷⁶ ». Nous avons jusqu'ici cité le cas de Giudizio et sa

¹⁷¹ Tonino Guerra, *I Bu*, Milan, Rizzoli, 1972, 180 p.

¹⁷² Tonino Guerra, *Opere (1946-2012), L'infanzia del mondo*, t. 1, *op. cit.*, p. 97

¹⁷³ *Ibid.*, p. 95.

¹⁷⁴ Tonino Guerra, *I cento uccelli*, Bompiani, 1974, 140 p.

¹⁷⁵ Marco Girella, « Tonino Guerra, un poète au cinéma », dans Gianfranco Miro Gori (dir.), *Rimini et le cinéma*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁶ Éric Benoit, *Dynamiques de la voix poétique*, *op. cit.*, p. 53.

description des « manines » ainsi que celui de l'oncle fou de Tita, mais parmi les nombreux exemples d'une transposition efficiente de « monologues » entre le recueil *I bu et Amarcord*, un exemple précis retient davantage notre attention : il s'agit du poème *I madeun*. « Mon grand-père fabriquait des briques / Mon père fabriquait des briques / Moi aussi je fais des briques, hostie les briques ! / Mille, dix milles, des montagnes de briques / Mais de maison, je n'en ai pas¹⁷⁷ ». Devenant pour ainsi dire une sorte « de représentant allégorique¹⁷⁸ », l'ouvrier romagnol s'exprime avec un chant ne pouvant se transmettre qu'oralement, faute d'illettrisme, et réactivant la voix ancienne d'une région d'un côté, et le « je » de Guerra de l'autre (fig. 12). C'est du reste cette sonorité dialectale qui cimenterait, comme des briques, chacune des séquences du film à la manière d'une sève invisible. Elles se confondraient pour l'édification d'un monument spécifique : le film, et ce au point de dissoudre l'identité d'un collectif dans l'apparition d'une singularité vantant sa propre puissance stylistique : celle de Fellini.

Je considère que le dialecte est une langue très importante, une langue du sang, une langue très adhérente aux choses qu'elle veut dire. En un certain sens, elle est pleine de sueur et de fatigue. C'est avec les dialectes qu'ont été construits les gratte-ciels, pas avec l'italien et pas davantage avec l'américain, mais les dialectes italiens, portugais...¹⁷⁹

C'est donc par l'intermédiaire de l'interprétation de ce poème spécifique qu'il nous semble permis de concevoir le long-métrage de Fellini à la manière d'un organisme autonome au sein duquel fourmille une sève, un sang, à savoir l'interprétation vivante du dialecte romagnol, faite par Guerra, laquelle irrigue discrètement le film entier. Une sorte de long monologue poétique que chacun des personnages s'approprierait puis relayerait dans sa propre solitude, qu'elle soit celle des rêveries de Titta, de la colère du père de famille, des plaintes de la mère, de l'oncle et du grand-père, des histoires du vieux narrateur, de la folie de Teo, etc. Mais si cette interprétation poétique des *Madeun*, par l'ouvrier, ne déroge pas à cette règle monologuée, son adaptation cinématographique, voulue par Fellini, place pourtant en porte-à-faux sa phonologie authentique sous l'effet d'une traduction italienne légèrement anachronique, elle-même renforcée par un travail de doublage en post-production, volontairement grossie pour les besoins de la caricature. L'ensemble sonore qui en résulte, mêlant généralement accent romagnol et grammaire italienne, n'est pas sans démultiplier l'effet comique recherché par la mise en scène fellinienne ; Codelli nous rapporte en effet que

¹⁷⁷ Tonino Guerra, *Opere (1946-2012), L'infanzia del mondo*, t. 1, *op. cit.*, p. 138.

¹⁷⁸ Éric Benoit, *Dynamiques de la voix poétique*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷⁹ Jean A. Gili, « Entretien avec Tonino Guerra », art. cité, p. 25.

le public italien, à la sortie du film, est hilare du fait de ces « jurons et pataquès en dialecte¹⁸⁰».

Cette interprétation dialectale de la solitude, faite par deux voix distinctes, nous la retrouvons dans le mystère qu'incarne à lui seul le titre du film. *Amarcord* n'ayant pas d'équivalent strict dans la langue italienne, sa graphie la plus proche semble provenir du dialecte romagnol lorsque nous lisons « *A m'arcord* ». Si les interprétations se font multiples et changeantes, fluctuant entre les variations de l'aimer (*Amare*) et d'un alcool de bistrot (*Amaro*)¹⁸¹, c'est sa traduction (*Mi ricordo*), soit « Je me souviens¹⁸²», qui semble fournir son origine la plus plausible. Mais Fellini ne cesse de réprouver cette connotation autobiographique, revendiquant plutôt « une sorte de son cabalistique, un mot séduisant¹⁸³ » ; dénomination qu'il approfondit lorsqu'il affirme que l'on « doit oublier son origine », étant donné que son « mystère [...] ne traduit rien d'autre que le sentiment qui caractérise tout le film : un sentiment funèbre d'isolement¹⁸⁴ ». Si le nom de Guerra n'apparaît pourtant jamais au cours de cet entretien, quand bien même serait-il le seul des deux auteurs à pouvoir écrire formellement et parler distinctement le romagnol, certains commentateurs ont rétrospectivement discuté la place du scénariste dans le traitement du film en rappelant les tendances littéraires du poète. Marco Girella nous confirme entre autres que « parmi les caractéristiques de l'œuvre de Tonino Guerra », il est possible de remarquer « une touche autobiographique, très reconnaissable, qui se retrouve dans ses scénarios, ses romans, ses films et ses poèmes dialectaux¹⁸⁵ ». De ce fait, étant « clair que pour Guerra l'autobiographie est l'un des principaux motifs d'inspiration, le ressort créateur qui préside au début d'un travail¹⁸⁶ », il semble donc naturel que sa responsabilité soit discutée. Et c'est Pasolini qui, dans un article qu'il titre *Asarcudem*, ou autrement dit : « Nous nous souvenons », nous met sur la voie de cette étrange duplicité autobiographique¹⁸⁷.

¹⁸⁰ C'est un dialecte laborieusement réinventé qui n'a même pas pour fonction de situer géographiquement le bourg ; en fait, il est « récité » - dans la bande son - par des doubleurs professionnels. Le résultat est aussi fade que dans les *Racconti di Canterbury* de Pasolini ou les paysans anglais parlent sarde. Avec Pasolini, du reste, Fellini partage le goût de mythifier les origines paysannes, fussent-elles pauvres et misérables. Le dialecte est une forme de condamnation, d'auto-limitation culturelle. Lorenzo Codelli, « Nuit et gel (sur *Amarcord*) », *Positif*, n° 158, avril 1974, p. 16.

¹⁸¹ Je soupçonne tout simplement une contraction et une réminiscence d'« aimer » (*amare*), de « cœur » (*cuore*), de « se souvenir » (*ricordare*) et d'« amer » (*amaro*), Joyce aidant. Joseph-Marie Lo Duca, « Préface », dans : Federico Fellini, *Amarcord, découpage du film, op. cit.*, p. 9

¹⁸² Sous-titre servant à la distribution du film en salles italienne et française.

¹⁸³ Valerio Riva, « Entretien avec Federico Fellini (à propos d'*Amarcord*) », *Positif*, n° 158, avril 1974, p. 13.

¹⁸⁴ *Id.*

¹⁸⁵ Marco Girella, « Tonino Guerra, un poète au cinéma », *op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁶ *Id.*

¹⁸⁷ Pier Paolo Pasolini, « *Asarcudem* », *Il Tempo*, 30 septembre 1973.

Se réservant le rôle de rédacteur, Guerra a décidé tout de suite, avec honnêteté, de ne pas faillir à la tradition du « script », c'est-à-dire de ne pas faire comme si le lecteur de ce texte était celui qu'on attend en littérature et d'accepter pour lecteur un homme plus simple et presque illettré : celui qui ira voir le film. De là naît ce curieux sujet narrateur typique des « scripts » ; justement, qui n'est pas un « je » ni un « il » traditionnels, mais un « nous » absolument inconnu de la tradition littéraire. [...] Le titre d'*Amarcord* aurait dû être élargi en *Asarcudem* (non : « Je me souviens », mais : « nous nous souvenons ».) Ce qui attache l'auteur au lecteur en tant que futur spectateur, toutefois, ce n'est pas seulement le pronom personnel : c'est la volonté même de l'auteur qui s'auto-destitue de sa propre charge d'informateur omniscient et invite le lecteur-spectateur à la prise en charge du récit¹⁸⁸.

Si Pasolini apprécie la prévalence d'un nous qui « entraîne le lecteur, ou plutôt un grand nombre de lecteurs » dans une sorte de « tous ensemble », c'est par le fait que Guerra parvient à intégrer ces derniers comme les prochains dépositaires d'une mémoire universelle ; comme si nous avions « tous passé notre enfance et notre jeunesse dans le “Borgo” de Guerra et de Fellini¹⁸⁹». Toutefois, malgré la résonance d'une telle vision universelle, l'auteur de Bologne méprise la représentation du collectif offerte par la mise-en-scène fellinienne. Puisque « dénuée de niveaux, comme si chaque homme valait cyniquement tous les autres et que chaque condition humaine valait cyniquement les mêmes¹⁹⁰», Pasolini dénonce l'épanchement cynique d'un cinéaste qui voit dans un collectif provincial une masse grotesque dénuée d'intellect ; lequel épanchement est jugé responsable de la prédominance du rire sur l'humour – ce que Codelli regrette aussi. Mais par cette critique, il met aussi en évidence une condition humaine univoque, et pour ainsi dire, la présence d'une voix seule, d'un monologue, d'une interprétation individuelle qui « s'auto-destitue » au profit de l'universalité d'une langue de sang prouvant ses facultés d'adhérences, reliant la mémoire universelle à la mémoire individuelle. Ce que Guerra avouera plus tard, entérinant le sentiment autobiographique qui se dégage du récit :

Prenons donc l'un des nombreux films que j'ai faits : *Amarcord*. J'admets tout simplement avoir apporté une grosse contribution en écrivant l'histoire. Mais bien sûr Fellini en tournant le film à *Cinecitta* dans un village de carton-pâte, avec un paquebot en tubes de fer immobile au bord d'une piscine, et autres scènes de mer de théâtre où l'on agite des voiles de plastique, a donné une nouvelle dimension à toute l'histoire. Pour moi la fausseté des reconstitutions est un élément important, décisif. [...] De la part de Fellini, c'est une intervention décisive. Il n'en demeure pas moins, en l'occurrence, que le livre est fait de mots et que les mots appartiennent à qui les a écrits¹⁹¹.

¹⁸⁸ Pier Paolo Pasolini, *Descriptions de descriptions*, Rivages, 1984, p. 120.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁹¹ Jean-Noël Schifano, *Désir d'Italie*, op. cit., p. 299.

La résistance embrumée

Cette vague impression d'autobiographie qui fût celle de nombreux contemporains n'est donc factice qu'en un sens. Et c'est à l'usage du dialecte qu'il revient l'honneur de lever le voile sur l'origine du film afin de dessiner une visée « auteuriste » qui, bien qu'elle ne cherche pas à s'imposer au détriment de celle de Fellini, plus démonstrative, se découvre un potentiel de résistance pour sa propre reconnaissance. Il y aurait d'une part la place laissée au dialecte en apparence : une cohabitation avec un doublage italien au sein d'une traduction métissée. Il y aurait ensuite ce que cette cohabitation sauvegarde en substance : une élocution caractéristique relayée à travers le cinéma de Fellini, distribué mondialement, laissant survivre ses sonorités dialectales par-delà les frontières de sa propre région¹⁹².

Ce potentiel de résistance propre à l'usage poétique du dialecte dans la littérature italienne a déjà été commenté par certains auteurs, et plus particulièrement vis-à-vis de Guerra. Pasolini parle d'une « rigueur nécessaire » dans le portrait que dresse le poète « d'une Romagne déshéritée », laquelle participe à l'exacerbation d'une « anxiété individuelle très en phase avec l'anxiété la plus courante du moment¹⁹³ ». Il semble pourtant difficile de circonscrire l'ambition de Guerra au seul fait politique. S'il est vrai que « le “mal” de l'écrivain n'est pas séparable du “mal” collectif de ce monde qui vient de sortir de la guerre¹⁹⁴ », Guerra conteste un « engagement social » particulier dans sa manière d'écrire. D'ailleurs, la réponse du poète romagnol, faite à Pasolini au sujet de ce potentiel engagement, brève et comme excédée par cette lecture partielle de l'usage du dialecte, est d'ailleurs limpide : « Non. Sinon il y en a comme dans toute composition langagière¹⁹⁵ ».

Toutefois, si l'usage du dialecte chez Guerra ne se rattache pas vraiment à une ambition communautariste, laquelle proposait somme toute un courant collectif d'appoint, il ne semble pas non plus vouloir se soustraire à de simples ambitions régionalistes. En parcourant le recueil que Guerra vient d'envoyer à Fellini au cours de l'écriture d'*I Vitelloni*, Ennio Flaiano affirme du poète romagnol qu'il « n'est pas un poète dialectal, que [son] monde n'est pas dialectal mais universel, imprégné d'une authentique douleur¹⁹⁶ ». Aussi, son conseil, s'il cherche probablement à flatter des ambitions qu'il juge probablement trop modestes, se place là aussi directement en contradiction avec les vues personnelles de Guerra lorsqu'il affirme « que [sa] poésie est poésie véritable, naturelle, et [qu'il] ne [doit] pas l'écrire en dialecte », suggérant

¹⁹² Le film obtient l'Oscar du « Meilleur film dans une langue étrangère » en 1974.

¹⁹³ Mario Dell'Arco, Pier Paolo Pasolini, *Poesia dialettale del Novecento*, Einaudi, 1995 [1952], p. CV.

¹⁹⁴ *Id.*

¹⁹⁵ Cf. Annexes, Correspondance, p. 3.

¹⁹⁶ Cf. Annexes, section Correspondance, p. 4.

alors que le dialecte et l'universel ne peuvent cohabiter sans vraisemblablement s'opposer. Pourtant, Guerra entend bel et bien toucher à l'universel par sa poésie dialectale. Le fait qu'il privilégie le romagnol ne s'explique ni par un dessein politique global, ni par une prétention esthétique particulière, mais par une aisance fondamentalement technique. C'est du fait de la proximité qu'il entretient avec cette langue, avec sa musicalité, avec le paysage sonore qui lui fait écho, que Guerra entreprend l'écriture de ses poèmes dans une langue qui l'a bercée et qui ne cesse de l'émouvoir : « dans les moments de douleur, de peur, de tristesse, [...] je parle, je jure, je pleure en romagnole, c'est-à-dire dans la langue du sang¹⁹⁷ ». Et si une dimension politique est donc lisible dans l'emploi que fait Guerra du dialecte, elle n'est réellement effective que dans la prétention qu'a le poète à faire rentrer cette « langue du sang » dans le régime d'une résistance indirecte, dissimulée, embrumée. En se rendant audible de manière relative, le dialecte, par sa sonorité, par sa textualité, s'offre une place particulière dans l'identité vocale du film, et se rapproche de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari énoncent lorsqu'ils écrivent dans leur ouvrage sur Kafka, auteur tchèque contraint à écrire en allemand, que « la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation¹⁹⁸ ».

Expliquant qu'« une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, [mais] plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure », l'interprétation de la voix poétique de Guerra, tirée de la matière scénaristique originale, semble découvrir ses potentialités. Dans *Amarcord*, la force de cette interprétation tient dans sa capacité à s'organiser souterrainement et à s'exprimer par le biais de la bouche des personnages secondaires, de cet arrière-plan sonore minoré mais constant, moqué mais puissant. Elle nous est redonnée par la voix des paysans, des ouvriers ou d'une foule en liesse. Tandis que les personnages dits « principaux », comme Titta, sa famille ou encore le narrateur, s'expriment dans un italien bien plus compréhensible. Si d'ailleurs la parole de ce narrateur ne vaut que pour fournir quelques informations contextuelles, son élocution florentine, qui, pour rappel, a servi de modèle à la langue italienne officielle que l'on connaît aujourd'hui, tend à nous la rendre objective, apolitique, et appréhensible par tous. Elle n'est d'ailleurs pas sans susciter des résistances : on note que durant l'un de ses nombreux monologues, au beau milieu d'un labyrinthe de glace, il est contraint de se taire sous la pression d'un bombardement de boules de neige que des forces cachées dans le hors-champ, des enfants, lui lancent à la figure. Par ce courant souterrain, secondaire, « hors-champ », le dialecte s'établit phonétiquement en fonction d'un mouvement

¹⁹⁷ Jean-Noël Schifano, *Désir d'Italie*, op. cit., p. 297.

¹⁹⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

double. S'il y a bien d'une part la déterritorialisation d'un dialecte, se révélant par la place minorée qui lui est assignée puisque décontextualisée par l'usage dominant de la langue italienne dans le film, et ce au profit d'une meilleure compréhension, celle-ci ne peut s'entendre sans son corollaire : sa reterritorialisation. En conséquence de quoi le dialecte se reconditionne et s'adapte aux contraintes que lui imposent la mise en scène fellinienne : il passe de la chose écrite, du recueil romagnol au scénario romagnolo-italien et du scénario romagnolo-italien au film italo-romagnol, pour s'inscrire durablement sur la bande sonore de la pellicule du film *Amarcord*. C'est d'ailleurs de ce constat que l'usage du dialecte dans *Amarcord* peut s'identifier aux trois principes fondamentaux établis par Deleuze et Guattari, lesquels nous permettent de reconnaître la résistance propre d'une langue mineure.

Il y aurait d'une part son *coefficient de déterritorialisation*, c'est-à-dire la manière dont Guerra utilise prioritairement le dialecte romagnol dans l'écriture ou la suggestion, pour ensuite le retranscrire dans un italien compris de tous ces collaborateurs et spectateurs, et enfin le faire cohabiter dans un environnement dominé par l'usage d'une autre langue, plus officielle et plus étatique. Secondement, c'est sa *fonction politique* qui lui sert de mode d'action, souterrain qui plus est, dans la mesure où Guerra inscrit la présence sonore du dialecte au sein d'un « milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond » tel que la montée du fascisme dans l'Italie des années 1930 – dont on nous dit d'ailleurs que « 99% des habitants sont inscrits au parti » –, faisant alors la démonstration de son potentiel de résistance¹⁹⁹. Troisièmement, cet usage du dialecte étendrait son champ d'action par la *valeur collective* qui lui est inhérente puisqu'il servirait avant tout la représentation et le récit d'un collectif, qu'il soit celui d'une famille, d'un village, d'une région, et ce au détriment d'une individualité-personnage, le faisant ainsi rentrer « dans l'agencement collectif d'énonciation²⁰⁰ ». En définitive, il n'est pas anodin que cette interprétation dialectale chez Guerra se découvre comme un courant empreint de résistance : les voix solitaires qui s'en dégagent, du fait de leur puissance lyrique romagnole, sont amenées à former, par leur simple présence, un discours sur l'expérience du fascisme. D'ailleurs, l'usage déterminant de la voix du poète auprès des autres prisonniers des camps nazis, du temps de son emprisonnement, confirme cette idée. Ce sont par les modalités de son interprétation poétique qu'une vision lyrique s'opère : celle de la résistance du dialecte contre la prédominance d'un idiome national, à l'heure du « fascisme agraire²⁰¹ ». Et l'opposition majeur/mineur s'illustre dans *Amarcord* de manière exemplaire ; lorsqu'un épais brouillard recouvre l'espace et brouille

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 33.

²⁰¹ Serge Berstein, Pierre Milza, *Le Fascisme italien, 1919-1945*, Seuil, 1980, pp. 98-103.

l'image, seule l'expression d'une voix survit à l'invisibilité momentanée pour nous fournir ses images, cristallisant du même coup les trois étapes de la réflexion de Deleuze et Guattari.

D'abord *le coefficient de déterritorialisation* se découvre dans la voix du grand-père de Titta, alors qu'il vient de sortir de chez lui. Errant dans l'épais manteau que le brouillard vient d'étendre, il déclare dans un italien appréhensible mais écorché par son accent romagnol : « Où est-ce que je suis ? J'ai l'impression d'être nulle part. Si c'est ça la mort, ce n'est pas vraiment l'idéal... Tout a disparu. Les gens, les arbres, les oiseaux dans le ciel, le vin... Je vous emmerde²⁰² ». Déplorant la disparition d'une authenticité, il la verbalise en faisant cohabiter les deux langues dans un monologue fermé par une injure romagnole ; désœuvré de ne pas retrouver son chemin ; n'y voyant plus goutte au fond de ce pays au cœur duquel on ne voit plus rien. Dans un second temps, c'est au tour de l'enfant de mettre *la fonction politique* à l'épreuve en croisant son grand-père pour partir à l'école et qui, armé de sa jeunesse, se dirige d'abord confiant dans le brouillard, avant de se perdre en silence dans cet environnement qui l'entoure, l'isole et le contraint à se taire. C'est d'abord sidéré qu'il fait face à une camionnette émergeant plein phare, dans un lourd bourdonnement, avec à son bord ce qui semble être des prisonniers politiques que l'on envoie quelque part. Puis un taureau blanc apparaît, immobile (fig. 14). L'enfant, face à la fureur qu'il inspire, devient muet et stoïque. Sa bouche se fige, son regard s'alourdit, ses genoux fléchissent ; il semble rentrer en résistance avec sa propre peur, son propre corps, sa propre langue. Enfin, dans un troisième temps, c'est au tour d'un groupe d'adolescents faisant l'école buissonnière de démontrer sa *valeur collective*. Après avoir admiré par le biais d'une serrure le vide qui s'est emparé du grand hôtel du village, symbole de la grandeur d'antan et de la décadence d'aujourd'hui, ils se mettent à danser. Nul n'a parlé, nul mot n'est sorti, mais tous nagent dans le brouillard comme en pleine rêverie. Ce ne sont pas les voix de la bouche qui s'expriment, mais celles des corps adolescents que le sang agite intérieurement. La musique de Nino Rota, variation du thème principal du film, n'a pourtant aucune cause apparente ; elle dessine pourtant l'effet d'un régime d'énonciation collectif, celui d'une langue adhérente qui bouillonne en chacun des jeunes danseurs.

Résister à la dictature du visible par la survivance de l'audible : voilà ce que promet le brouillard, dans un réseau vaste de senteurs fraîches et humides. Amas de fines gouttelettes suspendues entre ciel et terre ou ciel et mer, il est un phénomène météorologique courant en Émilie-Romagne, et dans lequel Guerra entend parfois, le matin surtout, « la voix du torrent

²⁰² Interprété par Giuseppe Ianigro dans *Amarcord* (1973), à 1 heure et 30 minutes.

qui coule à l'intérieur²⁰³». Diffuse et diffusante, cette eau, aérienne et caressant la terre, est vaporeuse, opaque. Elle rend la visibilité presque nulle ; elle pousse la rêverie à y former ses ombres les plus intimes. Aussi, voir à travers elle est illusoire ; mais deviner derrière elle s'envisage. Car il y a dans sa matière un reste de lumière parlant de ses origines, apparaissant comme suspendue. Elle est à la mesure de ce que Guerra extirpe de la mémoire d'un paysage : un reste individuel susceptible d'alimenter une mémoire universelle. Puisque la voix des eaux romagnoles fait naître par résonance un langage à part entière, alors la musicalité dialectale qui lui fait écho délivre des images poétiques singulières, à condition qu'elles trouvent refuge quelque part, là où elles peuvent nous être redonnées dans leurs sonorités originelles. Alors la distance entre ce qui observe et ce qui est observé se réduit, et le monde se rapproche.

²⁰³ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, op. cit., Jeudi 21 novembre.



Fig. 12 : *Amarcord*, Federico Fellini, 1973, à la 21^e minute.



Fig. 13 : *Amarcord*, Federico Fellini, 1973, à 1 heure et 20 minutes.

Des briques forment un tas sur la plage (fig. 12). La poésie dialectale rassemble. Et pour cela, elle se vit, puis s'écrit dans un acte de résistance. Comme Teo, perché tel un chat en haut d'un arbre (fig. 13). Ou comme d'autres, aussi naïfs, lorsqu'ils s'aventurent dans le brouillard (fig. 14).



Fig. 14 : *Amarcord*, Federico Fellini, 1973, à 1 heure et 33 minutes.

VI

Tarkovski et la lecture immersive

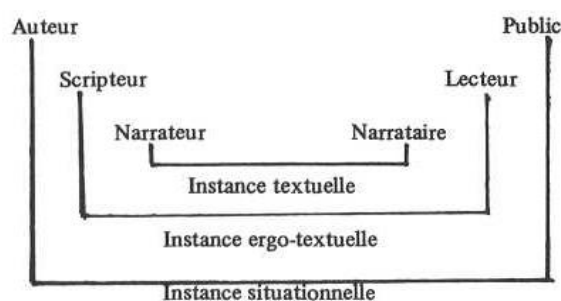
En 1983, soit dix ans après la sortie d'*Amarcord*, sortent successivement *Nostalghia* (le 17 mai, au Festival de Cannes) ainsi que le documentaire *Tempo di viaggio* (le 29 mai, à la télévision italienne). Si le premier, long-métrage de fiction, suscite un véritable engouement à sa sortie en remportant le Grand Prix du cinéma de création au Festival de Cannes – aujourd'hui Prix de la mise-en-scène –, conjointement avec *L'Argent* de Robert Bresson, c'est sur le second, passé relativement inaperçu, que le présent chapitre entend se pencher. Coréalisé par Andreï Tarkovski et Tonino Guerra pour la télévision italienne, *Tempo di viaggio* met en scène la genèse de leur collaboration en nous montrant les deux auteurs partir pour un voyage en Italie, du 16 juillet au 17 septembre 1979, et au cours duquel s'alternent des moments de repérages, de débats sur les conceptions artistiques de chacun, de questionnements sur la matière scénaristique d'un projet à venir : celui de *Nostalghia* (fig. 15).

Les premières mentions d'une telle collaboration dans le journal tenu par Tarkovski remontent à l'année 1976, mais c'est à partir de 1979 que les deux auteurs commencent à se rencontrer régulièrement, redoublant les va-et-vient entre Rome et Moscou. C'est aussi à la lecture de cet ouvrage dans lequel le cinéaste consigne ses pensées que nous serons en mesure d'approcher, par résonance, la réalité réceptive de la voix de Guerra et la perspicacité inhérente au relais qu'elle propose au cours de leurs entrevues. Pour cette même raison *Tempo di viaggio* fait ici cas d'école : il est le seul film créditant le poète et scénariste au rang de réalisateur, tout comme il est le premier à le mettre en scène en tant que personnage. Devant cette double accréditation, il apparaît opportun de déployer les modalités d'une présence nouvelle du poète dans les images d'un film. Une présence physique certes, mais étendue par l'empreinte vocale qu'il laisse inexorablement sur le matériau-film.

S'inscrivant tout autant sur la bande image que sur la bande sonore de *Tempo di viaggio*, la présence de Guerra est doublée et partagée entre l'engagement corporel de l'auteur, jusqu'ici relativement inconnu de tout public, et la voix engagée d'un poème, allant se confronter à la lecture mentale d'un tiers-auditeur, ici Tarkovski. C'est donc en nous focalisant d'abord sur les modalités réceptives des lectures à haute voix du poète et scénariste, lesquelles introduisent et concluent le film en question, qu'il nous est ensuite possible de comprendre ce que cette position vocale engendre auprès de celui ou ceux qui l'écoutent, à savoir l'expérience poétique d'une immersion lyrique dont les vertus sont assimilables et reconductibles.

Plongée dans la cage du poète

Toutes formes de lectures déterminent une manière d'être de la part du lecteur, et chaque lecture à voix haute, qui plus est lorsqu'elle est orchestrée par son auteur, se destine à être réceptionnée par un auditoire de manière spécifique. Si elles ne peuvent pas toujours être considérées comme de simples tentatives de vocalisation de la matière écrite, elles comprennent aussi parfois les impressions d'un *ici* et *maintenant* interdépendant et actualisé que nous pourrions appeler *performance*. Cette performance, cet « acte de lecture » à voix haute, comme l'a théorisé Wolfgang Iser²⁰⁴, se structurerait, sur les conseils de Jean Peytard²⁰⁵, par l'interpénétration de trois paliers, trois instances spécifiques (textuelle, ergo-textuelle, et situationnelle) ; schématisée ci-contre.



En tant qu'auteur, Guerra adapte le flux de sa voix à un espace donné, c'est-à-dire à « l'intérieur d'un domaine socio-discursif²⁰⁶ » : dans le salon de son appartement éclairé au travers d'une persienne à demie ajourée, sous la chaleur de l'été romain de 1979, et vers un public précis, Andreï Tarkovski, qui semble tout juste avoir franchi le seuil de la maison du poète. Ensuite, par la mise-en-voix d'un texte dont la pertinence est pressentie par le scripteur, Guerra sollicite en tant que lecteur une attention en direction d'un poème précis, inédit, choisi pour l'occasion et écrit en vue d'être entendu. Enfin, c'est la voix d'un narrateur, qui n'a logiquement d'existence que dans le domaine textuel, que le dispositif cinématographique dévoile : le poète parle à travers le « Je » du texte. Il se place et lit au premier plan de l'image, dos à la caméra de Luciano Tovoli qui le filme en plongée²⁰⁷, dans l'ombre, pour que Tarkovski, dans un second plan lumineux, apparaisse en position d'écoute, dans l'attente d'une réaction encore inconnue (fig. 17).

²⁰⁴ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, 1985 [1976], 405 p.

²⁰⁵ Yves Gilli, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », *Semen*, août 2007 [1983], URL : <http://journals.openedition.org/semen/4261/>, (consulté le 22 décembre 2019) Schéma repris d'une séance d'un séminaire dirigé par Jean Peytard durant l'année 1980 – 1981.

²⁰⁶ *Id.*

²⁰⁷ Pressenti comme chef opérateur pour le tournage de *Nostalghia*, Tovoli décline finalement l'offre de Tarkovski pour le tournage du *Mystère d'Oberwald* (1980) d'Antonioni.

« Tu sais, Andreï, cette nuit, j'ai écrit un poème pour toi. Oui, il est pour toi. Assieds-toi que je te le dise » :

Qu'est-ce qu'une maison ? Je l'ignore.
Un manteau ? Ou un parapluie s'il pleut ?
La mienne, je l'ai remplie de bouteilles, de chiffons,
De canard en bois, de rideaux, d'éventails.
Comme si c'était pour ne plus jamais sortir.
Qu'est-elle donc, sinon une cage qui attrape ceux qui passent,
Même un oiseau comme toi, sali par la neige.
Mais les choses que nous nous sommes dites sont si légères
Qu'elles ne restent pas enfermées ici²⁰⁸.

Ce poème n'a jamais bénéficié d'une véritable publication. Il n'a pour ainsi dire aucun titre et n'a d'existence écrite que la page que tient Guerra entre ses mains, c'est-à-dire un brouillon qu'il rédige, rature, corrige nuitamment. En tant qu'ébauche, cet artefact, s'il n'est pas l'objet-livre, nous révèle toutefois comment l'écriture se réalise, et plus précisément, comment une voix passe du monde à la page écrite puis de nouveau de la page écrite au monde dans le présent d'une lecture. Montré, manipulé, partagé, le texte poétique oralisé efface d'après le poète belge Jan Beatens les « frontières entre auteur et public » lorsque sa lecture « s'ouvre aussi par des échanges²⁰⁹ » que des questions ou des remarques prolongent. C'est pourquoi avant de possiblement transmettre un sens, toute lecture à haute voix voit ses effets diminués ou augmentés du fait de la précision que le lecteur accorde à son *adresse*, telle qu'elle est formulée par François Le Goff.

On observera qu'une lecture à haute voix sans destinataire clairement identifié a pour effet de diluer la parole poétique, de la rendre sans objet et sans enjeu. C'est la raison pour laquelle les propositions de lecture introduisent régulièrement un troisième point d'échange. Il y a celui à qui est adressé le poème, et il y a l'auditoire qui reçoit le poème sans en être le premier destinataire, et qui devient en somme le destinataire additionnel que l'on connaît au théâtre. Grâce à la mise en place de cette relation triangulaire, la voix gagne en qualité d'adresse car elle trouve un appui chez le partenaire auprès duquel elle peut venir se réamorcer, se ressourcer, trouver une attention, une écoute qui, en retour, structure aussi sa parole²¹⁰.

²⁰⁸ Tonino Guerra dans *TemPô di viaggio* (1983), à la 3^e minute.

²⁰⁹ Jan Beatens, *A haute voix ; poésie et lecture publique*, Les Impressions nouvelles, 2016, p. 159.

²¹⁰ François Le Goff, « "Poésie en voix" et immersion lyrique : présence du poème », dans Christine Boutevin, Nathalie Brillant-Rannou, Gersende Plissonneau (dir.), *A l'écoute des poèmes : enseigner des lectures créatives*, Peter Lang, 2018, p. 159.

Si cette « relation triangulaire » est clairement perceptible dans *Tempo di viaggio*, nous comprenons qu'elle nécessite au préalable l'établissement d'une adresse précise ; chacun des destinataires doit faire corps d'une manière ou d'une autre avec le même espace visible. Or, toute lecture s'appuie sur les propriétés d'un lieu à partir duquel elle se réalise ; même à voix haute, nous ne lisons pas de la même manière que nous lisons *sur* une scène de théâtre, à la table d'un ami, par terre, aux abords d'une jetée... Les caractéristiques de l'espace choisi influençant toujours le cours de la voix, elles peuvent former un contexte dissuasif nuisant à la juste réception que la lecture entend délivrer. Il est donc nécessaire que tous les éléments en prise avec elle, dans ses variations d'éclairage, de superficie ou d'acoustique, soient apprivoisés et habités par le lecteur. Et, il en va de même de la présence d'une caméra ou d'une perche son. Il se trouve que cette lecture s'énonce depuis le salon de Guerra, épice de l'un des lieux que le poème décrit également. À l'écouter, nous comprenons que les « bouteilles » et les « canards en bois » sont toutes sortes de reliques la décorant ; objets fétiches du poète. Elles déterminent le « répertoire textuel²¹¹ » permettant à l'auteur et son public d'identifier toutes sortes de références, d'allusions nichées dans la réalité extratextuelle. Elles sont des « sélections nécessaires à la stabilisation du sens²¹² ». Et lorsqu'à l'annonce du sixième vers, Guerra associe sa maison à « une cage qui attrape ceux qui passent », le texte n'est plus perçu comme un « reflet » ou un « écart » vis-à-vis d'une réalité donnée, mais comme « un rapport d'interaction par lequel ses fonctions élémentaires se laissent saisir dans le contexte²¹³ » de cette réalité.

Notre perception de la maison évolue ainsi au fil de la lecture. Son contexte spatial voit son identité s'affiner, se transformer sous l'emprise de la voix. Du statut de « manteau » à celui de « parapluie », Guerra la définit finalement comme une « cage » dans laquelle nous percevons, *via* le film, le poète en son sein, et Tarkovski, à l'air libre. *De visu*, l'aménagement de cette *instance situationnelle* nous semble pourtant improvisé : le caractère soudain de la requête initiale du poète et le déplacement des points de vue du public en cours de lecture lui ajoute un effet d'imprévu. Entre le troisième et le quatrième vers, Tarkovski se lève, quitte la terrasse et les bruits de la rue pour rentrer dans la maison et s'asseoir près de Guerra. C'est une fois installé à l'intérieur que le poète mentionne la cage, dans laquelle nous voyons désormais Tarkovski depuis l'extérieur, en un « oiseau [...], sali par la neige », le regard vague. Et lorsque le poète lui lit et dit « toi » et que ses yeux fixent ceux de Guerra, Tarkovski se reconnaît et reconnaît le « Je » du premier vers, celui qui « ignore » ce qu'est une maison.

²¹¹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, op. cit.*, p. 128.

²¹² *Ibid.*, p. 133.

²¹³ *Id.*

Le lecteur et l'auditeur se nouent par l'écrit : un narrateur et un narrataire coexistent dans la page d'où le poème est lu, c'est-à-dire dans *l'instance textuelle*, ainsi que l'auteur et l'auditeur dans le salon d'où le poème se lit. C'est de cet espace, précisément dans l'interstice de ces deux instances, à la fois intra et extra-diégétique, que la lecture affirme « paradoxalement le pouvoir de l'écrit ²¹⁴ ». Un tel environnement en vient à susciter un « idéal de participation active, voire de co-création » qu'il est possible d'espérer « de la rencontre physique de l'auteur ²¹⁵ ». Et lorsque Guerra se pose la question d'une mise en voix, et que pour cette épreuve il choisit un texte figurant son ressenti, destiné à un auditeur qui est lui aussi un auteur, il reconduit le ressenti de ce texte vers lui-même, vers sa position de scripteur. Dans de telles conditions, la lecture devient « un moment dans le processus d'écriture du texte ²¹⁶ ». Car elle ne permet pas seulement au lecteur qu'est Guerra d'observer ce que son poème suscite en termes de réaction au présent de son énonciation. Elle lui permet surtout de savoir « comment le texte lui-même “réagit” à la lecture, comment il résiste, ce qui en lui fait obstacle, obstruction au passage du sens ²¹⁷ ». Or, ce qui fait obstruction au passage de ce sens, nous le percevons naturellement... La langue dans laquelle est faite la lecture n'est ni la langue d'origine du poète romagnol, ni celle du cinéaste russe qui l'écoute. Guerra l'annonce d'ailleurs avant sa lecture : « D'habitude, j'écris mes poèmes en dialecte, mais là, je te le lis en italien, sinon tu ne vas rien y comprendre ». Si en effet Tarkovski semble maîtriser des rudiments d'italien, Guerra ne parle aucunement le russe : problématique communicative irriguant le film entier, lui donnant même une trajectoire, et bien au-delà ²¹⁸. Nous la voyons s'étendre à l'intégralité de la collaboration elle-même, et se transformer sur six années de contacts réguliers et nécessaires. De prime abord, elle semble évidemment entraver la communication des deux auteurs, complexifiant lourdement la possibilité d'un échange verbale intégralement compris. Si et seulement si le sens prime sur le geste. Ainsi, comme l'écrit Wolfgang Iser :

Par conséquent, la question de savoir ce que signifie tel poème, tel drame ou tel roman doit être remplacée par celle de savoir ce qu'éprouve le lecteur lorsqu'il met en œuvre un texte de fiction en le lisant. [...] Dans la mesure où le texte de fiction existe par l'effet qu'il provoque en nous, la signification est engendrée par une action vécue ou un effet consommé [...] ²¹⁹.

²¹⁴ Jan Beatens, *A haute voix : poésie et lecture publique*, op. cit., p. 129.

²¹⁵ *Id.*

²¹⁶ Jean-Marie Gleize, « A quoi ça sert ? », dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Éditions nouvelles, 2015, p. 244.

²¹⁷ *Id.*

²¹⁸ Un problème en partie résolu grâce à la présence de la femme de Tonino Guerra, Lora (Eleonora Yablochkin de son nom d'origine), épouse du poète romagnol et interprète.

²¹⁹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, op. cit., p. 51.

Ce qu'il faut retenir ici de la pensée d'Iser, c'est que la lecture n'établit pas nécessairement de sens, mais suscite en contrepartie des effets. Elle développe des facteurs susceptibles de les appréhender en mettant à la disposition du lecteur « un certain nombre de schémas, de pistes possibles, de projets auxquels seul l'acte de lecture est susceptible d'apporter une réalisation²²⁰ ». Il faut toutefois bien garder à l'esprit que le lecteur, dans cette *instance ergo-textuelle*, n'est autre que Guerra, et qu'en ces termes, sa mise en voix se réalise au détriment ou au profit de celle que porte son moi-scripteur. Toute réception s'organise davantage en fonction de sa position de lecteur, de sa manière d'être, que du sens qu'il choisit de transmettre, ou qu'il cherche peut-être même à haute voix. Guerra introduit d'ailleurs sa lecture en rappelant que le texte original, pour qu'il soit bien compris par son interlocuteur, a été traduit du Romagnol à l'Italien. Supposons alors que ledit poème, tel qu'il est consigné sur la page, est rédigé initialement en dialecte, et que Guerra, face aux caméras, en fait la traduction simultanée. Transformant par sa position de lecteur les propos du scripteur, nous pourrions en déduire que Guerra devient son propre lecteur, son propre interprète. Il puise sa force d'élocution chez ce qu'Iser appelle un *lecteur implicite*, qui, n'ayant pas d'existence réelle, fait toutefois pont entre le moi du lecteur et le moi du texte, structure à deux niveaux²²¹.

Le premier est dit textuel : il est intention. Il pousse le scripteur à écrire dans l'impersonnalité du « Je » lyrique. Il se compose des « différentes perspectives transmises par le texte », lesquelles présentent « au lecteur une série d'orientations, repères, données qu'il s'agit de mettre en relation²²² ». Le second, la « structure d'acte », coordonne ces différentes perspectives dans sa propre conscience en une suite de représentations et les traduit pour son auditeur en un horizon de sens. Le « Je » lyrique rebascule dans la réalité sonore d'un « Je » factuel, celle du lecteur lisant en l'ouvrant à la généralisation. Lorsque Guerra lit son poème, il dégage un horizon de sens en transformant une structure textuelle qui est sa base, son intention, composée des signes qu'il s'est donnés en amont comme balises. Il retrouve le « Je » qui s'est écrit à travers le truchement d'un « Je » qui se lit. Mais en traduisant la structure textuelle dans l'acte, toute lecture à haute voix se doit de restituer un horizon de sens dans l'apparat d'un seul, soutenu par l'interprétation vocale du poème. Le point de vue ménagé par le texte doit pouvoir s'établir et se transmettre dans la « séquence d'actes de représentation²²³ » que la lecture produit pour elle-même et pour autrui. Et lorsque ce lecteur n'est autre que l'auteur du texte, nous

²²⁰ Yves Gilli, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », art. cité.

²²¹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture ; théorie de l'effet esthétique*, op. cit., pp.70-76.

²²² Yves Gilli, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », art. cité.

²²³ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 72.

croyons entendre cette voix qui un jour s'est écrite. L'auteur dévoile alors la physionomie de son *lecteur implicite*, et l'horizon de sens qui se dégage de son acte de lecture l'authentifie un peu plus en tant qu'auteur. Parce que peut-être porteur d'un sens originel, enfoui. Libre alors au lecteur de transmettre un horizon de sens dont le contenu « reste teinté par l'expérience de chaque lecture²²⁴ » ; libre, l'auditeur qui, n'en comprenant pas totalement l'issue, choisi de s'en frayer une autre.

Travailler sa voix de telle sorte qu'elle puisse restituer un horizon de sens égal pour chacun des récepteurs du texte, telle est la visée de Guerra. Égal en son essence, mais non en apparence. « Étant donné que ce qui se donne à entendre ne traduit jamais exactement ce qui est dit », ce sont toutes les zones de flou, toutes « les ellipses du discours²²⁵ » qui offrent à l'auditeur un interstice duquel il peut spéculer et parler. Et c'est ce que nous retenons du souci de traduction animant Guerra. Car en rappelant au cours du film qu'il ne croit « ni à la reproduction des tableaux, ni à la traduction de la poésie », le poète rapproche l'ambiguïté d'une reproduction à celle d'une traduction en suggérant que l'une et l'autre seraient incapables de restituer un sens sans l'horizon qui l'accompagne. Pour lui, la lecture du poème ne fait sens qu'en vertu des effets qu'elle suscite. Aussi son plus bel effet n'est-il pas celui qui la réclame encore, comme la réclamerait un enfant le soir venu ? Comme l'appelle Tarkovski de ses vœux lorsqu'il demande : « Pourrais-tu me lire encore ton poème, en dialecte ? ».

La nuit tombe ; le film se clôt. Le cinéaste ferme la fenêtre et s'immerge. Guerra, plongé dans l'ombre, lit de nouveau son poème, mais cette fois dans sa langue d'origine : le Romagnol. De cette variation dialectale, nous entendons une autre lecture. Et l'horizon de sens que cette seconde lecture apporte ne « se situe pas à côté du sens produit par la première » ; il s'intègre en lui²²⁶. Ainsi son ton se découvre mélancolique ; son rythme, sanguin. Il taille plus sèchement la fin des mots pour que se noie plus doucement celle des vers. Sa musique est terne, monotone, habitée d'une tristesse et d'une fatigue que nous n'avions pas encore entendues. Nous écoutons un autre « Je » ; nous entendons une voix bien plus grave. La pièce baigne dans une obscurité presque totale ; nous la reconnaissons à peine. Seul Tarkovski apparaît encore, à l'écoute, contre la fenêtre. Mais sa posture, depuis la première lecture, s'est inversée : il tourne le dos à Guerra et regarde désormais le dehors depuis l'intérieur, depuis la « cage » du poète.

²²⁴ *Ibid.*, p. 75.

²²⁵ *Ibid.*, p. 110.

²²⁶ Yves Gilli, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », art. cité.

Dissolution des voix

Choisir pour « seul » public un esthète tel qu'Andreï Tarkovski apparaîtrait pour Guerra comme un exercice des plus féconds s'il n'avait pas non plus été initialement pensé pour introduire une rencontre filmée puis diffusée, établissant une double prise de risque. Cette lecture poétique à haute voix, par l'intimité qu'un tel acte implique, nous montre certes dans toutes ses instances que le poète romagnol cherche à construire un lien avec Tarkovski, fondé sur la dialectique de « l'appel et la réponse²²⁷ », mais c'est aussi la mise en avant de cette dialectique qui invite un public plus large à juger rétrospectivement des capacités poétiques d'un tel échange, et reconnaître par celui-ci une potentielle alchimie. En documentant notre regard sur la santé de la collaboration, et Tarkovski sur la manière dont Guerra la perçoit, le poème lu dévoile sa mécanique immersive : un appel s'est écrit pour « donner à entendre » et s'est dit « pour donner à répondre²²⁸ ».

De ce constat, l'auditeur-spectateur vit cet appel dans une position voisine à celle de Tarkovski : la lecture fait rencontre, et « l'esprit [qui] se manifeste²²⁹ » dans la voix du poète résonne dans l'image qui la met en scène. Le film devient refuge. Dans le prolongement de ce que proposait le brouillard d'*Amarcord*, la voix de Guerra s'amplifie, se propage telle une encyclie, depuis la cage du poème jusqu'à toutes ces autres « cages » en-dedans desquelles il nous arrive de plonger pour écouter des images. Empruntant celles de toute sorte de « chiffons », « rideaux » ou « éventails », la voix poétique s'agite, se répand pour toucher la nôtre et l'invite en passant à se partager : ses images sous-entendent une réponse analogue. Chez Tarkovski, nous pourrions la retrouver dans ce que nous pourrions assimiler à la voix visible du film, à « l'œil qui écoute », c'est-à-dire dans ce qui fonde rythmiquement « les conditions de sa réception » : la structure narrative du montage de *Tempo di viaggio*²³⁰. À travers elle, le cinéaste réserve à la voix du poète romagnol un traitement similaire à celui accordé à la voix de son propre père, le poète Arséni Tarkovski, dans *Le Miroir* (1975) ainsi que *Stalker* (1979). Le relais de la voix du poète, porté par le montage, bénéficie d'un autre espace de médiation, d'un « refuge » pour parfaire sa « mutation médiologique²³¹ » : elle se trouve, d'un point de vue rigoureusement ethnographique, collectée et préservée dans le patrimoine cinématographique.

²²⁷ Jean-Louis Chrétien, *L'Appel et la réponse*, Les Éditions de Minuit, 1992, 153 p.

²²⁸ *Ibid.*, p. 57.

²²⁹ *Id.*

²³⁰ Effectué par Tarkovski en deux temps, pendant le voyage, entre le 29 août et le 17 septembre 1979, (le titre à cette époque est *Special*) et bien après, lors d'une seconde visite, entre le 16 et le 22 avril 1980.

²³¹ Jean-François Puff, « Qu'est se passe-t-il avec les lectures, que se passe-t-il en lecture ? », dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, op. cit., p. 18.

Et si cette particularité dans la stylistique tarkovskienne éclaire le rapport profondément égalitaire qui relie le cinéaste à son scénariste, lequel dépasse ouvertement les prérogatives d'un technicien ou bien d'un interprète dont nous avons parlé plus haut, c'est parce que ce rapport est illustré par les vertus narratologiques qu'une telle médiation peut avoir. Comme l'explique Abigail Lang, toute lecture poétique propose inévitablement un « réagencement inventif de souvenirs et d'affects ».

La voix est ancrée dans un ici et un maintenant, « perméable aux distractions ». C'est cette attention flottante, « dédoublée » qui permet de « de dire sans vouloir dire », sans intention persuasive, qui crée les conditions d'une médiation sans préméditation. C'est pour cela qu'il faut lire et non réciter. Pour le public comme pour le poète, cette attention flottante qui peut confiner à l'ennui est l'occasion d'une méditation : recollection, rumination, réagencement inventif – ou invention combinatoire – de souvenirs et d'affects²³².

Malgré le fait que les conditions de médiation d'un tel poème soient préméditées par la perspective du tournage, elles n'en conservent pas moins leurs vertus méditatives. C'est parce que le film s'introduit et se conclut par une lecture poétique « dédoublée » que toutes les images occupant l'entre-deux s'en découvrent imprégnées. Et si nous ressentons « cette attention flottante » dans la manière dont Guerra se tourne pour accompagner Tarkovski, nous pressentons en retour cette « recollection, rumination » sur le visage de Tarkovski lorsqu'il l'écoute, notamment à la fin de la première lecture, lorsqu'il lui répond, ému : « C'est bien, très bien, très triste... ». Le simple fait de choisir cet acte de lecture comme prologue et épilogue d'une représentation de la collaboration, détermine inévitablement la reconnaissance de Guerra en tant que poète, ou de celui qu'on ne connaît peut-être pas encore comme tel. Notre perception se trouve induite par l'estime que le metteur en scène lui porte. En effet, Tarkovski nous expose sa lecture de l'expérience d'écriture en choisissant de nous faire écouter celle de Guerra. Le narrateur et le narrataire du texte inversent leurs positions respectives une fois le film monté. Ce n'est plus seulement Guerra qui rappelle à Tarkovski ce que la voix gagne à s'entendre, c'est aussi Tarkovski qui se rappelle les vertus immersives de la voix du poète et en répond en nous les rappelant. Le « Je » du poème transcende ainsi les frontières de la diégèse en s'accordant sur les puissances d'une métalepse : il y a « franchissements subversifs des frontières normalement imperméables entre le monde extra-diégétique de l'auteur, du lecteur,

²³² Abigail Lang, « De la poetry reading à la lecture publique », dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, *op. cit.*, p. 226.

et le monde intra-diégétique des personnages²³³». Par le dédoublement de la mise en scène du texte poétique, le moi lyrique se découvre généralisé. Il chante son ressenti depuis l'intériorité du texte et à travers « le regard émotionnel et la voix émotionnelle de l'autre²³⁴».

Enregistrée, filmée et montée, la voix de Guerra nous permet de mesurer la fidélité de ses images poétiques, de comprendre les mouvements de sa vision sur la matière du dehors, mais de voir aussi une parole qui s'invente et s'écrit. Par « les changements de régime dans la voix, dans le rythme, l'introduction d'intervalles silencieux, les effets de ruptures ou de décrochage dans la ligne mélodique, de flexion dans le vers²³⁵», c'est toute l'expression d'un « Je » ayant dépassé sa propre mise en fiction qui se découvre, et que Tarkovski cherche à sonder. Ce n'est pas seulement l'auteur, ni le lecteur ou le narrateur qui se révèlent à nous « au croisement de l'écriture et de la lecture », mais une manière d'être, ou plutôt : une manière d'être poète. Une sorte *d'éthos* dans lequel se dissolvent, et l'image que le poète se formule de lui-même par la lecture, et l'image qu'en fournit le cinéaste qui la formule pour lui. Du ton qu'il emploie au débit qui le porte, des gestes grandiloquents à sa posture désinvolte, Guerra formule cet *éthos*, lequel pose les conditions d'une réceptivité de l'expérience poétique : il correspond à la manière dont il « mobilise l'affectivité du destinataire ²³⁶». Si nous savons pourtant que cet *éthos* ne s'est pas construit en un jour, étant *prédiscursif* dans la mesure où le parcours scénaristique de Tonino Guerra et son œuvre de poésie ont « induit des attentes en matière d'éthos ²³⁷» auprès du cinéaste avant même qu'ils ne se rencontrent, cet éthos se développe et s'affirme dans ce que la lecture offre par et pour elle-même lorsqu'elle s'achève : un relais continu et cyclique, partant d'une voix qui appelle à une autre qui lui répond.

Toutefois, rappelons-nous que nous étudions l'appel du poète dans la réponse qui lui est faite ; nous écoutons sa voix dans celle que nous transmet et traduit Tarkovski. Les images poétiques de Guerra viennent d'abord ressourcer la parole du cinéaste en lui rappelant dans toutes ses composantes sa propre condition, et ce bien avant de ressourcer la nôtre. Elles reflètent les épreuves et les doutes qui échelonnent le parcours d'un cinéaste sur le point de s'exiler – et dont Guerra suit avec abnégation la sinuosité –, tout comme elles interprètent une résistance se propageant dans la phonétique d'une langue et l'acoustique d'une maison qui ne sont pas celles du cinéaste. L'immersion lyrique que le poète propose au cinéaste nous apparaît

²³³ François le Goff, « "Poésie en voix" et immersion lyrique : présence du poème », *op. cit.*, p. 157.

²³⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984, p. 175.

²³⁵ *Ibid.*, p. 163.

²³⁶ Elisa Bricco, « La figure du poète à l'intérieur et à l'extérieur du poème », *Dire la poésie ?*, *op. cit.*, p. 344.

²³⁷ Dominique Mainguéna, « L'éthos, de la rhétorique à l'analyse du discours », janvier 2015, URL : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf/>. (consulté le 23 décembre 2019).

ainsi totale : le voilà en prise avec un sentiment nostalgique irréversible. L'intégralité de *Tempo di viaggio* repose de fait sur la dimension immersive qu'un échange verbal entre Tarkovski et Guerra suppose. Car si le montage du film formule une réponse à l'appel induit par la lecture du poète, cette dynamique est reconduite au film entier : il revient toujours à Guerra d'introduire un lieu, d'appeler une pensée, de convier l'autre à l'écoute d'un récit, d'un souvenir, d'une anecdote. Tarkovski en est ainsi constamment appelé à répondre de sa présence en Italie, de sa foi pour le cinéma, de ses motivations profondes etc. Ce que cette réciprocité entre la parole et l'écoute nous révèle donc sur la collaboration, et ce qu'elle ajoute à l'écriture du scénario de *Nostalghia*, c'est un rapport d'interdépendance : l'expression d'une voix qui ne pourrait se faire sans l'autre. Guerra devient ainsi, et le porte-parole en ce qu'il communique les souhaits et les exigences de son collaborateur auprès des instances productrices italiennes, mais également son porte-voix, en ce sens qu'il rapproche la voix du cinéaste de celle des paysages qu'il souhaite faire résonner en lui.

Il semblerait là encore, comme nous l'avons déjà insinué pour Antonioni et Fellini, que le paysage traversé durant cette phase de pré-écriture, dans ce voyage en Italie, et les échanges verbaux qu'il génère à mesure que le regard et l'écoute pénètrent son défilement, détermine la saveur qu'ils cherchent à transmettre à ce récit en attente²³⁸. Mais à l'inverse de ces deux derniers collaborateurs, le paysage dans lequel viennent s'appeler et se répondre les voix de Guerra et Tarkovski n'a pas été choisi par hasard : ce choix est l'œuvre du poète italien guidant le cinéaste, celui qui sait l'effet de recharge et de réverbération que procure la matière du paysage sur la voix humaine. Et si nous constatons au cours du film que ses choix ne sont pas toujours des plus judicieux – les réactions de Tarkovski semblent même contredire les attentes du poète à mesure de leurs baignades de la côte Amalfitaine à la ville de Lecce –, il y a toutefois un lieu dans lequel le ressenti de Tarkovski finit par se confondre avec celui de Guerra. Entre le 8 et le 21 août 1979, Guerra, sa femme Lora, et Tarkovski se rendent à Bagno Vignoni, accompagnées de Tovoli, son épouse, et deux assistants. Après avoir filmé la *Madonna del Parto* et la piscine Sainte-Catherine, l'équipe technique retourne à Rome le soir du 10 août, laissant le trio travailler sur l'écriture du scénario²³⁹. En effet, nous ne l'avons pas encore précisé, mais la femme de Guerra, Eleonora Yablochkin, œuvre au sein de la collaboration en tant qu'interprète pour que les deux auteurs puissent s'échanger leurs manuscrits respectifs (fig. 16). Le pas qu'il suffit de franchir pour associer le travail commun de ces trois individus à celui

²³⁸ Cf. Chapitre IV, p. 40 et Chapitre V, p. 54. [?]

²³⁹ Andreï Tarkovski, *Journal 1970-1986*, trad. par Anne Kichilov, Philippe rey, 2017 [1993], pp. 194-197.

de l'exilé, de l'interprète et du « fou » de *Nostalghia* est éclairant à bien des égards, mais les problématiques qu'une telle association soulève seront étudiées dans la dernière partie de notre étude. Gardons pour le moment à l'esprit ce lieu précis, Bagno Vignoni, tel qu'il nous apparaît dans *Tempo di viaggio*, tel qu'il est appelé par Guerra à répondre de son importance lorsqu'il demande au cinéaste : « Pourquoi cette fascination pour Bagno vignoni ? »

Tu te souviens, je me suis senti mal et je suis allé me reposer une petite heure dans la chambre 38. Cette chambre m'a frappé. La fenêtre ne donnait pas sur la rue, on ne voyait pas le paysage. Elle donnait sur un puits étroit, où pénétrait à peine une lumière diffuse, terne, et il faisait noir, toujours noir dans cette chambre. Elle était très étrange, un peu comme un hôpital, où un lieu mystérieux où l'on ne peut que se sentir très mal. Ça manquait d'air. J'ai pensé que dans cette chambre, il fallait une scène liée à notre héros. L'instant de la crise. Et il n'y a pas que la chambre. J'aime aussi le bassin. Le matin, il y a la brume qui monte dans l'eau, en volutes, tout autour. C'est une atmosphère mystérieuse, très triste, un peu désertique. J'imagine qu'à la fin de l'automne cet endroit doit être très beau. C'est le lieu central de notre futur film, le lieu de l'action. Il ne faut pas accorder trop d'importance à l'architecture, même si notre héros s'y intéresse. Je pense que l'essentiel, c'est le voyage qu'il fait à l'intérieur de lui-même. Et là, Bagno Vignoni, nous sera extrêmement utile²⁴⁰.

Cette séquence obéit une fois de plus aux lois de l'espace dans lequel elle s'inscrit et résonne. Il y a d'une part ce que la voix de Tarkovski laisse entendre littéralement lorsqu'elle répond à la question du poète ; elle entre d'autre part en résonance avec des images montées en vue de la représenter, de la soutenir, une fois la réponse achevée. Et pour cause, cette séquence concrétise le seul événement du voyage se racontant à posteriori, et non en cours de repérage, comme cela était le cas pour les villes d'Amalfi, Sorrente, Lecce etc. Elle est le produit d'une réminiscence inspirée par la voix de Guerra qui suggère à la voix de Tarkovski d'expirer la dimension affective d'un souvenir donné. Une suggestion visant à la recollection fragmentaire d'images mentales, celles qu'a pu garder le cinéaste une fois son voyage en Italie terminé, une fois rentré à Moscou pour penser et écrire son prochain film. En offrant par le montage de *Tempo di viaggio* une fenêtre sur le processus collaboratif précédant la réalisation de *Nostalghia*, Tarkovski reconduit l'attention flottante induite par la manière d'être du poète et nous baignons dans le poème de Bagno vignoni, comme Rimbaud s'est un jour baigné dans celui de la Mer²⁴¹. Sa réponse se construit alors en deux temps. Comme nous l'avons exposé, le premier temps se concentre sur la verbalisation du souvenir. La voix du cinéaste s'ouvre sur l'image d'une bouteille vide et se clôt sur l'apparition de trois canards en bois, se réappropriant

²⁴⁰ Andreï Tarkovski dans *Tempo di viaggio*, à la 38^e minute.

²⁴¹ Arthur Rimbaud, « Le Bateau ivre », *Poésies*, Paris, Hatier, 2007 [1891].

pour ainsi dire le répertoire textuel de Guerra, déplaçant certains de ses objets, pour interférer sur l'agencement de la « cage » du poète. Le second temps de la recollection intervient à la fin de la prise de parole du cinéaste, traduisant les affects qui le poussaient à se souvenir verbalement. Ce n'est plus l'empreinte sonore de sa voix qui nous laisse imaginer « l'atmosphère mystérieuse » de Bagno vignoni, mais l'empreinte visuelle d'images en mouvement enregistrées par la caméra de Tovoli au moment des repérages. Aux images mentales du récit de la chambre et du bassin, se succède une recollection d'images physiques reconduisant l'appel en direction du spectateur, potentiel spectateur de *Nostalghia*. Elles nous montrent tout autant le village désert qu'il décrivait tantôt, que le bassin enfumé que nous verrons dans le film à venir. Ni la voix de Tarkovski, ni celle de Guerra n'interviennent pour agrémenter d'un point de vue sonore cette série d'images. L'efficience de la perméabilité collaborative se découvre lorsque se joint au défilement de cette recollection la tonalité lyrique d'une composition d'Astor Piazzola : « Chant et fugue ».

Aux vapeurs du bassin, aux souvenirs et aux affects des deux auteurs, se mêlent le lyrisme de la fugue, elle-même « fondée sur l'entrée et le développement successifs de voix » qui, « empruntant les voies de l'imitation, du canon et du *ricercare*, naît de l'évolution de l'écriture polyphonique et contrapuntique », donnant ainsi « à l'auditeur l'impression que chaque voix fuit ou en poursuit une autre²⁴² ». C'est par cette voix semblant sans cesse changer de flux que se dissolvent les courants de la parole en un seul mouvement lyrique, en une seule et même force immersive capable d'emporter « l'imaginaire de ceux qui sont là » et à qui s'adressent les dons du texte²⁴³. Elle fait appel à une manière d'être en voyage à l'intérieur de soi-même. En faisant du lire un écouter, en faisant sienne la voix d'un autre, nous nous faisons « le reposoir d'un esprit qui toujours va » : notre voix s'ouvre à la parole des autres, « appelée par elle a lui servir d'abri [ou de refuge], pour devenir voix²⁴⁴ » à son tour. Nous y répondons.

²⁴² Définition de « Fugue » sur le site CNRTL, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/fugue> et sur le site Universalis, URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/fugue/>.

²⁴³ Jean-Marie Gleize, « A quoi ça sert ? », dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, op. cit., p. 244.

²⁴⁴ Jean-Louis Chrétien, *L'appel et la réponse*, op. cit., p. 58.



Fig. 15 : Andreï Tarkovski et Tonino Guerra durant l'écriture du scénario de *Nostalghia* (1983) en 1979.

En retrait, le cinéaste observe le scénariste durant le tournage de *Tempo di viaggio* en 1979 (fig. 15). La communication est à cette époque rendue possible par Eleonora Yablochkin. Elle et Guerra se marient en 1977 à Moscou, et échangent leurs alliances dans un bois de bouleaux (fig. 16) avec pour témoins Andreï Tarkovski et Michelangelo Antonioni. Les deux photos proviennent des albums personnels des Guerra.



Fig. 16. : Lors du mariage de Tonino Guerra et Eleonora Yablochkin.



Fig. 17 : *Tempo di viaggio*, Andreï Tarkovski et Tonino Guerra, 1983, à la 3e minute et 59e minute. À gauche, la lecture en italien introduit le film ; à droite, la seconde, en romagnol, le conclue.

Ainsi la voix de Tonino Guerra, dans toutes ses instances, qu'elle soit textuelle, ergo-textuelle ou situationnelle, se propose donc de relayer une saveur. Elle se formule au gré d'enjeux mimétiques plus ou moins heureux, en puisant son efficacité au sein d'une dimension lyrique à la fois individuelle et universelle, afin de donner la parole à des images tout à fait intimes, capables de suggérer d'une manière ou d'une autre un ressenti à priori incommunicable. Aussi ose-t-elle par la suite, au contact d'une corde unique la faisant vibrer dans le corps du poète, s'interpréter et coaguler selon des impulsions dialectales révélant son adhérence à la civilisation paysanne, laquelle lui confère une véritable identité sonore, et par la même, une prétention à résister, à survivre en tant que singularité musicale. Elle offre enfin, en fonction de l'attention réceptive que nous lui portons, une plongée dans ce même monde qui l'a façonné et au sein duquel notre voix est invitée à répondre de sa présence, réactualisant chez elle le même projet lyrique, de sorte que se dissolvent ensemble ces deux voix en quête d'une imagerie pouvant sustenter leur besoin respectif d'expression poétique.

Ce phénomène de dissolution est effectif sur chacune des collaborations du poète romagnol ; nous l'avons remarqué au fil de notre étude. La voix de Guerra se confond au point de disparaître dans celle d'un interlocuteur qui la réclame et qui se transforme à partir de la pression qui s'exerce sur elle. Ainsi nous constatons qu'une véritable perméabilité s'exerce entre le scénariste et le cinéaste, entre le poète et l'auditeur, de sorte que chacune de leurs voix respectives s'en trouvent élargies, limpides, clairvoyantes. Dynamique qui n'est pas sans revendiquer son existence dans le cadre même des images cinématographiques auxquelles Guerra collabore. Nous avons en effet évoqué, sur le conseil de Riikka Pelo, le cas de *Deserto Rosso* et au cours duquel la parole espiègle de l'enfant révèle à sa mère, sous la forme d'une énigme, qu'une goutte tombant sur une autre ne faisait ni plus ni moins qu'une seule et même goutte. Et nous affirmions depuis cette image aqueuse tout le dynamisme de la voix poétique de Guerra et du relais qu'elle se propose de mettre en jeu.

Du reflet qu'elle propose dans sa chute lyrique à celle qui l'accueille, de ses facultés d'adhérence et de résistance qu'elle dévoile en la percutant, de sa prétention à plonger jusqu'à se dissoudre en elle, la goutte et la surface de l'eau forment un exemple d'unité. Et c'est par cette unité, atteinte grâce à la perméabilité collaborative, qu'il nous a été permis de dessiner la trajectoire d'une voix poétique, gagnant au fur et à mesure de ses collaborations scénaristiques une véritable reconnaissance. Car si l'aspect techniciste perçu par Michelangelo Antonioni dans le travail de Guerra, ou encore l'absence totale de mention de son nom et de son rôle de

la part de Federico Fellini au cours de certains entretiens ont laissé l'influence du scénariste et l'implication du poète dans une zone d'ombre à laquelle Guerra était de fait assigné au vue du système hiérarchique de la production cinématographique et du désintérêt général de la critique internationale de cette époque, Andreï Tarkovski le réhabilite complètement avec *Tempo di viaggio*, mais surtout avec le film qui lui est intrinsèquement lié : *Nostalghia*.

En effet, l'un des deux protagonistes, Domenico, que d'aucuns considèrent comme un fou, reprend presque mot pour mot l'énigme de l'enfant de *Deserto Rosso*. Elle est non seulement réintroduite dans la bouche d'un personnage d'un « maximalisme enfantin²⁴⁵», caractère auquel a longtemps été associée la personnalité de Tonino Guerra par ses collaborateurs, mais surtout inscrite sur les murs de la maison en ruines dudit personnage. Son toit éventré laisse tomber à l'intérieur de la maison d'innombrables gouttes, parfois recueillies par quelques bouteilles vides, mais formant malgré tout une gigantesque mare. Et lorsque la caméra balaie dans un travelling latéral tout l'édifice, nous pouvons lire sur la paroi d'un mur la formule suivante : $1+1=1$. La présence de cette formule est la trace de la philosophie vocale de Guerra. Elle se fait présente à l'image, sur les murs du foyer de Domenico et signe l'aboutissement le plus heureux qui puisse se produire pour un scénariste et un poète dialectal. Elle est la démonstration d'une équité, préméditant l'avenir partagé des deux personnages, la marque d'un contrat implicite passé entre eux, s'affichant dans « un processus de réflexion organique et intime partagée entre deux esprits créateurs²⁴⁶». Et si l'image qui en résulte s'en trouve bel et bien indivisible, elle est également unique en son genre. Elle n'émane ni de l'imaginaire de l'un, ni de l'imaginaire de l'autre, mais de l'association des deux ; de deux souffles distincts que la voix converse en sons lorsqu'elle s'échappe dans l'air.

²⁴⁵ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Philippe Rey, trad. par Anne Kichilov et Charles H. De Brantes, 2014 [1989], p. 239.

²⁴⁶ Riikka Pelo, « Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? » art. cité, p. 127.

PARTIE 3

UN SOUFFLE AFFABULATEUR :

VOYAGES ET MÉTAMORPHOSE D'UN IMAGINAIRE

Gonflée d'un souffle affabulateur, la voix du poète romagnol, relais dynamique parvenant à lui rendre ses collaborations perméables, transmet des images mentales. C'est pourquoi nous nous proposons de dresser à présent une typologie de l'imaginaire du poète et scénariste Tonino Guerra. Ses motifs forment une syntaxe à laquelle se plie sa pratique de l'écriture, de ses poèmes initiaux à ses scénarios collaboratifs. Elle régit, d'après Jean Burgos, « le fonctionnement du texte poétique selon des régimes qui chacun reflètent une des réponses trouvées à l'angoisse²⁴⁷ » de la solitude. Identifier cette syntaxe reviendrait dès lors à isoler et définir un certain nombre de signes et leurs relations qui, plus que relier une œuvre protéiforme, nous permettraient de supposer l'intervention et l'évolution de l'imaginaire de Guerra. De cet archétype se déployant dans l'imagerie cinématographique, nous fleurons les armes que cet imaginaire se donne pour interagir avec elle.

Cet archétype, nous le définissons, dans le prolongement de la psychologie jungienne et de la philosophie de Jean-Jacques Wunenburger, comme une forme psychique servant de « puissance informante, de bassin sémantique, à partir duquel les symboles peuvent être produits par l'imagination²⁴⁸ ». Chez Tonino Guerra, nous l'identifions clairement : chacune de ses œuvres, littéraires et individuelles, cinématographiques et collaboratives, se rattache à l'imagerie d'un voyage. Qu'il soit d'errance ou d'exil, il est toujours entrepris par un personnage-modèle, stéréotype d'un auteur qui s'abandonne. L'architecte de *L'avventura*, l'écrivain de *La notte*, ou le poète de *Nostalghia* représentent ce créateur pris dans la persistance d'un mouvement odysseén, d'une aérodynamique tripartite alliant celle du départ, de l'itinérance, et du retour.

Ces trois étapes structureraient la schématisation d'un imaginaire individuel en devenir, affiliée aux mouvements d'une imagination créatrice qui tente de s'écrire, (qu'elle soit celle d'un poète comme Guerra ou d'un aède tel qu'Homère). Quant à la représentation archétypale de ce même déplacement au sein d'un imaginaire collectif, nous lui affilions cette fois le long voyage d'une figure solitaire telle qu'Ulysse. Pour cela, le voyage imaginaire est éminemment temporel. Il s'inscrit tour à tour depuis la perspective d'un futur à anticiper, dans l'instant présent d'une contemplation, jusqu'au passé de la mémoire d'un rêveur de rêveries. Il s'inspire, se respire et s'expire au départ, en cours et en retour d'une rêverie poétique ; étapes desquels nous rapprocherons respectivement *E la nave va* de Federico Fellini (1984), ainsi que *Paysage dans le brouillard* (1987) et *Le regard d'Ulysse* (1995) de Theo Angelopoulos.

²⁴⁷ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, 1982, p. 396.

²⁴⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, PUF, 2016, p. 65.

VII

Et vogue l'inspiration...

Traiter de la notion de voyage, et de ses visées, comme un archétype configurant l'imaginaire, et donc prélevé sur la totalité des images et récits envisagés par Guerra, nous appelle à considérer les deux versants de l'imagination créatrice qui structurent son itinéraire mental. Il y aurait d'une part sa dimension créante, spéculative et suggestive, et de l'autre, sa dimension créée, concrète et objective. Aussi entendons-nous cet imaginaire dans son acception la plus élargie. Il regroupe avant tout les « contenus produits par une imagination » qui, par un effet de répétitions et de récurrences, forment un « ensemble cohérent » sous l'influence de croyances, d'idées, de mythes partagées. Mais il les intègre également comme de véritables puissances créatrices au point de se faire système organisateur d'images, ordonné selon un « principe d'auto-poïétique », reliant les images entre elles, dans le but avoué de recréer continuellement de nouveaux contenus d'images inspirées et inspirantes²⁴⁹.

Si l'inspiration se découvre à la base de tout recours à cette imagination créatrice en ce qu'elle prédétermine, selon Benjamin Fondane, une dialectique odysseenne de la recherche et de la trouvaille, il s'agira présentement de décrire cet instant où l'esprit est disposé à accepter en lui un gain d'espace. Car en souscrivant à cet échange entre le dedans et le dehors, la disposition de l'imaginant, consentant alors à se perdre, détermine des agencements nous apparaissant, sur le conseil de Gaston Bachelard et sur l'avis même de Tonino Guerra, fondamentalement aériens. En effet, si la philosophie bachelardienne s'est employée à étudier une phénoménologie de l'imagination rendue accessible au moyen d'une rêverie poétique nous mettant sur « la bonne pente », celle d'une « conscience qui croît²⁵⁰», Guerra parachève ce dynamisme ascensionnel par la « position oblique » que cette rêverie réclame lorsque nous nous plaçons en devant d'un « monde vertical », qui parfois « se touche avec les mains²⁵¹».

Pour le scénariste et poète romagnol, cette position se cristallise dans les propriétés imaginaires d'un « ailleurs », d'un territoire représenté sous les traits d'un Orient qui n'est plus seulement considéré comme une « simple zone géographique », mais comme « une cavité de notre esprit²⁵²». Y voyager revient à se déplacer en marge du réel, dans « l'attention portée au frémissement d'une feuille », afin de formuler en soi des images. Aller vers l'Orient

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁵⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF, 1968 [1960], p. 5.

²⁵¹ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, *op. cit.*, Mercredi 20 mars.

²⁵² *Id.*

représenterait tout autant cet horizon vers lequel un imaginaire doit tendre par principe sans l'atteindre réellement, qu'une permissivité reconquise par la rêverie poétique et grâce à laquelle, soudainement, nous nous découvrons ailés.

L'Orient pour horizon

Nous avons déjà évoqué, dans notre chapitre portant sur le savoir-faire d'un poète, l'importance de l'inspiration dans le processus créatif qu'il suscite sur l'imaginaire d'autrui, affirmant de concert avec Georges-Emmanuel Clancier qu'« inspiré par l'Autre en lui-même, le poète [devait] inspirer les autres²⁵³ ». Le présent examen cherche désormais à décrypter ce qui précède et provoque l'inspiration chez Guerra, avant même qu'il ne souhaite en transmettre la saveur ; chez cet Autre dont « l'Orient, de tout temps, a été le pays²⁵⁴ », d'après l'essayiste Colette Juilliard. Ce double dont il fait notamment mention dans son recueil *Il miele* en le nommant « frère », mais qu'il décrit surtout dans son journal intime *Il pleut sur le déluge*, à la manière d'un « pauvre diable » imaginaire dont « le regard est plein de sagesse » et du visage duquel émane « un air religieux, [...] comme chez un moine oriental » :

Il va se blottir sur son tapis en lambeaux et me fait un long discours dans sa langue que moi, je ne sais pourquoi, je comprends : « [...] On doit parler sans demander et ne laisse les mots sortir de la bouche que pour créer du bruit. Remplir l'atmosphère de son et de la musique du souffle. Il n'est pas vrai qu'un mot peut représenter ce que l'on nous a appris qu'il signifie. Le mot n'est que le son de l'instrument que nous sommes. Enlevez toutes les significations des mots et écoutez seulement les sons qui sortent de notre bouche. Bouger, se déplacer, produire une quantité de gestes, voilà ce qui crée l'inutilité de la vie. Malheureusement les pensées créent du mouvement alors qu'il faudrait nous interroger : où allons-nous ? Ne bougez pas et laissez le monde bouger, laissez les fruits rouler sur le sol et dans les escaliers. Tout doit naître du vent et de la différence de chaleur. Notre but final n'est que l'immobilité intérieure²⁵⁵.

Si cet « Autre » inspire à Guerra un enseignement porté sur la valeur du souffle, il lui rappelle surtout que les déplacements physiques n'ont d'utiles que le déplacement intérieur qu'ils suscitent, lui suggérant par là-même que le but final de tout voyage quel qu'il soit demeure « l'immobilité intérieure » ; conseil dont la nature religieuse, en vertu de l'air qu'elle se donne, revêt inéluctablement un caractère oriental par la figure du moine pieux qui l'inspire. Mais la distanciation que met en scène Guerra à travers la visite de ce double parlant une langue

²⁵³ Georges-Emmanuelle Clancier, *La poésie et ses environs*, op. cit., p. 31. [Cf. note 36 ou p.11]

²⁵⁴ Colette Juilliard, *L'écriture du désir : imaginaire et Orient*, l'Harmattan, 1996, p. 31.

²⁵⁵ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, op. cit., Dimanche 28 juillet.

inconnue qu'il s'étonne de pouvoir comprendre, nous révèle surtout l'influence que l'Orient, dans son degré d'étrangeté, a pu jouer sur son imaginaire. En multipliant à partir des années 1980 les allers-retours entre Rome et Moscou, Guerra dédouble son existence de la même manière qu'il dédouble son moi-songeur. Il poursuit une carrière de scénariste hors d'Italie, et confirme également son statut de poète en empruntant un axe éminemment oriental lui permettant d'être traduit en russe et d'accéder à une véritable notoriété en Union soviétique. Introduit à certains artistes « orientaux » tels que le cinéaste Andreï Tarkovski, le plasticien Sergueï Paradjanov, la poétesse Bella Akhmadoulina, ou encore le peintre Rustam Khamdamov, Guerra s'adonne concrètement à l'écriture d'un souffle dont les mots, en raison des vents du monde qui traversent son corps, font résonner « l'instrument » qu'il est.

Ainsi sa production littéraire s'intensifie, stimulée par la récurrence de ses voyages. Elle en vient de fait à revendiquer une ambition nouvelle²⁵⁶. Bien que l'archétype du voyage apparaisse dès les années 1960 au cœur de divers récits d'errances, cet Orient suggère désormais une direction précise vers laquelle tend le parcours de la plupart de ses personnages. *La pioggia tiepida (La pluie tiède)*, sorti en 1984, nous offre un exemple admirable de cette transformation. Son sujet, la pluie caucasienne, multitude de gouttes révélant le lyrisme qu'une voix poétique se propose de relayer, authentifie dans l'imaginaire de Guerra, ou d'après le moine oriental qui est son double, une variation majeure, une « différence de chaleur ».

Au loin, le rivage. Le ciel était clair et je ne comprenais pas de quel genre d'eau il s'agissait. Pareils à des voiles sans soutien tombaient continuellement des rideaux de choses tièdes. Les gouttes étaient indétectables et les nuages n'avaient pas le temps de se former. [...] J'ai tout de suite compris qu'il valait mieux ne pas bouger. Mes facultés visuelles semblaient s'être élargies. Mes yeux ne servaient plus à rien. L'esprit créait des images d'une consistance bien plus corsée. Maintenant que j'ai parlé à différents chercheurs, je sais que les phénomènes de la pluie tiède ont été étudiés et utilisés par des poètes et des auteurs. Mandelstam l'a définie comme l'opium des caucasiens. Une pluie relaxante qui me portait au seuil de mirages très proches. Visions inquiétantes, présences prenant vie soudainement, muettes, comme les paysages dans lesquelles elles se déplacent²⁵⁷.

²⁵⁶ En prenant l'année 1980 comme année de référence, nous nous rendons compte que depuis 1946 (*I scarabócc*), Guerra publie quatorze ouvrages, et de 1980 jusqu'à 2008 (*Arrivano le donne*), il en publie trente-deux.

²⁵⁷ In lontananza, la riva. Il cielo era sereno e non capivo che tiPò d'acqua fosse. Parevano veli senza sostegno che precipitassero continuamente. Tendaggi di roba tiepida. Non c'era più l'individuabilità delle gocce e le nuvole non avevano il tempo di formarsi. [...] Ho capito subito che valeva la pena di non muoversi. Pareva si fosse allargata la mia capacità visiva. Non mi servivo degli occhi. La mente creava immagini che avevano una consistenza più corposa. Adesso che ho parlato con diversi studiosi, so che i fenomeni della pioggia tiepida sono stati studiati e utilizzati da poeti e scrittori. Mandel'stam l'ha definita l'oppio dei caucasici. Una pioggia distensiva che porta sulla soglia di miraggi vicinissimi. Visioni inquietanti, presenze che presto prendono vita dapprima mute come muti restano i paesaggi entro i quali si muovono. Tonino Guerra, « La pioggia tiepida », *Opere (1946-2012), L'infanzia del mondo*, t. 2, op. cit., pp. 1628-1629.

Plus que faire l'objet d'une trajectoire, l'Orient concrétise l'emprise d'un territoire à partir duquel nous atteignons l'effcience d'un voyage intérieur, immobile ; c'est à son contact que Guerra comprend instantanément qu'il « vaut mieux ne plus bouger ». Ainsi, face « au lointain, le rivage » réveille l'attention du poète. Sa voix, s'adjoignant d'une température parce qu'« absorbant le soleil », révèle les nuances qui la colorent : l'esprit en vient à créer « des images plus corsées ». Sa vision semble « s'être élargie » ; il est porté depuis le ponton de l'*Amiral Nakhimov*, jusqu'au « seuil de mirages » que formule un lointain horizon. Cet horizon, « ce prolongement du visible vers un invisible accessible au seul regard de l'imagination²⁵⁸» comme l'explicite Michel Collot, met en perspective les ambitions d'un esprit voyageur cherchant à alimenter une œuvre protéiforme. Son regard fait cohabiter sur une même ligne de fuite la réalité d'une masse océanique, obscure, intérieure, que nous avons jusqu'ici affiliée à la dynamique d'une voix qui s'exprime, et l'irréalité d'une immensité céleste, claire, extérieure, qui inspire couleur, relief, humeur et rythme à cette même masse océanique. Le ciel bleu inspire des images auxquelles l'océan répond depuis ses voix de surface. Résonance trouvant son origine dans cette expérience du lointain de *La pioggia tiepida*, à bord de l'*Amiral Nakhimov*, entre les ports d'Odessa, Yalta ou Batoumi. Résonance que nous retrouvons dans le voyage narratif qu'il nous propose en 1984 également, cette fois en collaboration avec Federico Fellini, pour le film *E la nave va*, à bord d'un paquebot portant le mystérieux nom de « *Gloria N.* ».

Le récit d'*E la nave va* débute depuis le port de Naples, en 1914, et tient pour point d'arrivée une île imaginaire répondant au nom d'Erimo, pays natal et inconnu « de la plus grande cantatrice de tous les temps », Edmée Tetua, et sur le rivage duquel il s'agit de répandre la voix, au gré des cendres que des vents marins souffleront. Cette voix éteinte hante, de la machinerie jusqu'à la timonerie, les moindres recoins d'un navire à la grandeur opératique et verticalisante dont il nous est d'abord impossible de deviner le sommet ; il réclame aux passagers une ascension volontaire. Un tel motif poétique donne un sens à cette croisière absurde ; celle-ci représente très justement la tentative d'une rêverie qui s'élanche par l'image. Elle célèbre, sur le fond, une cérémonie funèbre doublée d'une fête aristocratique, et sur sa forme, la transition d'une nature grise et muette à une autre colorée et « parlante ». Il s'agit en effet, selon les vœux de Fellini lui-même, d'inspirer par le biais de cette navigation en entre-deux « une sorte de demi-sommeil, au moment où on n'est pas encore endormi, sans être plus tout à fait réveillé²⁵⁹ ». En ce sens, le départ du « *Gloria N.* » expose par son périple à venir

²⁵⁸ Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005, p. 66.

²⁵⁹ Ornella Volta, « Fellini : le navire », *Positif*, n° 272, octobre 1983, p. 27.

l'impulsion d'une rêverie qui s'amorce dans le sacerdoce d'une multitude de rituels, lesquels ne sont, d'après le réalisateur italien, que des « médiations nécessaires pour entrer en contact avec la réalité²⁶⁰ ». Et textuellement, celle-ci nous est délivrée par les apartés du journaliste couvrant l'évènement : Orlando, personnage omniscient, interprété par Freddie Jones, et intervenant de près ou de loin sur l'intégralité des séquences d'*E la nave va*.

C'est à lui qu'il revient de nous guider à travers les péripéties de ce voyage funèbre, balayant par son regard inquisiteur une succession de tableaux dont il est l'observateur et le commentateur lacunaire, fréquemment pris en flagrant délit d'affabulation. Épris d'une solitude rêveuse, Orlando s'adresse à la caméra, comme le faisait déjà l'historien d'*Amarcord* : depuis l'univers dont il est le témoin inspiré plus que l'acteur. Il devient l'instigateur d'une rêverie qui promet de s'écrire, d'une rêverie dont l'interprétation, par souci déontologique, nous est transmise « dans une inspiration à la mesure de nos talents de lecteurs²⁶¹ ». Ambition à laquelle Fellini se rattache frontalement. Sa fascination pour d'innombrables chapeaux, ou sa présence derrière la caméra, lors de la dernière séquence, nous le prouvent sans conteste. Le journaliste se découvre alors comme le principal dépositaire d'un imaginaire intégrant une sorte de journal de bord : voyage dont il s'agit de tirer un tissu narratif pour l'imagination de ses lecteurs. Il emprunte au réel quelques-uns de ces événements et les redistribue dans une configuration qui est la sienne ; fruit d'un imaginaire individuel écrivant en direction d'un imaginaire collectif. Tout comme le poète, il n'a donc pas « pour fonction d'inventer d'autres mondes, mais de recréer le nôtre, de nous en révéler un autre visage, une autre version²⁶² ». Incorporant le visible de l'image créée et créante, Orlando verbalise le paysage d'une traversée avec lequel il fait alliance. Il se place entre sa réalité et l'irréalité générale ; il est le point de vue déterminé d'un sujet sur un monde dont la limite, son horizon, est transitionnelle.

En nous laissant le soin de deviner ce qu'il dérobe à notre vue, l'horizon double le réel d'une face cachée, « inépuisablement offerte au travail de l'imagination²⁶³ ». Principe de voyance que Fellini et Guerra appliquent régulièrement au cours du film, vantant la transcendance qu'il nous procure. À la faveur d'une séance de spiritisme où l'absence à l'image d'Edmée Tetua provoque chez ses participants, dans l'attente d'une apparition ou d'un signe, un accès direct à l'imaginaire. Ou bien d'un dîner au cours duquel le personnage interprété par Pina Bausch, aveugle et synesthète, nous dit voir la réalité à partir de certaines voix, à travers

²⁶⁰ Ornella Volta, « Entretien avec Federico Fellini », n° 272, octobre 1983, p. 33.

²⁶¹ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 7.

²⁶² Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 71.

²⁶³ *Ibid.*, p. 72.

des couleurs qui nous sont invisibles et qu'il nous faut, là aussi, imaginer. En ce sens, l'imaginaire est explicitement montré comme un espace que la rêverie rend navigable, baignant dans l'indétermination la plus absolue, se développant par l'initiative d'une subjectivité fantaisiste prenant soudainement la parole. Cet imaginaire individuel est cependant destiné à s'appuyer sur une dimension collective, et pour laquelle il s'agit de déployer un éventail d'images sonores, visuelles, olfactives. Il mobilise tant les affects d'un individu que ceux de la foule qui l'écoute. Quant à l'imagination, qui est sa force créante, elle amplifie nos émotions, de sorte qu'alors nous puissions nous méfier de la réalité et de l'ordre objectif du monde. Par des effets directs et indirects, conscients ou inconscients sur nos humeurs, notre sensibilité, nos sentiments, lesquels se découvrent parfois mêmes, eux aussi, imaginaires, l'imagination va jusqu'à nous priver d'un esprit critique de circonstance. Elle nous invite à croire en la justesse d'une interpellation merveilleuse de la réalité, aussi méprisable qu'elle puisse être, nous poussant parfois même à nous en détacher.

J'ai toujours observé la réalité, surtout pour découvrir les endroits où elle était devenue merveilleuse, où elle s'éclipsait pour se changer en quelque chose d'autre. Je pars toujours de la réalité pour ensuite l'abandonner. Je souhaite qu'elle puisse rester en-dessous – car je n'aime pas les choses suspendues en l'air – et pourtant, j'aime ces fuites magiques qui traduisent le tout dans une seule et même fable ; mais une fable très incisive²⁶⁴.

Chacun des récits imaginés par Guerra, et le scénario d'*E la nave va* notamment, fait donc valoir les puissances de la fabulation en se servant de ces « fuites magiques » comme substance et apparence d'un récit de voyage. C'est précisément sur la base de ces fuites que se concrétise ce que Guerra nomme un « exil mental²⁶⁵ ». En cela, il revendique un héritage romantique, distinguant la relative sécurité de l'imaginaire d'une certaine insécurité du réel. Toutefois, citant le poète russe Ossip Mandelstam, l'un des principaux représentants du mouvement acméiste, Guerra revendique une autre influence. S'opposant au symbolisme d'origine occidentale, l'acméisme honore l'utilisation d'un vocabulaire simple et concret considéré comme un phénomène acoustique avant tout, et porte à son apogée la dimension poétique d'une quotidienneté accueillant en elle les voix de la matière. Et de fait, l'appartement anonyme de Moscou dans lequel il confesse « s'enfermer mentalement » pour « échapper au poids d'une douleur ou de l'ennui » ne représente plus vraiment ce *n'importe où hors du monde*

²⁶⁴ Ennio Grassi, « Une civilisation qui disparaît », *op. cit.*, p. 106.

²⁶⁵ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, *op. cit.*, Dimanche 8 septembre. Sauf mention contraire, les citations qui suivent proviennent du même segment du journal.

que décrit Baudelaire dans son *Spleen de Paris*. Il est un ici, une destination certaine. Invoqué « certains jours », sans que cela ne puisse dépendre « ni d'une saison ni d'une autre », cet ici fixe l'instant d'une rêverie poétique qui anticipe une imagerie ni capturée, ni apprivoisée. La résilience d'un tel « transfère mental » acquise, Guerra navigue en Orient comme « dans une dimension nocturne de l'existence », n'a plus à se « fier à quelque chose qui échappe aux règles d'une logique absolue » : il fait désormais corps avec le monde en se sentant « bien dans l'air des couchers de soleil », lesquelles lui donnent, en pleine extase aérienne, « l'impression de faire partie du soir ²⁶⁶».

Guerra s'élève dans la nuit et son horizon pour s'offrir au mirage, « construction chancelante qui soutient [ses] incertitudes assoiffées d'obscurité²⁶⁷ ». Aurore ou crépuscule, cet horizon inspire un regard en quête d'illuminations. Un tel désir est lisible ; il cache une foule de fantasmes, un conglomérat d'attentes. L'horizon les concentre. Et de ce fait, il n'est plus véritablement une limite, il n'est plus relatif à une observation spécifique, mais absolu : la vue s'y prolonge en rêverie. Un tel horizon revendique au front de la pensée un mouvement qui peut être porté à l'infini. En ce sens, il ne suggère pas un panorama mais une action. Et cette action, nous la revendiquons à notre tour et en formulons l'hypothèse. Nous imaginons Tonino Guerra, préparer un long voyage en Orient, depuis l'appartement de Federico Fellini, via Marguta, durant l'été 1981, alors même qu'il est en train d'imaginer le scénario du film en question²⁶⁸. Un voyage que *La pioggia tiepida* nous raconte d'ailleurs explicitement. Traversant la mer noire sur l'*Amiral Nakhimov*, il lui arrive parfois d'appeler son ami Fellini afin d'agrémenter le scénario de « deux ou trois choses²⁶⁹ » et lui narrer sans doute ce que lui inspire notamment la pluie caucasienne. Et peut-être même l'histoire d'un éléphant, « cadeau du Chah de Perse à notre Tsar », faisant voyage sur « des radeaux le long des rivières²⁷⁰ » pour rejoindre la ménagerie de Moscou. À cet instant, pachydermique et oriental s'il en est, cet éléphant nous rappelle la présence d'un autre spécimen, un lointain cousin : le rhinocéros qui se met un jour à voler au-dessus du ponton du « Gloria N. » et nous inspire en conséquence.

²⁶⁶ *Ibid.*, Lundi 23 décembre.

²⁶⁷ *Ibid.*, Dimanche 15 décembre.

²⁶⁸ « Au début, nous n'avions pas d'idées, mais au bout de quinze jours le scénario était prêt... comme toujours je devais partir pour la Russie, car j'ai épousé une Russe, et tous les ans, ma femme et moi, nous faisons un voyage la bas, ce qui, d'autre part, m'est utile pour mes notes, pour certains livres que je prépare... » Ornella Volta, « Entretien avec Guerra, co-scénariste », *Positif*, n° 272, octobre 1983, p. 38.

²⁶⁹ « Il m'est arrivé par exemple, quelques mois après avoir terminé ce scénario, de me trouver justement sur un vieux paquebot allemand, l'amiral Nachimov, qui faisait le trajet d'Odessa à Batumi. J'ai eu ainsi l'occasion de voir deux ou trois choses en mer que je lui ai racontées » *Ibid.*, p. 39.

²⁷⁰ Tonino Guerra, « La pioggia tiepida », *op. cit.*, pp. 1629-1630

L'envol du rhinocéros

Nombreux ont-ils été à vouloir comprendre la présence incongrue de ce rhinocéros et ce qu'il pouvait notamment signifier dans l'imaginaire de Federico Fellini²⁷¹. Il est naturel, connaissant le penchant trompeur du réalisateur italien, que nul entretien n'a jamais pu parvenir à élucider ce mystère. Pourtant, nous affirmons que l'apparition de cet animal n'est pas due à des motivations symbolistes ou historicistes, mais bien à la seule ambition poétique qu'il porte malgré lui : celle d'inspirer à autrui, au détriment d'un certain réalisme, les puissances ailées d'un imaginaire tourné vers l'Orient. Pareil au taureau blanc d'*Amarcord*, d'origine orientale, et qui inspirait de la crainte à l'enfant rêveur, piégé dans son besoin de résistance, le rhinocéros inspire de l'imagination à la foule sidérée, démasquée dans son besoin d'imaginaire. C'est parce qu'il ne répond d'aucune utilité narrative apparente, qu'il est précisément à bord du navire : il n'est là que parce qu'il ne devrait pas y être.

Si bien que la question qui nous intéresse présentement, et que tout observateur serait à même de se poser, qu'il soit personnage levant les yeux vers le ciel, acteur levant les yeux vers le plafond du Studio 5, ou bien spectateur levant les yeux vers l'écran, n'est vraisemblablement pas : « Pourquoi un rhinocéros ? », mais plutôt « Pourquoi vole-t-il ? ». Répondre à cette interrogation ne revient toutefois pas à déposséder la syntaxe de l'imaginaire fellinien d'un symbole qui pourrait être le sien, à savoir le rhinocéros dans sa physiologie pachydermique, mais à attribuer sa faculté d'envol, et par la même, le potentiel poétique d'un tel attribut ailé, à celle de Guerra. Aussi dressons dès maintenant une courte typologie de nature ornithologique qui ponctue par récurrence la filmographie du poète romagnol. Au-delà de la filmographique fellinienne - en mettant de côté l'apparition d'un paon sous la neige d'*Amarcord* -, de multiples formes ailées signent l'influence de Guerra. Dans le cinéma d'Angelopoulos par exemple, nous percevons celle de la mouette, singée par un « fou » au début de *Paysage dans le brouillard*, celle d'un oiseau invisible que l'on admire après avoir prononcé ses vœux nuptiaux dans *L'Apiculteur* (1986), ou avec lequel on dialogue à flanc de montagne dans *Voyage à Cythère* (fig. 19). Chez Tarkovski, c'est un ballet d'oiseaux qui s'envole depuis le ventre de la vierge dans *Nostalghia*, quelques canards de bois qui décoorent *Tempo di viaggio*, sans parler du poème qu'il adresse au cinéaste soviétique, « oiseau [...] sali par la neige ». Enfin, pour en revenir à *E la nave va*, nous voyons une autre mouette surgir au cours du premier repas, et nous notons d'ailleurs qu'un certain Tonino est chargé de l'attraper à l'aide d'un filet.

²⁷¹ Ornella Volta, « Fellini : le navire », *art. cité.*, pp. 32-37, ou Paolo Fabbri, « Le lait de Rhinocéros », *Trafic, Revue de cinéma*, Éditions P.O.L., n° 77, mars 2011, pp. 130-136, pour ne citer qu'eux.

En tant qu'animal migrateur, l'imaginaire de Tonino Guerra se déploie et provoque des instants de rêverie démontrant les puissances ailées de toute entreprise fabulatrice. Son regard se tourne vers l'immensité des cieux, s'écarte un temps de la certitude d'un monde ou d'une saison qu'il peine à habiter et part s'alimenter ; par manque de nourriture pour les uns, par manque d'images pour les autres. C'est pourquoi la figure de l'oiseau migrateur apparaît au début de chacun des films ou dans des images de départ. Elle lui confère un sens, non pas du fait de son altérité propre, mais en interagissant avec le désir ancestral du rêveur de rêveries diurnes qu'est l'Homme, pris dans son désir de vol, d'ascension spirituelle. Dans l'attente d'un signal délivré par des forces terrestres (magnétisme) ou célestes (ensoleillement) mais toujours mystérieuses, l'oiseau migrateur anticipe tout projet de partance en direction d'un territoire imaginaire, à la fois connu et inconnu, et vers lequel il semble attiré comme par enchantement. Comme lui, nous sommes invités en état de rêverie à lever les yeux vers l'horizon pour espérer apercevoir, toucher, entendre et parfois même sentir la réalité d'un monde aérien qui nous est à priori inaccessible. En faisant fi des frontières humaines, il inspire chez Guerra une pure volonté de transcendance : celle d'atteindre les sommets desquels l'espace entier devient le royaume d'une contemplation aérienne. Mais cet envol ne concerne pas seulement une attitude *monarchique* à laquelle Bachelard s'est intéressé dans *La Terre et les rêveries de la volonté* ; il s'avère également des plus salvateurs lorsqu'il est perçu comme l'unique recours au désenclavement d'une réalité aliénante, d'un « ici » humiliant le rêveur, prisonnier comme en un labyrinthe²⁷². Icare représente d'ailleurs cette tentative de rêverie cosmique pour laquelle il donne jusqu'à la réalité de son corps et de son esprit. S'approchant ingénument d'une illumination inaccessible, sa chute nous dicte que les profondeurs du rêve nocturne, des abysses de l'inconscient et de l'opacité de la pensée ne sont jamais trop lointaines.

Mais dans *E la nave va*, cet Icare n'est pas mort. Mieux, il a été sauvé par un certain Tonino ; il s'agit de la mouette qui s'était invitée au premier repas de la croisière. Recueillie par le capitaine, ce dernier l'a baptisée ainsi en raison de son aile cassée. Son récit nous est compté suite à la plainte tempérée de l'un des passagers, réveillé chaque nuit par les errances et les coups de becs de la mouette contre la porte de sa cabine. Peintre loquace, il remarquait peu avant, observant l'horizon, que « chaque coucher de soleil [reflétait] la main du créateur » et qu'il était vain de prétendre « rivaliser avec l'esprit divin²⁷³ ». Aussi la pensée du peintre qui espère secrètement toucher au divin du bout de son pinceau, et le mouvement de la mouette

²⁷² « Cette ville [Rome] est tellement merveilleuse qu'elle m'a toujours humilié ». Ennio Grassi, « Une civilisation qui disparaît », *op. cit.*, p. 104.

²⁷³ Interprété par un personnage secondaire dans *E la nave va* (1983), à 1 heure et 5 minutes.

Icare qui a tenté de le faire du bout de sa plume, nous semblent complémentaires. Comme Icare, le rhinocéros décolle du fond d'un dédale, d'une cale située en-dessous du niveau de la mer. Atteint d'un mal proche du *zugunruhe*, aussi appelé « agitation migratoire » et touchant les oiseaux enfermés dont le corps se prépare au départ d'une migration vitale, son état se dégrade. Le médecin ordonne alors à l'équipage de lui faire « prendre l'air » (fig. 18). Et comme le peintre en rêve, le rhinocéros s'envole alors selon les mêmes attributs que l'on assigne ordinairement aux dieux et aux anges. Il touche en effet à cet esprit divin en étant reconnu et nommé comme tel par l'un des spectateurs présents sur le ponton. C'est Ziloev, la basse russe, qui, inspiré et enclin à s'adonner à une rêverie immédiate, déclare par une injonction clairvoyante : « *Il est comme le dragon de la fable de mon pays, Zmeï, le dragon volant !*²⁷⁴ ».

« Décollant de la réalité », le rhinocéros, tout comme notre imaginaire d'après Colette Juilliard, prend l'air « dans une verticalité où [il peut enfin] s'épanouir et respirer²⁷⁵ ». Il fuit la réalité labyrinthique de sa cage, espace dont Pierre Loubier nous rappelle qu'il est le lieu privilégié pour « un envol [qui] semble toujours se faire depuis les plis sinueux d'un espace bâti, dominé par la notion d'enfermement et de parcours contraint²⁷⁶ ». Hissé à l'aide d'un cabestan sur le pont, puis déplacé jusque dans une barque d'où il peut respirer librement, il scrute cet horizon absolu qu'un espace lisse par excellence, l'océan, absorbe par son mouvement infini. Toutefois, sa présence à l'image est d'abord annoncée par le hors-champ, par cet ailleurs qu'il inspire. L'odeur qu'il dégage se répand dans l'air lorsque le capitaine et le peintre discutent de la mouette et déstabilisent peu à peu l'ensemble des passagers. Identifier la provenance d'une telle pestilence leur est alors impossible. Rappelant tantôt une odeur de poisson, tantôt un manque d'hygiène d'origine humaine, elle est surtout d'origine inconnue. Pour cela, ses effluves poussent l'imagination de certains passagers à s'activer, à formuler une foule d'hypothèses. S'engouffrant dans leur esprit, la présence-absence du rhinocéros leur impose une lecture de l'invisible, démasquant leur incapacité à y adjoindre un quelconque souvenir. Elle ébranle la sérénité et la certitude d'un air pur et sans parfums. Son caractère nauséabond bouscule le nez du songeur, développe les capacités de son flair qui, d'après Bachelard, le fait s'écarter, « au moindre indice d'une impureté²⁷⁷ », de la certitude d'un réel baignant à l'air libre. Comme l'écrivait Guerra :

²⁷⁴ « E come il drago delle fiabe del mio paese. Zmiei, il drago che vola ! » Federico Fellini, Tonino Guerra, *E la nave va, soggetto e sceneggiatura*, Longanesi & C., 1983, p. 94.

Dans la version originale italienne, nous n'entendons seulement que : « Zmeï, le dragon volant » ; la distribution française lui préfère « Regardez, le dragon volant ».

²⁷⁵ Colette Juilliard, *L'écriture du désir : imaginaire et Orient*, op. cit., p. 17.

²⁷⁶ Pierre Loubier, *Le poète au labyrinthe : ville, errance, écriture*, ENS éditions, 1998, p. 328.

²⁷⁷ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Lgf, 1992 [1943], p. 176.

Souvent, j'ai la sensation de me trouver dans une odeur dont l'ampleur me surprend soit parce qu'elle remue des souvenirs et des choses lointaines, soit pour l'influence bénéfique qu'elle me communique. Voilà ce que sont désormais les véritables rencontres de ma vie. Une odeur, une route couverte de feuilles sèches, le ruissellement d'une gouttière cassée²⁷⁸.

Une telle odeur, et à fortiori celle d'un animal malade, surprend par son ampleur mais aussi « pour l'influence bénéfique qu'elle [lui] communique ». Elle inspire une prévoyance qui devient la nôtre. Rappelés à notre anosmie spectatorielle, nous cherchons par l'image, par l'entremise d'un quelconque indice visuel, à comprendre non seulement son origine, mais également son intensité. Sitôt nous raccordons « des souvenirs et des choses lointaines » – ce que le film nous a coupé –, au temps qui passe. L'odeur se mue en une vision qui anticipe le décollage du rhinocéros, instant de rencontre avec l'imaginaire, qu'il soit individuel ou collectif. L'air est son support, et en cela, l'odeur qu'il relaie est continuité, infinité : nous voyageons tout autant à travers elle, qu'elle à travers nous. Puis, dans les contours d'une ombre projetée, nous la découvrons dans la silhouette informe d'un monstre volant ; l'odeur se formalise. S'orientant en direction d'un énième hors-champ, elle plane au-dessus des passagers, les forçant désormais à lever les yeux en sa direction, à demeurer stoïque face à la force sacrée qu'elle insuffle. Nous avons mentionné la réaction de l'un d'entre eux, apercevant en cet être pachydermique, Zmeï Gorynytch, animal légendaire de la mythologie slave, mais nous notons que son envol insuffle un état de rêverie plus spécifique auprès d'un autre passant. Inspiré par l'envol de la bête libre, Ricotin détourne son regard du spectacle aérien qui s'offre à tous et se tourne vers un autre horizon. Il nourrit son imaginaire de quelques fantasmes en épiant, retiré de la foule, deux marins faisant leur toilette et échappe ainsi, dans l'instant d'une rêverie solitaire, à la réalité des conventions sociales qui le contraignent à dissimuler ordinairement son moi profond.

Car c'est par sa condition de mammifère terrestre, colossale, et en vertu de laquelle toute possibilité de vol nous semble inenvisageable, que le rhinocéros voyageur se découvre en lien direct avec le corps et l'esprit humain. Ils jalouent ensemble son pouvoir et se plaisent, pour combler leur impuissance vis-à-vis du réel, à rêver en plein jour. Ils se déplacent vers l'horizon, les yeux ouverts, de sorte d'avoir enfin, pareil à Baudelaire, le regard flottant « dans l'immensité du ciel », « dans l'incomparable chasteté de l'azur », toute faite de « silence » et de « solitude » et au cœur de laquelle, « dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd si vite²⁷⁹».

²⁷⁸ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, op. cit., Mardi 11 juin.

²⁷⁹ Charles Baudelaire, « Le “ Confiteor ” de l'artiste », *Le Spleen de Paris*, 2003 [1869], p. 64.

Ainsi les puissances aériennes de l'imagination créatrice se découvrent désirables, assimilées par la foule fellinienne qui se prête à l'exercice d'une rêverie poétique, à « l'expérience imaginaire de la matière aérienne²⁸⁰». Quant à Orlando, délaissant la jeune et blonde adolescente qu'il courtise depuis le départ du navire – cet ange de Botticelli auquel aspire la naïveté de son désir –, il finit par clore la rêverie générale qu'inspirait son récit, ultime rescapé du naufrage du « Gloria N. ». Seul, certes, mais toutefois défendu par la présence nouvellement absurde du rhinocéros, avec lequel il partage sa chaloResteupe. Il semblerait d'ailleurs que ce dernier, plus encore que symboliser une rêverie interrompue, ou qui vient du moins d'atterrir dans une « immobilité intérieure », semble produire depuis son envol un lait d'une saveur exquise ; liquide issu de la galactopoïèse dont on assure traditionnellement qu'il serait à lui seul responsable de l'élévation spirituelle de l'enfant buveur et des songeurs de voie lactée.

L'envol du rhinocéros aura inspiré dans l'esprit de tous ses admirateurs une aspiration psychique à la pureté, « inductrice à la fois d'une vertu morale et d'une élévation spirituelle²⁸¹», un mouvement subtil de déplacement dans l'imaginaire, et pour lequel Guerra fait preuve d'une foi certaine en associant ce déplacement, cet archétype du voyage, cette « position oblique par rapport à un monde vertical », à un « aller en Orient » et dont la respiration demeure la vertu cardinale. Et c'est en ce sens qu'être inspiré par l'Autre en nous-mêmes, altérité portée ici par l'animal, sous les ailes de multiples oiseaux mais aussi sous celles, suggérées, du rhinocéros ou d'un dragon légendaire, c'est acheminer son moi inspirant et désormais inspiré vers une rêverie qui dure, une rêverie qui respire le monde dans la durée, traversée d'odeurs ; comme pour « tomber dans le vide » et « vivre au contact des nuages ».

En ce qui concerne mon cas, il faut dire qu'aller en Orient, c'était comme tomber dans le vide. Vivre au contact des nuages et d'une religiosité faite de prières que le vent déchire en des banderoles qui claquent, accompagnées par des sons rauques qui roulent à l'intérieur de longs instruments. Tu respirez l'air où semblent sur le point de naître les odeurs du monde, et les corps qui, ensuite, seront le monde²⁸².

²⁸⁰ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1984 [1969], p. 147.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 148.

²⁸² Tonino Guerra, *L'albero dei pavoni*, I Quaderni del Battello Ebbro, 2005, p. 17.



Fig. 18 : *E la nave va...* Federico Fellini, 1983, à 1 heure et 7 minutes.

VIII

Respirer dans le brouillard

L'inspiration détermine donc un commencement ; elle éveille chez Guerra, ce rêveur d'Orient, la nécessité d'un départ. Elle est l'amorce d'une rêverie qui ne demande qu'à se spatialiser dans la durée. L'imaginaire individuel et collectif est ainsi appelé à s'étendre du fait de changements profonds, de liaisons nouvelles ; à repousser ses frontières à mesure que l'imagination du poète romagnol, dans un déplacement nécessairement nomade, intègre les supports de rêverie qui s'offrent à lui par son trajet et desquelles apparaissent des images qui n'auraient pas encore d'antécédent, des images naissant de la contemplation active, de la respiration d'un parfum oriental.

Cette respiration est évidemment une métaphore : ses enjeux paramètrent la dialectique de la recherche et de la trouvaille dont il nous faut maintenant dévoiler le caractère métamorphique : transformation double, tant pour Guerra que pour l'environnement au travers duquel il voyage. Elle active en effet deux polarités, l'une cinétique, l'autre dynamique, de façon à définir entre elles un itinéraire par lequel tout rêveur d'Orient se déplace à l'extérieur et à l'intérieur de lui-même. La recherche serait ce déplacement nomade de l'imagination, proposition cinétique d'une errance ou d'un exil tendant vers le parachèvement d'une attente. Quant à la trouvaille, elle serait ce point où l'itinérance s'achève en une proposition dynamique, point d'arrivée relativement incertain mais reconnu par la transformation « moléculaire » qu'elle suscite auprès d'un esprit voyageur, éveillant chez lui la possibilité d'un autre voyage odysseén, d'un retour vers la réalité d'une feuille blanche, d'une expiration.

L'errance volontaire de Guerra en Orient, de sa rencontre avec Eleonora Yablochkin jusqu'aux dernières années de sa vie, donne à son imaginaire les moyens de se stabiliser, et paradoxalement, de se transformer. La trajectoire qu'elle suppose détermine l'orientation de sa pensée, formulant des ambitions voyageuses qui rentrent alors en parfaite adéquation avec celles de Theodoros Angelopoulos, cinéaste grec pour qui le voyage, et l'Odyssée plus particulièrement, relèvent d'une véritable obsession. Une obsession partagée qui, bien qu'elle brouille davantage leurs influences respectives, élabore en filigrane les modalités d'un itinéraire imaginaire sur lequel se greffe un rapport d'immanence. Il s'agit tout autant pour Guerra et ses personnages de partir à la recherche d'un équilibre avec le monde pour trouver à son terme les moyens de l'habiter, que de revendiquer la réversibilité de ce même processus : un monde qui cherche à habiter la pensée du nomade qui le parcourt.

La recherche d'un funambule

Marqué en sa chair par la maladie et l'expérience de l'Orient, Guerra s'éloigne d'Italie et réduit son degré d'implication dans le cinéma national au profit d'une réappropriation de son œuvre de poésie, réactualisée avec succès en 1981 avec la publication du recueil *Il miele*²⁸³. La syntaxe de son imaginaire gagne alors une maturité certaine. Non pas que son intérêt pour la représentation schizoïde d'un malaise incommunicable, prolongée par la cinématographie antonionienne et tarkovskienne, ni que celui en faveur d'une civilisation paysanne en quête de résistance, exécutée à travers l'œuvre fellinienne ou tavianienne, ne se trouve délaissé ; bien au contraire. Ces deux intérêts s'intègrent dans un vaste archétype narratif faisant de l'imagerie du voyage, le projet d'une imagination décrivant les mouvements de sa propre poïétique.

L'expérience de la Grande Mère Russie et la réflexion souterraine sur la vraie nature de la nécessité lyrique amènent le poète [Guerra], par la rupture avec les schémas conventionnels, à une dimension de l'écriture aussi nouvelle qu'ancienne : la dimension archétypale de la narration. Ce qui nous intéresse n'est pas la forme littérale de l'écriture ou le vers, mais la "fabula", le mystère qui y est écrit et l'émerveillement, la surprise, le nouveau qui naît de l'imagination. Un événement qui nous émerveille, une émotion qui naît d'une réalité simple, comme un papillon par exemple²⁸⁴.

D'Amato aborde ici les instances créatrices de la fable en rappelant son étymologie latine. Plus que développer un récit influencé par un quelconque bestiaire ou une visée morale bien définie, la « fabula » s'établit de manière allégorique en dévoilant, sous les aspects d'un sens apparent et caché, les puissances d'un parler qui s'inventent, directement en prise avec l'imagination qui la nourrit. Écrire le voyage revient donc pour Guerra à faire le double récit des transformations que ses errances suscitent. Ce récit n'est plus seulement celui d'un imaginaire inspirant des voyages à entreprendre, mais également celui de voyages entrepris inspirant un imaginaire plus vaste, intégrant le voyage qu'il fait en lui-même pour respirer le monde et faire corps avec lui. Et lorsque Guerra fait la rencontre de ce dernier grand collaborateur qu'est Angelopoulos, celui-ci s'apprête au même moment à effectuer un important virage stylistique au sein de sa filmographie, désormais épris d'une ambition odysseenne²⁸⁵. Si, pourtant, *Voyage à Cythère*, qui amorce leur collaboration, se compose de nombreuses suggestions pour lesquelles Guerra apparaît comme un « fabulateur » de talent, une collaboration autrement plus en lien avec l'itinérance imaginaire retient notre attention. Il

²⁸³ On lui diagnostique en 1984 une tumeur dont il se fait opérer à Moscou par son ami Alexander Konovalova.

²⁸⁴ Luigi d'Amato, « Da I scarabócc alle Farfalle », art. cité, p. 69.

²⁸⁵ Jusqu'alors, ses six films précédents empruntaient globalement à la figure mythique d'Oreste les moyens de se développer une structure narrative.

s'agit de *Paysage dans le brouillard*, sorti en 1987. Et ce qui nous y intéresse n'est pas tant le contenu ou le contenant de ses images que la manière par laquelle elles ont été imaginées, et par elle, la façon dont un itinéraire imaginaire les expérimente lorsqu'il s'agit ni d'écrire, ni de penser, mais, tel que le précise Angelopoulos, d'« imaginer le récit » :

Peu à peu l'histoire a pris forme, est devenue une sorte de conte de fée, qui n'est pas exactement le scénario, naturellement. Quand j'ai évoqué ce récit pour Tonino Guerra, il m'a demandé de lui en dire plus. Alors j'ai commencé à lui raconter comme à un enfant – car d'une certaine façon c'est un enfant et je l'appelais d'ailleurs mon fils aîné – cette histoire qui peu à peu est devenu le scénario. Chaque fois que je le rencontrais ou que je lui téléphonais, j'ajoutais quelque chose²⁸⁶.

Il est clair que le cinéaste grec, tout comme Antonioni ou Tarkovski avant lui, a développé des récits d'errance questionnant directement la nature même du territoire en mettant en scène une rupture entre l'Homme et un monde lui paraissant des plus étrangers. Si Guerra peut alors apparaître, en tant que scénariste, comme un dénominateur commun à cette inclinaison du cinéma moderne européen, nous gardons à l'esprit que ses thématiques générales, qu'elles proviennent de sources littéraires, poétiques ou cinématographiques, et que nous avons par ailleurs citées plus haut, affichent frontalement une réflexion sur la territorialité. Tous ses personnages en errance se construisent dans une confrontation à l'espace, à ses limites. Leur pratique du nomadisme nous souffle l'idée d'un déplacement en marge répondant d'une nécessité dont l'imaginaire se nourrit. Restes figuratifs des propres transports volontaires et aléatoires de Guerra, ils se confrontent aux limites, et plus précisément à ce que l'Occident a marqué comme telles par le biais de toute sorte de frontières. Or, nous l'avons vu, l'idéologie orientale de Guerra n'hésite pas à les déconstruire. À certes les dépasser physiquement en temps de guerre froide, notamment, mais à les ignorer surtout, comme les ignorerait un oiseau migrateur, comme les ignorerait encore un enfant ; attitude que Tarkovski ou Angelopoulos lui attribue souvent lorsqu'ils évoquent tour à tour leur collaboration avec le poète romagnol²⁸⁷. Aussi c'est d'une manière analogue que Voula et Alexandre, protagonistes de *Paysage dans le brouillard*, les ignorent à leur tour en voyageant vers cette Allemagne fantasmée ; territoire rêvé, imaginé, et où vit un père dont ils espèrent une affection nouvelle, autre, et du reste, inconnue.

L'aspect de ces frontières, chez Guerra, bien plus que chez Angelopoulos, répond d'une délimitation intrinsèquement poreuse. Si le cinéaste grec les situe toujours de manière plus ou

²⁸⁶ Michel Ciment, Helene Tierchant, *Théo Angelopoulos*, Edilig, 1989, p. 144.

²⁸⁷ Cf. page 77.

moins réalistes au carrefour de ponts, de miradors, de fossés, ou de péages, Guerra les figure par une image plus vaste qui se déploie sur ce que Deleuze et Guattari nomment un *plan d'immanence*, révélant « le mouvement de l'infini ». La nuit constitue celle qui va séparer Giovanni et Lidia, du crépuscule jusqu'à l'aube. La langue dans *Amarcord* sépare la lutte d'un dialecte qui disparaît de celle d'un idiome qui se nationalise. L'horizon d'*E la nave va* fracture quant à lui les attentes de classes sociales divergentes. Chacune d'elles se dessine sans jamais impliquer de repères objectifs, compliquant l'équilibre des figures errantes se risquant à chuter dans le désamour pour les uns, dans le fascisme ou la guerre pour les autres. Aussi la recherche de cet équilibre dresse un parallélisme entre la cause et l'effet du voyage en Orient. Le mouvement poursuivi par le corps et l'esprit de Guerra à partir des années 1980 implique correspondance, équivalence, identité vis-à-vis des personnages errants qui, à travers ses écrits, rendent compte du mouvement qui les a pensés et créés. Aussi affilions nous ce rapport à celui qu'entretient un funambule lorsqu'il relie par son ambition aérienne les choses « vouées à être éloignées²⁸⁸ ». Il répond d'ailleurs d'un désir de mouvance bien connu de l'Icare migrateur. Un déséquilibre permanent, « un mal de mer » le menace. Se déplaçant sur le fil ténu et invisible d'une rêverie solitaire, sa respiration se doit d'être contrôlée, méthodique, attentive. Il expose une situation fragile s'affrontant d'après Fondane vers « la frontière d'un univers voulu », et pour cela, elle comporte un risque qui demeure le propre de toute odyssee :

[L'esthétique de la trouvaille est] l'autre pôle de ce que nous appellerions l'esthétique d'Ulysse ; la première se trouve déjà aux portes des certitudes ignorantes et triomphantes, alors que la seconde est lancée encore en pleine aventure, reculant de jour en jour cette rentrée à Ithaque qui mettra fin, une fois pour toutes, à la recherche de la trouvaille. Car la trouvaille est, par elle-même, une limite ; elle est la frontière d'un univers voulu, qui se sait et se veut « littéraire » et qui, aussi loin qu'elle aille, ne craint pas moins de quitter la circonférence où elle s'est de bonne foi enfermée²⁸⁹.

Par force de loi, le fil sur lequel marche le funambule traverse l'indéterminé, et en traversant, marque un intervalle entre deux royaumes voisins, la réalité et l'imaginaire, dont la limite est sans cesse repoussée par le défi odysseén. Toutefois, Fondane précise que cette limite s'intègre également à « la circonférence où elle s'est de bonne foi enfermée ». Autrement dit, elle est soumise aux influences réciproques desdits royaumes ; ce qui l'empêche d'être figée. De manière analogue, la stabilité du funambule subit des pressions équivalentes. D'après *la proposition cinétique* établie par la lecture de Baruch Spinoza par Gilles Deleuze, son corps se

²⁸⁸ Propos du funambule français Philippe Petit.

²⁸⁹ Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Complexe, 1994 [1947], p. 407.

définirait « par des rapports de mouvement et de repos²⁹⁰». Toutes les particules qui le composent, de sa chair jusqu'à son esprit, agissent entre vitesses et lenteurs. Leur différentiel détermine son individualité, sa manière de vivre, son équilibre. Alors le funambule se glisse entre les choses et en glissant épouse ou impose des rythmes ; il exerce toujours une force inverse à celle qui l'entraîne. Son balancier lui permet de rétablir ce moment d'inertie. Il chemine dans un intervalle transversal ou sur une « oblique » pour reprendre l'expression de Guerra développée dans notre introduction, et dessine, dans l'espace lisse du ciel bleu, « le pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale²⁹¹». Tout funambule n'a pas « d'autres fins que ce cheminement dans un entre-deux où ils se frayent un passage²⁹²» et qui, pour lui comme pour les enfants de *Paysage dans le brouillard*, constitue une *ligne de fuite*. Voula et Alexandre restituent l'errance funambulaire du poète romagnol, son risque poétique, en parcourant un « devenir » formant un bloc qui « n'est ni un ni deux, ni rapport des deux, mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite » ; bloc qui du reste « constitue une zone de voisinage et d'indiscernabilité, un *no man's land*, une relation non localisable²⁹³». L'errance des enfants emporte avec elle « les deux points distants ou contigus » des territoires du réel et de l'imaginaire, « portant l'un dans le voisinage de l'autre²⁹⁴».

Confrontés à la profondeur du gouffre qui s'étend sous leurs pieds, Voula et Alexandre voyagent ainsi dans un brouillard céleste et terrestre, entre-deux mondes gardant prisonnière une foule de figures errantes cherchant à bousculer leur trajectoire et les déséquilibrer (par le viol hors-champ de Voula, par l'agonie du cheval pour Alexandre). Aussi tiennent-ils ensemble un cap impossible qui ne répond d'aucune carte préétablie. Ils voyagent *en lisse*, pour reprendre l'heureuse formule de Deleuze et Guattari, dans un devenir aléatoire, incertain. Et ils pensent de même. Dès lors, un tel espace s'apprivoise constamment ; il est intermédiaire. Leur errance volontaire s'oriente par la ligne de fuite qu'elle trace et occupe en même temps. Non pas vers une limite visible à franchir, puisque le brouillard ou la nuit en sont dépourvus, mais vers une limite invisible et en un mouvement permanent, par-delà la réalité des frontières de quelques États-nations ; *espaces striés* par excellence. Alors, l'errance des deux enfants, par leur refus de cette segmentation territoriale, crée une frontière vaste et imaginaire entre la Grèce et

²⁹⁰ Gilles Deleuze, *Spinoza : philosophie pratique*, Les Éditions de Minuit, 2003 [1981], p. 165.

²⁹¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 597.

²⁹² Elodie Lélou, « Territoires et lignes de fuite », dans Sylvie Rollet (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 142.

²⁹³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 360.

²⁹⁴ *Id.*

l'Allemagne, sans contours manifestes et qui « résiste à toute segmentation²⁹⁵ ». Fuyant l'« espace strié », ses normes et ses attentes, ils éprouvent un « espace lisse » et se font nomades. Ils ne vont pas d'un point à un autre par le biais d'une ligne précise, mais la tracent en fonction des points d'arrêts qui s'offrent ou s'imposent à eux. Leur parcours détermine donc l'habitat, et non l'inverse. Chacune des autoroutes, des sentiers qu'ils empruntent n'ont de valeurs que comme intervalle ; ils voyagent selon leurs possibilités. Traversée qui requiert une déterritorialisation constante ; soit dans l'attente d'une reterritorialisation absolue, par l'errance, soit dans la succession de reterritorialisations obligées, par l'exil, mais qui, toujours, s'organisent sur « un territoire pris dans sa “transversalité”²⁹⁶ ». Un tel déplacement montre l'itinérance d'un imaginaire devenant le fruit de la seule volonté humaine, d'une rêverie prise au sérieux. Elle ne cherche pas à franchir les frontières délimitant les territoires du connu et de l'inconnu, mais à construire une trajectoire évaluant, encaissant toutes les pertes d'équilibres potentielles, imposées par *un contrôle des errances* dont les industriels (*La notte*), les militaires (*Amarcord*), le voisinage (*Nostalghia*), les policiers (*Voyage à Cythère*), les gardiens (*Deserto Rosso*) ou les cheminots (*Paysage dans le brouillard*) sont les principaux acteurs.

Emprunter cette trajectoire revient à cheminer au sein d'un tiers-territoire n'appartenant ni à l'ici, ni à l'ailleurs, mais les reliant dans un rapport d'immanence que personnifie notamment le brouillard : celui de *Deserto Rosso*, d'*Amarcord* ou encore de *Voyage à Cythère*. Tiers-territoire qui dans *Paysage dans le brouillard* prend les allures d'un espace transitionnel, non-localisable, sans limites ; sorte de purgatoire. C'est à travers lui que s'effectue pour les enfants et Guerra ce que Raymond Depardon appelle « la recherche d'un lieu acceptable²⁹⁷ ». En se livrant à l'expérience du monde, l'errant s'efface dans un paysage au sein duquel tout est affaire de ressemblance. Parcourant un espace intermédiaire, ils vivent « un anti-moment extraordinaire », l'épreuve d'un temps intermédiaire situé entre souvenance et projection²⁹⁸. Alors le brouillard dilate le temps de l'enfance. Et lorsque celui-ci disparaît au cours de la séquence finale, laissant apparaître un arbre solitaire couvrant un champ vert et ouvert, nous percevons cette alliance que la recherche s'était fixée comme objectif, rapprochant le ciel de la terre, l'imaginaire du réel. Voula et Alexandre l'embrassent comme un père retrouvé. Un équilibre est désormais atteint, pleinement tenu ; il s'incarne dans un abri, un refuge, une oasis.

²⁹⁵ Elodie Lélou, « Territoires et lignes de fuite », *op. cit.*, p. 144.

²⁹⁶ *Id.*

²⁹⁷ Raymond Depardon, *Errance*, Seuil, 2000, p. 8.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 20.

La trouvaille oasienne

L'oasis symbolise un havre naturel de paix intérieure ; il est pourtant d'origine artificielle. En vérité, il unit ces deux origines : il poursuit un plan d'immanence en intégrant par ses agencements de mouvement l'artificiel à la Nature. L'errant peut y faire arrêt, se ressourcer. Pareil au papillon auquel Guerra se rattache comme à un emblème, il s'y transforme et développe son *imago*, sa mue imaginaire. L'arbre sur la colline, l'acacia de la savane ou l'oasis du désert ne semble s'atteindre, et ainsi servir d'appui, qu'à la suite d'une traversée en lisse. Ainsi devient-il la consécration d'un désir, celui de tout rêveur ou de tout funambule enclin à voyager en parfait nomade. Exemple d'équilibre avec un monde qui se promet de nous enchanter en retour, il implique en contrepartie « un mode de vie [...] modeste, poétique » grâce auquel nous tournons le dos à l'espace strié, à la civilisation moderne, « à l'histoire²⁹⁹».

Or d'après Guerra toujours, c'est très justement en dépassant cette histoire, que nous arriverions « à l'enfance du monde ». Et la Russie de Guerra revendique ce dépassement. Elle se rapproche du « désir de l'Afrique » d'Alberto Moravia et revêt les caractéristiques d'un espace lisse : celui des steppes où « la poussière » se suspend dans l'air et se propage selon les vents³⁰⁰. La parcourir, l'habiter en tant que nomade, c'est s'accorder une existence qui ne recoupe en rien celle du voyageur qui se déplace en fonction des qualités objectives d'un lieu. Ni touriste, ni observateur, ni témoin, Guerra y concrétise « un mode de spatialisation, une manière d'être dans l'espace, d'être à l'espace³⁰¹ ». Nous comprenons davantage l'intention de Voula et Alexandre, réclamant tous deux du monde un enchantement dont le charme se déploie par l'apparition irréaliste de l'arbre solitaire. Entité fabulatrice à la vision duquel tout enfant, qu'ils soient ceux du film ou du réalisateur lui-même, s'attache physiquement et psychiquement, et dont Angelopoulos nous dévoile l'importance :

Un problème s'est posé pour la fin. Dans la première version les enfants se perdaient dans le brouillard. Mon pessimisme originel l'avait emporté. Mes filles n'étaient pas contentes du tout et elles ont pleuré. Tonino à qui je racontais cet incident m'a dit qu'elles avaient raison, qu'un conte de fées doit bien se terminer. C'était, selon lui, la logique de toute fable : on traverse des péripéties et on arrive à Ithaque. Je leur ai donc donné raison et pour avoir une fin qui ne soit pas timidement ouverte, j'ai fait une vraie ouverture, et c'est ainsi qu'est née la conclusion du film avec la dissipation du brouillard et la présence de l'arbre³⁰².

²⁹⁹ Ennio Grassi, « Une civilisation qui disparaît », *op. cit.*, p. 105. Sauf mention contraire, toutes les citations suivantes sont issues du même entretien.

³⁰⁰ Alberto Moravia (1907-1990) publie nombre de journaux de voyages en Afrique dans les années 1980.

³⁰¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 602.

³⁰² Michel Ciment, Hélène Tierchant, *Théo Angelopoulos*, *op. cit.*, p. 144.

En suivant cette « logique de toute fable », propre à la poïétique de Guerra, l'arbre oasisien incarnerait indirectement la trouvaille que cristallise toute Ithaque vis-à-vis du reste du monde odysseén : ouverture sur un monde féérique dont il est le milieu. Il est vrai que les deux enfants y parviennent par la voie des eaux. Du sommeil de la barque qui précède cette arrivée à celui de la chambre qui précède leur départ, un intervalle se forme. Nous identifions l'errance venant combler ce sommeil d'une multitude de « péripéties ». Pour cela, l'arbre oasisien symbolise une alliance entre le réel et l'imaginaire, une parenté avec le monde. Sa double appartenance conditionne une stature et en fait un ami pour celui qui « romagnol, [...] marche toujours un mètre au-dessus de la terre » : il guide le rêveur aérien³⁰³. Ainsi accompagne-t-il la démarche de Spyros dans *Voyage à Cythère* vers sa cabane en feu ; décrite dans les précieux vers de *La capanna*, édité l'année suivante. L'arbre, dans l'unité d'être qu'il suggère à notre vue, nous donne un modèle de verticalité sûre ; il négocie en permanence l'adhésion des cimes au bercement que les vents se promettent d'offrir, dans la caresse d'une brise ou la brutalité d'une tempête. Comme Guerra, il nous est d'ailleurs arrivé, tranquilles, de nous asseoir, « le dos soutenu par l'arbre », pour « regarder la vallée d'en haut³⁰⁴ ». Mais plus encore qu'un appui à partir duquel nous nous faisons observateurs du lointain, cette oasis est refuge. À l'instar de Gino, l'oncle de Tita, qui au cours d'*Amarcord* s'y perche pour relayer un message, porté par le confort des cimes aériennes, l'arbre oasisien se découvre comme le seul bastion d'une liberté de corps et de pensée à qui l'on refuse toute forme de nomadisme. Il offre une respiration dans le temps intermédiaire de l'errance.

L'équilibre qu'il incarne est donc un modèle qu'il propose à celui qui, comme le *Baron perché* d'Italo Calvino, souhaite y grimper pour s'éloigner des contraintes de la vie sociale. Dans *Paysage dans le brouillard*, c'est Oreste, l'ange gardien des deux enfants, qui incarne cette sagesse. Déjà apparu dans *Le Voyage des comédiens* (1975), il s'est depuis éloigné de la communauté des hommes et voyage désormais en camping-car ou à moto, offrant aux deux enfants perdus une caravane de fortune. Se servant de cette expérience de nomade, Oreste prétend à un certain équilibre et le démontre par le biais d'une suggestion au milieu du film et de l'errance (fig. 20). En leur montrant l'image survivante d'une pellicule abandonnée dans le chaos microcosmique d'une poubelle de circonstance, il fait dudit photogramme un trésor inespéré et absurde. On y apercevrait, selon lui, un arbre dans un brouillard. Mais en réalité, cette image ne représente rien ; ce que relèvent manifestement les enfants alors désabusés : elle

³⁰³ Aldo Tassone, « Entretien avec Tonino Guerra », *Positif*, n° 215, février 1979, p. 41.

³⁰⁴ Tonino Guerra, « L'albero dell'acqua », *Opere (1946-2012), L'infanzia del mondo*, t. 1, op. cit., p. 494.

est « vide ». Et pourtant, elle représente bien qu'ils l'ignorent encore l'objet intime de leur recherche. Oreste le sait, il l'a lui-même cherché avant eux. Car par-delà l'affection manquante d'un père disparu, ils sont en quête d'une enfance, tout comme l'est Guerra lorsqu'il dit voyager en Orient :

Que je sois à Moscou, en Géorgie ou dans le Caucase, je suis à la recherche de mon enfance. C'est pour cela que, quand je voyage, on ne peut pas savoir si je suis en train de voyager à l'intérieur de moi-même ou si je suis sur le terrain de la réalité³⁰⁵.

Oreste appelle les enfants à combler ce vide, à l'habiter, suggérant une image disponible à la réappropriation. Et le fait que cette séquence centrale se lie à la dernière ne nous semble pourtant en rien prémonitoire. Elle détermine au contraire le modèle d'une trouvaille et en propose une image à partir de laquelle la rêverie de Voula, d'Alexandre, et d'Angelopoulos tirent parti des puissances de la « fabula » en imaginant une fin à leur voyage, en la tournant littéralement « en Italie, à Montevetrano, dans le Nord, sur un haut plateau³⁰⁶ ». Sur le conseil inspirant d'Oreste ou de Guerra, le voyage imaginaire s'ouvre à l'infini. Elle n'est donc pas le calque d'un réel délimité, représenté, avertissant d'un quelconque événement à venir, mais la proposition d'une carte imaginaire multipliant les voies d'accès au réel. Une telle image pousse le rêveur à expérimenter sa trajectoire, à se représenter son aboutissement. Aussi se substitue-t-elle peu à peu à celle d'un père inconnu, et la transforme pour s'associer à elle. *De visu*, l'arborescence de l'arbre s'oppose toutefois, par la transcendance qu'il illustre, au degré d'immanence que Deleuze et Guattari défendent par la connexion que le rhizome établit sur toutes les latitudes et toutes les longitudes de l'Un-tout. Il semblerait pourtant que l'arbre oasien de Guerra réponde d'un même désir d'univocité, d'une *proposition dynamique*. De multiples formes de vie s'établissent en lui et l'affectent. En ce sens, il propose toutes sortes de « devenirs » aléatoires desquels il devient dans le même temps interdépendant : affecté par eux, il peut affecter en retour ; affectés par lui, ils peuvent affecter également.

Il sole anche di notte (1990) des frères Taviani, long métrage pour lequel a également collaboré Guerra, s'introduit par l'image d'un enfant solitaire tendant sa main vers le tronc d'un arbre pour lui réclamer de l'aide. Patient, les yeux clos, une fleur tombe dans sa main. L'arbre oasien lui a offert l'un de ses précieux pétales. Il le remercie, le regard porté vers le ciel. Cette affection réciproque n'est cependant pas toujours positive, faisant parfois même

³⁰⁵ Ennio Grassi, « Une civilisation qui disparaît », *op. cit.*, p. 105.

³⁰⁶ Michel Ciment, Helene Tierchant, *Théo Angelopoulos*, *op. cit.*, p. 146.

l'objet d'une répulsion. Dans *Kaos* (1983), scénarisé là encore par les Taviani et Guerra, un paysan lycanthrope, soumis à l'emprise de la lune, se bat contre un arbre seul. Souffrant de l'instabilité de son devenir, il le brutalise, jalouxant son équilibre, puis s'écroule. Tous ces troncs partagent ensemble la fiabilité d'un milieu en constante expansion, milieu qui n'est pas dimensionnel mais directionnel. Il représente, par sa solitude, ce point dans l'espace lisse à partir duquel le nomade peut désormais changer de direction, à partir duquel il est permis à Voula et Alexandre, à l'enfant patient, au paysan lycanthrope de rêver autrement, de rêver d'un monde avec lequel ils pourraient enfin s'unir. Ainsi l'oasis est au désert ce que l'île est à la mer. Pareille à celle de *L'avventura*, *Deserto rosso* ou *E la nave va*, on y formule une énième direction. Et bien qu'il représente un point culminant, cette oasis figure davantage encore l'échange résilient et perpétuel d'une respiration à double fond redistribuant toujours le nomade qui s'y attarde vers l'espace lisse et infini qui l'encercle. Nous le supposons lorsque nous entendons Alexandre, à son contact, citer les premiers vers d'une genèse reformulée dans laquelle Dieu n'est plus mentionné puisqu'immanent à la Nature. Ce sont ces mêmes vers qui, lorsque Voula les récite avant qu'ils ne s'endorment, initient leur itinérance : « Au début, c'était le néant. Puis naquit la lumière. Et la lumière s'est séparée de l'obscurité, la terre s'est séparée de la mer, et naquissent les fleuves, les lacs et les montagnes, et après, les fleurs, les arbres, les animaux, les oiseaux... » (fig. 21).

Mais l'arbre oasisien ne symbolise pas l'enfance du monde ; il la redistribue à qui cherche la sienne. Et c'est à l'image du papillon dont parlait d'Amato et de sa mue au sein d'une évidente chrysalide que la respiration de l'imaginaire s'effectue : elle voyage en lisse et sur place. Emblème simple d'une métamorphose complexe, débordant d'un réseau d'influences internes et externes, la chrysalide est une seconde enfance pour la chenille et une énième enfance pour l'arbre qui l'accueille. Enfance cherchée, trouvée, retrouvée, elle est le fruit d'une recherche touchant à cette « immobilité intérieure » que le double de Guerra, le moine oriental, prédisait comme finalité à tout voyage. Elle est étape transitoire d'un voyage qui se recycle en lui-même, d'un imaginaire créé et créant amorçant sa révolution. Ainsi liée et suspendue, toute chrysalide tutoie le vide et dévoile une *Imago* ; elle incarne un devenir. En elle, le monde entier est une rêverie. Et c'est depuis cette position, dans cette volonté de narrer « le gouffre » dont parle Fondane ou « le vide » qu'évoque Guerra, et en dedans duquel flotte tout imaginaire poétique en attente d'un retour au réel, que le poète met le récit du voyage intérieur à l'épreuve d'un accomplissement cinématographique. L'imagination se distribue de manière aléatoire et par affection réciproque. Nous l'apercevons dans la cinétique du mouvement de l'oiseau migrateur voyageant d'un nid à l'autre, d'un perchoir à un autre, dans un rapport de mouvement

et de repos dont le corps, dans le même temps, affecté par le nid d'enfance que les cimes lui permettaient d'établir, affecte en retour tous les autres, partageant dans la dynamique de son vol, dans sa ligne de fuite, des particules, germes ou parasites sur une surface indéfinie et indéfinissable. Imaginons alors une cigogne et son pas suspendu : son équilibre funambulaire dépend de la branche du monde sur laquelle elle se maintient, tout comme le monde lui-même dépend de la réussite de son voyage, lorsque, s'en nourrissant, il redistribue par force d'années quelques arbres, et par eux, de nouvelles branches.

Toutefois, comme le rappelle Guerra, « l'imagination est une de ces choses dont on doit prendre soin³⁰⁷ » ; il en va de même pour toute respiration. Elle réclame un exercice, un travail, une errance permanente. Et si pour le cas du poète romagnol « la nature [l'a] doté de ce nuage de choses qui peuvent s'ouvrir comme si c'était des fruits, des noix³⁰⁸ », il convient de ne pas trop la mettre en péril, au risque de la perdre à jamais, faute d'en faire bénéficier la nature elle-même en partageant, par la mise en avant de cette fascination qu'elle exerce couramment sur nos sens, le respect qu'elle mérite et le combat qu'elle espère. Tel est le destin du funambule qui du regard s'égaré dans les profondeurs de l'abysse qui l'attirent, oubliant un instant l'horizon. Ces fruits, ceux de l'imagination, constituent une nourriture de choix pour qui veut se relier au monde et à son cycle. Aussi combien notre douleur est vive de voir celui qui les porte, l'arbre oasien, plier sous le poids d'une tempête. Il réveille alors en nous une sympathie primitive et nous comprenons sa douleur, sa lutte : elles sont universelles. Le repos d'une chrysalide n'est qu'un bien éphémère. Ainsi faut-il se battre contre la tempête, contre la mémoire de la guerre et de la souffrance, contre l'absence de toutes propositions poétiques, pour expirer dignement ce que le monde nous a permis de respirer : ses odeurs dont nous nous faisons parfois si justement les instruments. Guerra en témoigne :

Je crois m'être battu pour des solutions poétiques. Je peux vous donner un exemple pour le démontrer. *La Nuit de San Lorenzo* doit commencer par une scène de guerre. Nous avons la guerre, comment se fait la guerre ? Certes, si l'on me dit, comme malheureusement à ce moment-là c'était écrit dans le scénario : « des bombes explosent », moi je m'en fiche parce que toutes les télévisions ne font que montrer « des bombes qui explosent ». Donc dans ce cas, je me suis permis de suggérer trois explosions très lointaines, on n'entend même pas le bruit, on voit au loin de la fumée ; après quoi, au premier plan, il y a un arbre avec des fruits. On attend quatre ou cinq secondes et le vent arrive ; il secoue l'arbre et les poires tombent. Il s'agit de donner le sens de la guerre et de la méchanceté à travers le souffle de l'explosion d'une bombe qui fait tomber les fruits d'un arbre³⁰⁹.

³⁰⁷ Jean A. Gili, « Entretien avec Tonino Guerra : Le cinéma loin de Rome », *Positif*, n° 420, février 1996, p. 14.

³⁰⁸ *Id.*

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.



À gauche (fig. 19), un homme est dans une cage. Il semble rêver de voyage. L'espace lui est défavorable, car strié de toute part. L'air funambule, il se prend pour un oiseau lorsque le garçon lui affirme qu'ils vont partir le soir venu retrouver leur père en Allemagne.

Fig. 19 : *Paysage dans le brouillard*, Theo Angelopoulos, 1988, 8^e minute.

Nous les retrouvons, plus loin errer ; et en errant, tracer une ligne de fuite sur les conseils d'Oreste qui leur suggère une image, une idée, un devenir (fig. 20). Perdus dans une campagne désertique qui ressemble au nord de l'Italie (fig. 21), les deux enfants se redistribuent dans l'espace lisse, et se sentent désormais libre d'agir, de grandir, de penser comme bon leur semble. Il incarne une respiration dans l'errance. Le brouillard désépaissit et laisse le paysage, et ici la plaine, leur communiquer une voie à emprunter, un horizon vers lequel se tourner. L'imagination se ressaisit.



Fig. 20 : *Paysage dans le brouillard*, Theo Angelopoulos, 1988, 47^e minute.



Fig. 21 : *Paysage dans le brouillard*, Theo Angelopoulos, 1988, à 2 heures et 3 minutes.

IX

L'expiration d'Ulysse

Pendant près d'un demi-siècle, le cinéma « moderne », en prise avec le souvenir du totalitarisme, s'est évertué à expier les maux qui gangrenaient le monde de l'après-guerre. Tonino Guerra, témoin rebelle de l'ascension du Duce, a souffert sous son emprise et en a fait, au fil de sa carrière, un véritable enjeu narratif. Nous l'avons constaté à travers *La notte di San Lorenzo*. Le sceau de l'alliance porté par l'arbre oasien est mis en péril : la guerre souffle sur le funambule et le déséquilibre. C'est pourquoi la mémoire du rêveur de rêveries est assignée à disparaître, à collecter ces souvenirs qui naguère encore ensoleillaient son existence d'enfant : elle lui permet de garder un cap malgré la tempête. Motivés par le désir d'un « retour à la normale », nous sommes entraînés dans un *nostos* imaginaire, vers une Ithaque lointaine et abandonnée pour les besoins de la guerre. Nous errons, à la manière du cinéaste interprété par Harvey Keitel dans *Le regard d'Ulysse*, aux confins d'un monde intériorisé et meurtri que seules quelques ruines soutiennent encore en libérant dans l'air un étrange parfum.

Nous sommes partis du néant et c'est vers cette immensité faite de silences que nous nous tournons. Je suis posté à cette fenêtre [...] pour répondre de mes fugues mentales vers le village. Les splendeurs de la vie sont dans l'odeur de la mort qui se respire ici, monde qui se transforme pour disparaître, sustentant ainsi l'imaginaire³¹⁰.

Ces « fugues mentales vers le village » permettent à Guerra de se confronter à la mort, à la disparition d'un monde qui, par le chant du cygne qu'il délivre, exhortent l'imaginaire de celui qui s'en nourrit à expirer à son tour le néant vers lequel il se tourne, lui aussi. Révéler cette métamorphose constitue l'étape finale d'un imaginaire expirant son voyage intérieur. Elle est ce moment, pour Jean Cocteau, au cours duquel, envahi par l'odeur de la mort, nous mettons notre nuit sur la table, ce qui « sort de nous, de nos profondeurs³¹¹ ». En ce sens, l'expiration est « une dépense perpétuelle du souffle vital qui anime le poète » et dont les « objets qui sortent de sa bouche, ces poèmes, n'expriment que la longue agonie du moi abyssal qui expire

³¹⁰ Siamo partiti dal nulla ed e verso quell'immensità di silenzi che stiamo tornando. Sono a questa finestra [...] per giustificare le mie fughe mentali in questo borgo. Gli splendori della vita sono nell'odore della morte che qui si respira perché e un mondo che si deforma nel tentativo di scomparire. Così diventa nutrimento per l'immaginazione. Tonino Guerra, *L'albero dei pavoni*, op. cit., p. 23.

³¹¹ Jean Cocteau, *Jean Cocteau par Jean Cocteau : entretiens avec William Fifield*, Stock, 1973, p. 13.

pour aspirer à être au monde³¹²». Conviant les spectres de sa mémoire, elle vit la difficulté d'un rapport au vide de la page blanche, d'un retour aux falaises du réel. Aussi d'une tempête en profite-t-elle pour faire, par d'éternelles vagues bavardes, sculpter le temps dans sa force. L'expiration est alors à l'image de la mort qui hante le moi abyssal. Elle signe la ruine d'une douleur originelle dont la réminiscence, par son fumet ou ses embruns cataclysmiques, diffuse les « splendeurs de la vie » qui fondent toute la poïétique de la suggestion poétique de Guerra.

Les spectres de la mémoire

En 1989, Tonino Guerra met fin à son exil romain et retourne en Émilie-Romagne pour s'installer dans une petite propriété qu'il nomme *La casa dei mandorli* [La maison des amandiers], perchée sur les hauteurs de Pennabilli, village de quelques trois mille âmes situé dans la haute vallée du Valmarecchia. Cette arrivée dans le village des Apennins et ce retour au pays natal marque pour lui plusieurs changements de perspectives. Elle signe l'éloignement irréversible du poète vis-à-vis d'un cinéma réalisé et produit en Italie : les frères Taviani s'enclavent en Sicile, Rosi ralentit considérablement sa production, Fellini ne tourne quasiment plus, Tarkovski qui s'y était installé est décédé trois ans plus tôt, et seul Antonioni, diminué, fait encore appel à lui, réclamant de son concours l'éternel dévouement de son ami pour la juste transmission de ses images. Fort d'une notoriété désormais internationale, le poète se tourne vers l'Orient, y poursuit sa carrière cinématographique en collaborant auprès du Kirghiz Aktan Abdykalykov, de l'Israélien Amos Gitai ou du Tunisien Nacer Khémir, pour ne citer qu'eux.

Cette connexion orientale se voit également redoublée par le statut dudit village qui entretient des rapports directs avec le Tibet depuis qu'un natif, missionnaire chrétien du XVII^e siècle, Francesco della Penna, y a été envoyé pour rencontrer le 7^e dalaï-lama et composer le tout premier dictionnaire tibétain-italien. C'est d'ailleurs en commémoration de ces liens historiques que le village accueille en 1994 le 14^e et actuel dalaï-lama, Tenzin Gyatso, guidé le temps de son séjour par Guerra. Ce pont invisible entre l'Orient et l'Occident représente pour le poète romagnol un « rapport dramatique » entre une « paix cosmique et le bavardage d'un lieu de naissance » lui permettant de « réentendre dans sa mémoire les craquements et les voix d'un monde paysan³¹³». C'est en s'y installant qu'il amorce ce retour vers l'enfance perdue, celle que Voula et Alexandre formulent secrètement en atteignant l'arbre oasien.

³¹² Serge Dieudonné, « Dionysos et Orphée », *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, 2013, pp. 210-211.

³¹³ Così diventa drammatico il raffronto tra quella pace cosmica e il chiacchiericcio di una piccola casa natale. [...] Prima dovevo risentire nella memoria gli scricchiolii e le voci di un mondo contadino. Tonino Guerra, *L'albero dei pavoni*, op. cit., p. 18.

Je suis maintenant convaincu que tous les centres d'intérêt de ma vie, mes délectations, sont ces courts voyages dans la vallée en compagnie de Gianni. Nous arrivons dans les villages abandonnés pour recueillir les bruits imprécis, les grincements humides de bois moisis, les éclats de sons rouillés, ou les bruissements d'eaux moribondes, en somme ce mélange de vieilles sonorités mangées par un air étale depuis des années ou agitées par une ventilation légère créée par l'herbe qui se redresse après avoir secoué son givre. C'est dans une musicalité discordante, en passe d'être oubliée par des oreilles qui ne reconnaissent plus que les explosions et les vrombissements sonores d'une existence moderne, que se niche mon enfance³¹⁴.

L'enfance de Guerra s'aperçoit dans « l'air étale », cet instant où la mer demeure immobile, ni montante, ni descendante, entre deux marées ; elle n'a pas encore amorcé son mouvement inverse. Tout à fait explicite à ce sujet, le poète l'énonce sans détour : « J'ai commencé à retrouver mon enfance lorsque je me suis rendu compte que le vent, à Pennabilli, n'était pas seulement du bruit mais s'exprimait en déplaçant les branches des plantes³¹⁵ ». En se fiant à l'expressivité du vent du Valmarecchia qu'il compare à « l'immobilité » de celui du Tibet qui « secoue tout au mieux l'ombre des montagnes », le poète avoue donc commencer seulement à retrouver cette enfance qu'il cherchait il y a peu encore dans le Caucase³¹⁶. Ce souffle, secouant « les branches des plantes », lui permet de recueillir, attentif, ce qu'il nomme des « sons putréfiés³¹⁷ ». Pareille à la pestilence que diffusait l'envol du rhinocéros, l'air propage « plus que des bruits [...], des odeurs, des odeurs de moisi par exemple » lesquelles recréent « dans [sa] mémoire d'anciens bruits entendus qui sait quand »³¹⁸. Moisies, rouillées ou moribondes, ces senteurs chantent la mort et poussent Guerra à les traverser pour partir à la « recherche de lieux les plus vierges et sauvages possibles³¹⁹ », d'un village abandonné à un autre, « centres d'intérêts » ou milieux à partir desquels il part en quête de son enfance. Sur les hauteurs de Pennabilli « qui [lui] communique une immensité primitive », Guerra tutoie le parfum de la mort et acquiert « la présomption soudaine de se sentir Dieu au moment de la création³²⁰ ». Ces robinsonnades sont l'occasion pour le poète romagnol, tout comme pour celui qui l'accompagne, qu'il s'agisse de son ami Gianni ou bien d'un collaborateur tel

³¹⁴ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, op. cit., Mercredi 31 juillet.

³¹⁵ Ho cominciato a ritrovare la mia infanzia a Pennabilli non era solo rumore ma si esprimeva facendo muovere i rami delle piante. Nel Tibet il vento si muove nell'immobilità, al massimo può far vacillare le ombre delle montagne. Tonino Guerra, *L'albero dei pavoni*, op. cit., p. 18.

³¹⁶ *Id.*

³¹⁷ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, op. cit., Jeudi 23 mai.

³¹⁸ *Id.*

³¹⁹ *Ibid.*, Jeudi 31 octobre.

³²⁰ Lassù la terra sotto i piedi ti comunica qualcosa di una immensità primitiva. [...] Provare la sfrontatezza e la presunzione di sentirsi Dio al momento della creazione quando nei suoi orecchi c'era il nulla. Tonino Guerra, *L'albero dei pavoni*, op. cit., p. 18.

qu'Angelopoulos, de « sentir le parfum de la création », lequel leur confèrent en dernière instance « la sensation de retrouver le regard primitif d'un animal³²¹ ». Primitivité qui nous permet d'éclairer la tentative narrative du *Regard d'Ulysse*, et que le cinéaste présente ainsi :

Lorsque je suis arrivé chez Tonino Guerra, qui a collaboré à l'écriture de mes derniers films, il m'a demandé ce que je voulais faire ; je lui ai répondu que j'avais l'idée d'une adaptation de l'Odyssée qui se passerait dans la Bourse. Il a trouvé la proposition intéressante, et on a commencé à en discuter lorsqu'est arrivée une jeune femme de la fondation Manzù, le grand sculpteur italien, pour m'apporter un cadeau. Il était accompagné d'une lettre de la fille qui disait que son père, avant de mourir, avait eu une idée fixe : sculpter le regard d'Ulysse parce qu'il pensait que dans ce regard il y avait toute l'aventure humaine. Ce fût pour Tonino et moi une troublante coïncidence. Nous avons alors continué à travailler dans sa maison de Pennabilli de la manière étrange qui caractérise notre collaboration³²².

Il est admis par le réalisateur que l'idée principale du film ait été de capturer l'essence de ce regard odysseén : « C'est le thème de mon film, celui du regard perdu, emprisonné (les trois boîtes) et qui cherche à être libéré³²³ ». Or Angelopoulos explique que l'origine de cette idée prend véritablement racine dans la maison du poète, à Pennabilli, au détour d'une « coïncidence », d'une trouvaille. C'est la lettre rédigée par la fille de Manzù qui leur révèle, comme à point nommé, l'« idée fixe » du sculpteur italien. Mise en mouvement, déplacée, réappropriée par les deux auteurs, cette idée expose alors un cap pour le devenir d'un scénario baptisé en conséquence. Elle fait suite à une recherche préalable de la part du cinéaste grec, formulée par la lecture de l'Odyssée et le désir de s'en inspirer ; motivation première de son déplacement jusqu'en Émilie-Romagne. Le récit se transforme alors « de manière étrange », à mesure qu'il s'imagine. Son horizon s'est élargi. Sa dérive répond de l'influence des vents et crée des écarts entre le cap fixé et la route effective. Il s'agit désormais de prolonger l'obsession de Manzù afin de délivrer cette « aventure humaine » que cache le regard d'Ulysse. Guerra « est assis et je [Angelopoulos] déambule en lançant des idées, ce qu'il appelle mes “papillons”³²⁴ ». Parmi eux virevoltent les conflits ethniques dans les Balkans ou la situation géopolitique de Sarajevo. Quant à l'idée précieuse des trois bobines du premier film des frères Manakis, gardant prisonnier ce premier regard d'origine odysseenne, elle ne s'envisage seulement qu'à la suite du voyage d'Angelopoulos à Pennabilli.

³²¹ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, op. cit., Jeudi 31 octobre.

³²² Michel Ciment, « Entretien avec Theo Angelopoulos : "le regard perdu, emprisonné et qui cherche à être libéré" », *Positif*, septembre 1995, n° 415, p. 21.

³²³ *Ibid.*, p. 27.

³²⁴ *Ibid.*, p. 21.

Rentrant dans son pays natal, invité pour parler des deux frères au profit d'un événement valaque organisé à Athènes, Angelopoulos prend connaissance de l'hypothèse de ce film disparu et « ignoré de tous les historiens du cinéma³²⁵ ». Souhaitant les dépasser, il part lui-même à la recherche de ce regard perdu, avouant se questionner personnellement à l'époque sur la clarté du sien (« Est-ce que je continue à voir clair ?³²⁶ »), et se lie définitivement à l'écriture de son personnage presque anonyme. *Le cinéaste errant*, pareil à Ulysse, part sauver sa mémoire en la confrontant au seul souci du voyage, et la révèle en conséquence. C'est tout « un système de référence » disparu qu'il s'oblige à détecter, une position sûre dans l'espace-temps ainsi qu'un point de chute vers lequel se diriger. Déjouer le sort inéluctable du « spectre de la disparition », celui que les trois bobines représentent, revient à découvrir la source d'une image manquante, celle qui parasite une parfaite reconstitution mémorielle, mais également « la clé » lui permettant de restaurer sa propre identité. Aussi lorsqu'Angelopoulos ajoute qu'une telle découverte revient à « mettre fin à ses doutes, résoudre le mystère de la création, retrouver l'innocence du premier regard », son personnage, A., précise dans un monologue « fabuleux » l'intérêt personnel qu'il doit tirer d'une telle obsession :

Je vais vous raconter une histoire. Il y a deux ans, en été, j'étais à Délos en repérage. Le soleil brûlait les pierres. J'errais parmi les marbres brisés, les colonnes écroulées. Un lézard affolé s'est réfugié sous une stèle. Le chant monotone des cigales invisibles ajoute à la solitude désolée du paysage. Alors j'ai entendu un craquement, un son caverneux qui sortait des entrailles de la terre. Je lève les yeux et vois sur la colline un vieil olivier lentement se courber et plonger vers la mort. Un arbre gigantesque couché sur la terre. Dans le trou est apparue une tête antique, un buste d'Apollon qui a roulé sur le sol. J'ai continué [...] jusqu'au lieu secret où est né Apollon, selon la tradition. J'ai pris mon polaroid, j'ai appuyé sur le bouton. Quand la photo est sortie, j'ai été surpris de voir qu'il n'y avait rien d'imprimé dessus. J'ai changé d'angle et recommencé. Rien. Des images négatives du monde, comme si je n'avais pas de regard. Je me suis mis à prendre photo sur photo. Les mêmes trous noirs. Le soleil s'enfonçait dans la mer, comme s'il abandonnait la mer. J'ai senti que je plongeai dans les ténèbres. Quand la cinémathèque m'a proposé ce projet, j'ai tout de suite accepté. C'était une issue. [...] Trois bobines de film ignorées de tous les historiens du cinéma. [...] Tout un film non développé. Le premier film peut-être. Le premier regard. Un regard perdu. Une innocence perdue. C'est devenu pour moi une obsession, comme si c'était mon propre travail, mon premier regard perdu il y a longtemps³²⁷.

³²⁵ Interprété par Harvey Keitel dans *Le regard d'Ulysse*, à la 42^e minute.

³²⁶ Michel Ciment, « Entretien avec Theo Angelopoulos », art. cité, p. 21. Sauf mention contraire, toutes les citations suivantes sont issues du même passage de l'entretien.

³²⁷ Interprété par Harvey Keitel dans *Le regard d'Ulysse*, à la 39^e minute.

De la sauvegarde de cette mémoire dépend la pérennité de la sienne. Évoquant ainsi les raisons qui l'incitent à collecter le maximum d'indices pouvant lui permettre de localiser ce « regard perdu », un rapprochement inévitable s'effectue entre l'image de ce « rien » et celle que les enfants de *Paysage dans le brouillard* trouvent sur le conseil d'Oreste. Comme si la photographie de cet olivier plongeant « vers la mort », vide en apparence elle aussi, était celle que Voula et Alexandre trouvaient dans une poubelle ; retrouvant par elle le milieu oasien à partir duquel s'établit une trajectoire en direction de l'« innocence perdue ». Là encore, c'est la confrontation à l'image « négative » de l'arbre mort qui pousse l'errant du *Regard d'Ulysse* à questionner la clarté de son regard. Elle délivre un oracle, tout comme la parole du défunt Manzù délivrait un signe d'augure. Elle accuse d'un déséquilibre avec le monde, et pousse le cinéaste errant à envisager dans l'issue que représente la découverte des trois bobines un retour en direction du moi abyssal dont l'expiration restaurerait un équilibre primitif et salvateur. L'arrivée du cinéaste errant se conjugue alors à celle d'Angelopoulos revenant de chez Guerra ; voilà qu'il commence à donner corps à son récit et part, armé des conseils du poète, à la recherche des trois bobines. Reconquête intime du « premier regard perdu il y a longtemps » qui s'exprime selon les puissances d'une catharsis, laquelle voit sur les rivages du pays natal l'espace propice à la conversion bénéfique d'une lutte qui s'organise contre l'oubli.

Depuis que la guerre a frappé l'esprit errant d'un indéfectible trauma, chacune des étapes composant son *nostos* est autant d'épreuves accentuant, d'un côté, la tentation d'un confort s'opposant au dessein du retour, et de l'autre, le besoin de retrouver ce qui lui a été ravi. Calypso, Circé représentent ces temps d'arrêts de l'imagination créatrice au flan desquelles le regard de l'exilé s'oublie dans la limite d'un horizon relatif à la plage qu'il arpente. Mais c'est aussi dans ces moments d'abandon, admirant « l'envol d'un papillon que l'on regarde monter de plus en plus haut », qu'Ulysse, ou du moins sa « mémoire, commence à jeter dehors toute la vérité de sa vie et soudainement se retrouve à penser à sa Pénélope et à Ithaque³²⁸». Il éprouve le mal du pays. Disparue à l'aube du fascisme, oubliée à l'heure des *Trente Glorieuses*, recherchée en Orient, ressaisie à Pennabilli au crépuscule de sa vie, la patrie de l'enfance consacre en toute logique, pour Guerra et pour A., un retour impossible : elle est par nature inatteignable. L'irréversibilité du temps pourvoit à cette fatalité ; les dieux vengeurs ont décrété que la mort signait le « destin de l'aventure humaine ». Aussi faudrait-il, pour assimiler la

³²⁸ Allora ha buttato via il bastone e / si è seduto vicino alla farfalla. / Sono stati molto tempo così e lei / sbatteva le ali come per dir qualcosa / poi ha preso il volo e intanto che Ulisse / la guardava salire sempre più in alto, la memoria / ha cominciata a buttar fuori tutta la verità / della sua vita e subito si è ritrovato / a pensare alla sua Penelope e a Itaca. Tonino Guerra, « L'Odisea », *Opere (1946-2012), L'infanzia del mondo, t. 1, op. cit.*, p. 753.

pureté de ce premier regard posé sur le monde, s'affranchir de la volonté des dieux et défier l'emprise de la mort, la peur qu'elle suscite. De la même manière qu'il est permis à Guerra de recueillir au sein d'une foule d'odeurs putréfiées toute sorte de sons perdus, il convient à l'imaginaire d'Angelopoulos qui cherche alors à s'écrire, non de plonger mais de « se sentir » plonger « dans les ténèbres ». Le cinéaste grec l'affirme d'ailleurs : il s'agit de lancer « un appel » vers ce royaume souterrain qui abrite les spectres de notre mémoire.

Je ne crois pas que l'on « découvre » soudain l'idée d'un film. Elle correspond toujours à des préoccupations qui existent en nous, mais qui dorment. Elles travaillent pourtant de manière souterraine, lentement, et ressortent au moment où l'on lance un appel³²⁹.

L'épisode de la *nekuia* homérique concrétise pour Ulysse, tout comme pour le réalisateur grec, le début d'un véritable retour vers le regard de l'enfance. Ni chute, ni catabase, elle est d'après l'interprétation de Jung une « introversion consciente dans les couches profondes de la psyché inconsciente³³⁰ », restaurant peu à peu la mémoire de l'être imaginant. Quérir l'avis du devin Tirésias réclame « l'effronterie et la présomption » dont parle Guerra lorsque, divin en apparence, il fait face à l'immobilité du vent du Valmarecchia ou du Tibet, « avec dans ses oreilles, le néant³³¹ ». Car se rendre audit pays des Cimmériens, là où « l'air semble avoir disparu, bien qu'on y respire encore », c'est, plus que rencontrer le devin Tirésias, se confronter à la vision de cette « procession de gens [...] faite d'air sombre » et qui, d'après Guerra lui-même, porte malgré elle « une odeur de moisissure humide³³² ». Et cette étape nous est précisément relaté dans le film *Le regard d'Ulysse* : accompagné d'un vieil ami, Nikos, le cinéaste se rend dans un asile pour y consulter Yovisitsa, « mémoire vivante du cinéma³³³ ». Enclin à l'aider dans sa quête du regard primitif, nous reconnaissons dans la figure de ce Nikos la personnalité de Guerra. Leurs retrouvailles sont d'ailleurs marquées par la survenue d'enfantillages nous rappelant l'attitude générale de leur collaboration : A. monte sur le dos de Nikos, lui court après, le fesse etc. Prévenu de l'objet de sa visite par téléphone, il guide le cinéaste à travers Belgrade, comme Guerra guidait Angelopoulos dans ce Valmarecchia peuplé de sons moribonds. Voyageant à bord d'un tramway, ce vieil ami lui apprend qu'il s'est installé

³²⁹ Michel Ciment, « Entretien avec Theo Angelopoulos », art. cité, p. 21.

³³⁰ Carl Gustav Jung, *Analytical Psychology*, Kesinger Publishing, 1976, p. 41.

³³¹ Cf. Note 295, p. 106.

³³² E l'aria pareva che non ci fosse, / pero si respirava / [...] ombre fatte di aria scura / Camminavano senza che si udissero i passi. / Una processione di gente / che guardava avanti e aveva / un odore di muffa bagnata. Tonino Guerra, «L'Odisea», *L'infanzia del mondo*, t. 2, op. cit., p. 757.

³³³ Interprété par Yorgos Michalakopoulos dans *Le regard d'Ulysse*, à 1 heure et 27 minutes. Sauf mention contraire, les citations qui suivent proviennent de cette interprétation.

« il y a près de trois ans » et qu'il pense y rester : c'est ici qu'il souhaite « voir la fin de la guerre », pacifier les spectres de jadis, ceux du pays natal, de Troie ou de Troisdorf³³⁴.

Ce lieu qu'Homère nomme « le pays des Cimmériens » ou « le royaume des ombres », Nikos le dissimule d'abord, puis prophétise son effet sur le cinéaste : « Tu verras » (fig. 22). Aussi cet asile nous apparaît comme un *nécromantéion* idéal. Ici-bas séjourne, parade et tourne en rond cette foule de figures fantomales et muettes. Une odeur de moisissure humide y règne. Les journaux, reliques des jours anciens, tapissent le sol ; les ombres marchent sur le passé. Parmi ce groupe d'infortunés passant l'air absent se tient Yovitsitsa, le seul « malgré son âge » à pouvoir, non seulement communiquer avec Nikos et A., mais aussi leur indiquer la localisation exacte des trois bobines. Il nous semble évident que derrière ce personnage se cache la silhouette du devin Tirésias. Le cinéaste errant n'a d'ailleurs pas besoin de lui poser la moindre question ; le devin, extralucide, prend soudainement la parole : « Je sais ce que vous cherchez. Les trois boîtes de négatifs », avouant que ces dernières se trouvent désormais à Sarajevo devenu depuis peu le théâtre d'affrontements fratricides. Sur cette funeste révélation, les deux amis s'en vont et, désappointés, se retrouvent autour d'un verre. Et bien qu'ils ne parlent pas la même langue, A. s'exprimant en anglais et Nikos en grec, ils se comprennent et se rassurent. D'ailleurs nous retrouvons une entente équivalente au sein de leur collaboration : Angelopoulos parle en français et Guerra lui répond en italien. Ladite séquence transpose les nombreux cafés que s'échangeaient les deux auteurs lorsqu'ils se retrouvaient à Pennabilli.

Nous les voyons lever leur verre au nom des morts et exorciser le passé en affirmant que le « monde n'a pas changé malgré tous [leurs] rêves ». Ce que nous révèle Guerra, dans un article de 1991 intitulé *L'Orient dans une tasse* et qui, plus que narrer la visite du cinéaste au village, nous apprend qu'ils réfléchissent par habitude autour d'un énième café à cette humanité qui demeure « dans l'attente d'un rêve collectif » ou bien d'« une obsession³³⁵ ». Or nous savons que la clé de cette obsession, de ce rêve collectif, se trouve dans la ville de Sarajevo ; ultime étape d'une rêverie amorcée sur l'inspiration d'un rhinocéros en 1914 et qui, par sa pestilence et son envol, insinuait déjà le vent immobile et mortuaire qui allait pour longtemps s'abattre sur elle. Guidé par la voix des morts qui résonnent en lui, l'errant rejoint le spectre de la disparition des bobines, de la Yougoslavie, du pays natal, du monde primitif. Et c'est en traversant la réalité fumante de ses ruines, le *nostos* de l'imagination créatrice désormais assuré d'une trajectoire, que la souffrance s'expire pas à pas et que le navigateur parvient à s'écrire.

³³⁴ Pour rappel, Guerra est retenu dans le camp de travail nazi de Troisdorf-Oberlar, en Rhénanie-du-Nord-Westphalie, entre 1943 et 1944.

³³⁵ Tonino Guerra, « L'Orient dans une tasse », *Positif*, février 1997, n° 432, p. 51.

D'une tempête, chante la ruine

« Dans *quelle* énorme profondeur obscure et muette mon œil va-t-il s'égarer ?³³⁶», s'interrogeait Diderot, décrivant l'attrait singulier que suscite la ruine. Il est vrai qu'elle marque l'imaginaire, qu'il soit individuel ou collectif, en incitant notre regard à s'a-temporaliser. Voilà qu'il se confronte à la profondeur lui faisant face, mais également à celle qui lui sert d'origine. Car plus que le rappel d'une mémoire civilisationnelle, la ruine suscite une introspection personnelle et solitaire évoquant tour à tour ce néant qui nous a précédés, cette disparition en cours qui est la nôtre. De plus, sa traversée, « témoignage inquiet de l'aventure d'un regard³³⁷», nous met en garde. Le devenir d'une ruine s'exprime dans l'épaisse fumée noire qu'elle dégage, présence d'un « monde qui se transforme pour disparaître³³⁸». Motif récurrent chez Guerra, elle habite la périphérie milanaise de *La notte*, l'hôtel d'*Amarcord*, l'abbaye de *Nostalghia*, ou l'asile de *Paysage dans le brouillard*. Abandonnée à la violence des vents, souffrant parfois sous le souffle des obus ou le sifflement des balles, toute ruine, par cette « pédagogie des décombres³³⁹» qu'elle nous transmet, nous montre certes quelque chose, mais nous regarde aussi. En fait, plus encore que nous enseigner la force du temps, la ruine nous enchante.

J'étais couché dans le fond de ma barque, endormi quand elle heurta le quai. Un, deux chocs... La barque s'immobilisa. Je pouvais entendre le clapotis de l'eau. Puis retentit au loin une explosion. Un son sourd comme s'il sortait d'un gouffre. J'ai levé la tête. Des deux côtés du canal se dressaient de hautes façades éventrées par les tirs d'artillerie. Leurs fenêtres noircies semblaient me regarder. Un nuage de fumée noire obscurcissait l'horizon³⁴⁰.

Les explosions ramènent le regard au présent de la destruction ; c'est ce que A. sous-entend par ces quelques mots, rejoignant alors Sarajevo par la Miljacka, ultime étape du *nostos*. Événée, la cité bosnienne ne voit plus fleurir que la ruine. La trace qu'elle laisse dans le paysage, par sa présence-absence, interroge le marcheur qui la traverse sur le pourquoi de son état, le comment de sa survivance. Confronté à une vision eschatologique de circonstance, le cinéaste errant, tout comme Guerra, voyage au travers de toutes sortes de rues abandonnées, d'églises désaffectées, d'édifices poussiéreux parmi lesquels il ne parvient plus à « échapper à cette mystérieuse et inattendue invasion d'images catastrophiques³⁴¹». La ruine se présente

³³⁶ Denis Diderot, *Œuvres de Denis Diderot*. vol. XIV, Chez Desray et Deterville, 1797, p. 403.

³³⁷ André Habib, *L'Attrait de la ruine*, Éditions Yellow Now, 2011, p. 72.

³³⁸ Tonino Guerra, *cf.* Note 285, p. 104.

³³⁹ André Habib, *L'Attrait de la ruine*, *op. cit.*, p. 64.

³⁴⁰ Interprété par Harvey Keitel dans *Le regard d'Ulysse*, à 1 heure et 54 minutes.

³⁴¹ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, *op. cit.*, Jeudi 15 août.

alors comme un chaos macrocosmique à l'intérieur duquel il est possible, par le biais de ses lézardes, « d'épier le monde », et ce faisant, de recueillir les sonorités que « la civilisation moderne est en train d'effacer complètement³⁴² ». En elle sont conviées les ombres silencieuses du passé. Mais plus que simplement les convoquer ou leur parler, nous les projetons à l'intérieur de cette ruine. Persuadé d'y entendre leur mémoire, Guerra se surprend soudainement à « jeter devant les yeux, dans ce vide, des forêts et des villes englouties », puis à « courir à la maison [se] mettre à écrire ce qui [lui passe] par la tête³⁴³ », contraint d'expirer en urgence. Cette précipitation est celle qui habite le cinéaste cherchant entre les détonations, les cris et les alarmes le refuge d'Ivo Levi, interprété par Erland Josephson, gardien de la cinémathèque ayant en sa possession les trois bobines jusqu'ici disparues. Mais lorsqu'il retrouve sa trace, celui-ci lui confie qu'il n'est jamais parvenu à trouver « la vieille formule chimique » indispensable à leur développement, bien que s'enfermant dans son laboratoire « des nuits entières à écouter le clapotis des liquides³⁴⁴ ». Clapotis qu'il compare à « une chanson », insinuant en se répétant que A. la connaîtrait bien (« Une chanson, vous savez... » fig. 23). Et en effet, nous pouvons le rapprocher de celui que le cinéaste perçoit et verbalise dans le monologue que nous venons de citer, ce « clapotis de l'eau » qui le berce avant que sa barque ne heurte le quai et qu'il ne soit réveillé par une explosion sourde et lointaine. Nous en déduisons que « le chant des liquides³⁴⁵ » invoquerait l'attrait de la ruine physique ou photochimique. Il constituerait même l'ultime épreuve d'une odyssée de l'imagination créatrice, portée par les voix des Sirènes, créatures ailées et marines représentées traditionnellement, elles aussi, au nombre de trois.

Une ruine de pierres, de béton ou de celluloid peut provoquer la perte du navigateur qui s'aventure à la déchiffrer. Invité puis envoûté, il finit par s'attarder, s'arrêter et oublier l'origine de son voyage. David Bouvier nous prévient que le chant qu'elles profèrent est en cela dangereux qu'il se propose d'offrir en « un savoir absolu » toute la mémoire du monde ; l'écouter jusqu'à son terme, c'est donc, inconscient du danger, se rapprocher « des carcasses d'os et de chairs putréfiés », restes des « derniers auditeurs jadis charmés par les Sirènes³⁴⁶ ». Et Levi, happé par la guerre et le cri strident des sirènes *anti-aériennes*, humaines par la mort qu'elles annoncent, inhumaines par nature, avoue s'être détourné de sa quête initiale. Alors sur le point de franchir l'infranchissable : « J'avais bien, j'y étais presque », voilà qu'il

³⁴² *Ibid.*, Samedi 21 septembre.

³⁴³ *Ibid.*, Jeudi 15 août.

³⁴⁴ Interprété par Erland Josephson dans *Le regard d'Ulysse*, à 2 heures et 3 minutes.

³⁴⁵ Interprété par Harvey Keitel dans *Le regard d'Ulysse*, à 2 heures et 15 minutes.

³⁴⁶ David Bouvier, « La mémoire et la mort dans l'épopée homérique », *Kernos* [En ligne], n° 12, 1999, URL : <http://journals.openedition.org/kernos/708>, (consulté le 30 avril 2019)

s'abandonne à la sauvegarde « des archives de la cinémathèque, notre mémoire », laquelle nécessite davantage qu'une seule vie humaine. Heureusement ce chant n'est toutefois pas infallible ; son venin est double. Car qui se refuse aux mélodies de l'Hadès provoque la chute de celles qui les chantent. C'est pourquoi A. somme Levi de ne pas seulement sauver ce qui est en train de disparaître mais ce qui a déjà disparu : ce regard qui réclame « une sorte de naissance » et implique par sa « lutte pour sortir de l'obscurité » un espoir, et donc, plus qu'une résignation, nous propose un modèle de résistance.

Au début, il m'arrivait de croire que tout ça était un rêve. Après c'est devenu une chose perdue... Et maintenant c'est un regard qui lutte pour sortir de l'obscurité, une sorte de naissance. Vous n'avez pas le droit de le garder enfermé, ce regard. C'est la guerre, la folie, la mort, raison de plus³⁴⁷.

De la rêverie qui a inspiré le *nostos* du cinéaste (l'image négative de l'olivier), à l'itinéraire qu'elle se cherche depuis (cette « chose perdue » localisée par la compagnie des spectres), l'imaginaire voyageur parcourt désormais cette distance « au terme de laquelle l'événement [du récit] commence seulement à avoir lieu, point où s'accomplit la vérité propre de la rencontre, d'où, en tout cas, voudrait prendre naissance la parole qui la prononce³⁴⁸». Cependant, pour que cette rencontre au-devant des Sirènes soit permise et surtout dépassée, un « petit détail dans la formule³⁴⁹ » reste à trouver ; célèbre défi odysseén. La cire nous privant du bénéfice de leur enchantement, il semblerait qu'un mât et quelques cordes suffisent à parcourir ce que Maurice Blanchot nomme cet « intervalle entre le réel et l'imaginaire », et tirer ainsi profit de « la loi secrète du récit » qu'elles libèrent dans l'air³⁵⁰. Or nous devinons que cette loi ne s'applique pas tant aux personnages qu'au cinéaste ou au scénariste qui les écrit. Si en tout état de cause ce regard disparu porte en lui un tel secret, tout comme il porterait d'après Manzù « toute l'aventure humaine », conter sa découverte reviendrait à faire le récit du voyage imaginaire qui ne finit jamais et qui, tout en appelant à se produire pour le film, « événement encore à venir », se réalise par lui-même, à travers toute la gestation du scénario. Libérer ce regard prisonnier du chant des trois bobines, délivrer l'image de cette innocence et ignorance perdues, c'est précisément faire le récit de sa conquête. Et c'est aussi reconnaître qu'à lui seul, ce regard d'Ulysse nous engage à supporter la disparition du monde primitif, et, nous le rendant par fulgurances, nous permet de l'habiter comme nous l'habitons enfant.

³⁴⁷ Interprété par Harvey Keitel dans *Le regard d'Ulysse*, à 2 heures et 8 minutes.

³⁴⁸ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 18.

³⁴⁹ Interprété par Erland Josephson dans *Le regard d'Ulysse*, à 2 heures et 4 minutes.

³⁵⁰ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 16.

La mer étant lisse jusqu'à l'horizon, il se rappelle qu'enfant, lorsque sa mère l'amenait voir la mer pour y tremper ses pieds dans l'eau froide, il pleurait. Alors, pour le calmer, elle chantait. Ulysse sentit à cet instant un motif qui semblait venir de l'intérieur de sa mémoire, alors même qu'il provenait d'un lointain que portaient les rafales d'un vent léger. Immédiatement il comprit qu'il entendait les voix des sirènes³⁵¹.

Guerra l'affirme ici : les Sirènes chantent à l'errant la promesse d'un pays natal, d'une éternelle jeunesse, d'un premier regard porté sur l'immensité du monde. C'est pourquoi elles attirent les navigateurs imprudents : elles créent l'illusion d'une Ithaque retrouvée. Pour Ulysse, c'est un monde d'enfance qui lui apparaît, mêlant le rêve à la perception : il relie l'horizon à la chambre à coucher. À cet instant, il se convainc d'être arrivé ; la patrie de l'enfance lui tend ses bras maternels. Hélas ! nous savons que s'y rendre revient à embrasser une triste fatalité. C'est pourquoi la ruse d'Ulysse répond d'une technicité ingénieuse. En s'attachant au mât du réel, ce que Guerra nomme « l'arbre central du navire³⁵² », le personnage et son auteur répondent d'une prescription précédant la rencontre et prolongeant l'intervalle. Voguant entre une force centripète venant de « l'intérieur de la mémoire » et une autre, centrifuge, « provenant d'un lointain que [portent] les rafales d'un vent léger », le grand-mât devient ce point oasien par excellence qui, quoique fixe, se déplace sur l'espace lisse, et nous déplaçant avec lui, nous maintient dans cet écart idéal et spiralé brassant le dehors et le dedans. Or nous devons davantage encore à cet arbre que le milieu mouvant qu'il nous offre. C'est toute la fiabilité du navire qui lui est due ; nous en avons sculpté le squelette. Aussi est-ce à partir de cet arbre que nous sculptons la chaise contre laquelle nous nous adossons la nuit tombée, seul et rêveur. Remué par le discours du cinéaste, Levi s'y installe au détour d'une explosion lointaine ; un clapotis tapisse le fond sonore de la cinémathèque. Plus tard, A. profite de cette même assise ; une tempête siffle à travers les fissures dudit bâtiment. Pareils à Ulysse, tous deux s'appuient sur le bois de la chaise ou du mât pour s'ouvrir, étranges martyrs, à la possibilité d'une jouissance confondant la vie et la mort. Car au plaisir de cette écoute, se double la douleur de l'impasse. Plus qu'un arbre oasien, nous avons besoin de cette corde qui nous force à tenir la distance malgré l'attraction irrésistible qu'exerce le chant des Sirènes : nous sommes alors liés dans la souffrance, par l'*algos* et son rappel, à la conscience d'être³⁵³.

³⁵¹ E liscio fino all'orizzonte / pensava a quando da bambino / sua madre l'ha portato / a vedere il mare e / a mettere i piedi nell'acqua / che era fredda e lui piangeva. / La mamma, per calmarlo, cantava. / Anche adesso Ulisse sentiva un motivo / che pareva dentro la sua memoria / invece veniva da lontano portato / da folate di vento leggero. / Immediatamente capisce che erano le voci delle Sirene. Tonino Guerra, « L'Odisea », *Opere (1946-2012), L'infanzia del mondo*, t. 1, *op. cit.*, p. 765.

³⁵² Lui invece si fa legare all'albero centrale della barca. *Id.*

³⁵³ L'*algos* est la personnification de la douleur, la réunion d'une souffrance physique et mentale.

Je vis ma vie en cercles croissants
Qui se meuvent au-dessus des choses.
Je n'accomplirai peut-être pas le dernier,
Mais je veux l'essayer*.

Je tourne autour de Dieu, autour de la tour immémoriale
Et je tourne depuis des siècles ;
Et je ne le sais toujours pas : suis-je un faucon, une tempête,
Ou bien un immense chant³⁵⁴.

C'est précisément ce poème de Rilke, lu de mémoire ou écouté sur magnétophone, dans une langue allemande monologuée, déterritorialisée, et selon les mêmes modalités que nous avons décrites dans la lecture immersive de *Tempo di viaggio*, que Levi, puis A., se persuadent d'accomplir le dernier des « cercles croissants ». Notre moi abyssal se rappelle et s'expire ; l'exilé est prêt à s'écrire. La voix du poète témoigne de la fractale qui relie d'un seul trait notre enfance et notre mort en un même mouvement de vie. Elle est cette corde, vocale s'il en est, qui lie notre tempête intérieure à celle qui sévit au dehors. Rappelés à l'ordre, nous répondons à notre devoir : nous devons continuer de déambuler en jetant « nos papillons » pour, « faucon [ou] tempête » que nous sommes, devenir cet « immense chant » que nous partagerons en nous redistribuant par le récit. Rilke, comme Guerra, nous convainc d'essayer. Et grâce à lui, l'imagination créatrice poursuit sa rotation, ses révolutions. Appliquant cette démarche poétique à la formule manquante ; Levi se montre pour A. comme un collaborateur d'appoint. « Collectionneur de regards disparus³⁵⁵ », il s'est voué à donner naissance au regard des autres.

Tonino Guerra, lui, sait comment faire sortir de toi tout ce que tu peux donner. C'est pour cela qu'il a pu travailler avec des gens aussi divers qu'Antonioni, Rosi, Fellini, Tarkovski ou les frères Taviani. Il a l'art d'être précieux, indispensable, un véritable accoucheur³⁵⁶.

Cette révélation d'Angelopoulos éclaire la liaison maïeuticienne qui rapproche Levi du poète romagnol : nous leur reconnaissons désormais une figure commune, celle d'Alcinoos, accueillant en son royaume le naufragé inconnu. Ainsi nous précisons la préciosité de Guerra. Car si Alcinoos permet matériellement à Ulysse de rejoindre, en une seule nuit et sans qu'il ne

³⁵⁴ Le poème n'est pas lu ou entendu dans son intégralité. Chacune de ses apparitions s'arrête à la première strophe (signifié par un astérisque dans notre exposé). Reiner Maria Rilke, « Je vis ma vie en cercles croissants », *Le livre d'heures*, trad. par Gaston Compères, Bruxelles, Le Cri, 1990 [1905].

³⁵⁵ Interprété par Erland Josephson dans *Le regard d'Ulysse*, à 2 heures et 16 minutes.

³⁵⁶ Michel Ciment, « Entretien avec Theo Angelopoulos », art. cité., p. 22.

s'en aperçoive, son Ithaque, cette reconquête n'a de sens qu'en vertu de ce qui la réalise : Alcinoos, insistant, le pousse à raconter son voyage. Et c'est de manière analogue que Levi libère le regard prisonnier des trois bobines, alors même qu'A. dort encore, de sorte qu'à son réveil, la bande pouvant sécher, il puisse se confronter à cette Ithaque tant recherchée. Garant de la réalisation du *nostos* de l'autre, il réclame en contrepartie la vivacité d'un souffle affabulateur, quémanté pour ses puissances étrangères, provoquant alors son interlocuteur afin de faire « sortir de [lui] tout ce qu'[il peut] donner » : l'expiration du récit de son odyssée.

Un film est né. Son regard est projeté sur la ruine de la cinémathèque ; un monde s'ouvre en son sein. L'errant fait face à son Ithaque, seul. Levi et les siens, ont disparu dans le brouillard, punis comme les Phéaciens d'avoir facilité le *nostos* d'A. Le voilà figé sur son siège, calme. La ruine photochimique ne lui enseigne rien ; elle le regarde. À l'image en mouvement se substitue la puissance du verbe, la parole poétique. Seule cette dernière est à même de révéler l'*algos*, la douleur profonde d'une confrontation à l'origine, mesurant l'étendue de notre perte. Pourtant, A. se raconte au futur. Car il semble qu'« entendre parmi les explosions et les vrombissements d'une époque moderne » les odeurs d'une « musicalité discordante en passe d'être oubliée³⁵⁷», cachées dans la ruine physique ou photochimique, revient certes à retrouver l'innocence d'un regard d'enfant lui permettant de voir le monde tel qu'il le rêve, à savoir primitif et habitable, mais c'est aussi, et peut-être surtout, gonflé par cette expérience dont le chant des Sirènes porte le secret et la puissance, « Ulysse qu'on était, devenir Homère³⁵⁸».

Quand je reviendrai, ce sera avec le nom et les habits d'un autre. Personne ne m'attendra. Et si tu ne me reconnais pas, si tu dis : «Ce n'est pas toi», je te donnerai des signes et tu me croiras. Le citronnier dans le jardin, la fenêtre traversée par le clair de lune, et des signes du corps, des signes d'amour. Et quand nous monterons en tremblant dans notre chambre, entre une étreinte et une autre, entre un appel et un autre, je te raconterai le voyage toute la nuit et toutes les nuits à venir. Entre une étreinte et une autre, entre un appel et un autre, toute l'aventure humaine. L'aventure qui ne finit jamais³⁵⁹.

Un film est né ; le cinéma renaît dans « un signe d'amour ». Concernés par ce « tu », nous nous persuadons que ce monologue final n'émane que de la plume d'Angelopoulos : celle d'un cinéaste demandant à ses spectateurs, à ces cinéphiles pressés bien que méfiants, pareils à Pénélope lorsque lui revient cet Ulysse qu'elle a cru disparu, de le reconnaître en tant que tel. Dans cette perspective, le pessimisme que lui ont attribué certains commentateurs se découvre

³⁵⁷ Cf. Note 289, p. 106.

³⁵⁸ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit., p. 15.

³⁵⁹ Interprété par Harvey Keitel, dans *Le regard d'Ulysse*, à 2 heures et 44 minutes.

bien amoindris. Nous comprenons Guerra lorsqu'il rétorque à Codelli qu'« être optimiste ou pessimiste [...] ne veut rien dire », étant donné qu'un « film est fait de temps » et que l'on peut épouser l'un ou l'autre de ces états au gré des heures, des jours, des saisons³⁶⁰. Pour cette raison, ladite séquence finale, plus qu'un message optimiste, nous délivre une preuve d'amour dont Guerra n'est pas le parent mais « l'accoucheur », inspirée du passage odysseén de « la rencontre Ulysse-Pénélope », lu par sa voix en Italien « avant d'avancer dans le scénario³⁶¹».

« Ébloui », Angelopoulos l'envisage « de suite [...] comme le final du film » : elle est l'Ithaque vers laquelle doit tendre le récit du scénario puisque « tout est dans cette scène³⁶²». C'est *via* la structure du lit, dont le pilier central est sculpté d'après Homère dans un olivier, tronc duquel se rattache celui de Délos servant de *prétexte* au *nostos* d'A., que le roi d'Ithaque se découvre. À l'image négative du berceau d'Apollon se calque celles, irreprésentables, du premier film grec ; toutes deux portent le secret des origines, le parfum de la création. Mais cette fois, c'est à nous spectateur qu'il revient de combler cette absence d'images, d'imaginer l'image manquante. Raconter l'histoire de l'olivier, du mât, de la chaise ou du lit, nous a portés et nous porte encore, dans notre siège, à poursuivre « le voyage toute la nuit et toutes les nuits à venir ». En fin de compte, A. nous demande, sur le conseil de Rilke, de Guerra, et de tous les poètes, d'avoir foi et de se lier à cet intervalle entre l'imaginaire et le réel de sorte que, « entre une étreinte et une autre, entre un appel et un autre, toute l'aventure humaine » puisse un jour s'écrire une énième fois. Alors ce n'est plus au cinéaste qui regarde la ruine photochimique de la libérer du néant, mais à la ruine photochimique qui le regarde de le libérer du sien et de nous transmettre, à travers le regard d'enfant que ce dernier lui porte, l'œil ému et larmoyant, la force d'éclaircir le nôtre. Car si le retour à la douleur paraît inévitable pour qui souhaite faire récit, nous distinguons maintenant son essence dans la liaison étymologique d'un seul terme, celle que « le voyage qui ne finit jamais » nous expose dans cette spirale propre à l'imagination créatrice : nous la nommons *nostalgie* (fig. 24). C'est par elle que s'amorce l'écriture du récit scénaristique et que s'ouvre celui que le film nous propose en guise d'épilogue. Sur les mots de Manzù qu'elle prend son envol et sur les mêmes qu'elle se pose, se repose avant un énième voyage, paraphrasant ainsi ceux du tout aussi exilé Thomas Stearn Elliot lorsqu'il écrivait : « en mon commencement est ma fin » et « en ma fin mon commencement³⁶³».

³⁶⁰ Lorenzo Codelli, « Entretien avec Tonino Guerra », *Positif*, novembre 1988, n° 333, p. 11.

³⁶¹ Michel Ciment, « Entretien avec Angelopoulos ». art. cité., p. 26.

³⁶² *Id.*

³⁶³ Également cité par A., revenant à son pays natal pour assister à la projection de son dernier film : *Le pas suspendu de la cigogne*. T. S. Elliot, « East Coker », *La terre vaine et autres poèmes*, trad. Pierre Leyris, Points, 2014 [1940], pp. 189-195



Fig. 22 : *Le regard d'Ulysse*, Theo Angelopoulos, 1995, à 1 heure et 27 minutes.



Fig. 23 : *Le regard d'Ulysse*, Theo Angelopoulos, 1995, à 2 heures et 3 minutes.



En haut (fig. 22), A. et son ami se rendent dans l'asile où séjourne un érudit, celui que nous reconnaissons dans les traits de Tirésias. Sa révélation conduit l'exilé à Sarajevo, où il rencontre Ivo Levi, qui n'a toujours pas trouvé la formule qui tairait le « chant des liquides » (fig. 23). Lorsqu'il y parvient, A. se retire dans la ruine pour regarder ce monde qui naît dans la mort (fig. 24).

Fig. 24 : *Le regard d'Ulysse*, Theo Angelopoulos, 1995, à 2 heures et 44 minutes.

Il est possible d'entrevoir dans les vers d'Eliot, mais aussi dans la dimension fractale des deux strophes de Rilke, et enfin dans toutes ces images de voyages, faites de projections, de contemplations ou de remémorations, la marque de *l'éternel retour* de Friedrich Nietzsche. Se disposer à, accueillir, puis jeter des images sont les actions simultanées d'une seule métamorphose, d'une même volonté. L'imagination créatrice, par son principe actif, réveille cette volonté de puissance ; l'imagination créée, par sa charge réactive, fait valoir les puissances de cette même volonté. De ce point de vue, l'imaginaire de Guerra ferait la synthèse « des forces, de leur différence et de leur reproduction », à l'image de « l'éternel retour [...] dont la volonté de puissance est le principe³⁶⁴ ». Par lui, son être se retrouve, il revient « à la même certitude d'être une volonté », celle qui l'animait enfant, et l'anime encore comme tel. Si bien qu'apparenter cette volonté à la dynamique respiratoire, voire même au souffle de l'âme, revient à reconnaître la nécessité d'un « vouloir interne³⁶⁵ ». Suivant chacune des révolutions qu'elle réclame pour son aise et son appétit, l'âme-enfance de Guerra s'élève par la rêverie poétique afin de perpétuer « la reproduction du divers³⁶⁶ ». Paradigme auquel se rattache ce fameux « papillon » qui, d'après Luigi d'Amato, et nous l'affirmons avec lui, « est le symbole le plus récurrent de cette "imagerie" qui anime souterrainement son imagination³⁶⁷ ».

Revenons donc un temps, sur le conseil d'Eliot, aux origines de l'exposé de notre partie. Pour cela, rappelons-nous d'abord que pour Guerra, l'Orient, cette cavité de l'esprit par laquelle s'entreprennent toutes sortes de fugues mentales, ces « papillons » dont nous parle Angelopoulos, se trouve dans une « attention portée au frémissement d'une feuille³⁶⁸ ». Or si nous l'observons, que voyons-nous ? Dans son revers, ou contre la tige qui la maintient, se niche, agglutinés, tout un conglomerat d'œufs sphériques, dans lesquelles se développe la larve du papillon. La feuille leur offre un abri suspendu, dans l'attente d'un instant propice à l'évasion. Nous savons que la paroi de cet œuf est percée de pores. Ils facilitent sa respiration et le sensibilise à une température extérieure accélérant ou retardant l'événement de sa libération. Évoluant au gré des variations de chaleur que diffuse une pluie caucasienne, elle demeure dans une immobilité intérieure. Sa croissance acquise, et contorsionnée dans cet

³⁶⁴ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1993 [1962], p. 56.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 57.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 52.

³⁶⁷ E la farfalla e il simbolo piu ricorrente di questa "imagerie" che anima il sottosuolo della sua immaginazione. Luigi d'Amato, « Da *I scarabòcc* alla *Farfalle* », art. cité., p. 71.

³⁶⁸ Cf. Note 246, p. 104.

espace exigü, elle aspire à l'air libre. Elle poursuit son horizon d'attente, incite son destin de papillon à se révéler. Toutefois, cet envol lui est matériellement impossible ; une rêverie poétique la guide alors.

Avant de parcourir le monde, la chenille assimile le chorion de l'œuf, unique vestige de sa mémoire : elle est alors exilée, apatride. Portée par une faim insatiable, elle accumule l'énergie nécessaire à sa transformation future. Ceci l'aide également à produire une substance filiforme, « souple et sans fragilité, étirable à souhait³⁶⁹». À partir de cette soie, la chenille se construit des refuges, des passerelles funambulaires. Nomade, elle entremêle « les aiguillages et les dispersions » et se déplace comme un oïve « qui grandit, se love et se resserre pour se détendre en souplesse, [...] mesurant à chaque progression l'écart et le relief du terrain³⁷⁰». Parfois processionnaire, elle forme, avec ses congénères, une véritable cordée et trace une ligne de fuite à travers l'espace lisse. Mais un jour, sa cuticule la tiraille de toute part : elle souffre de s'être trop nourrie du monde. Elle marque une pause dans la quotidienneté et se fixe à un arbre oasien pour s'offrir la mue imaginaire qu'elle a préparée, prolongée et repoussée à travers son voyage. Elle se rappelle alors son origine, se rapproche d'une feuille et se fixe en équilibre dans un profond recueillement. Immobile, en absolue inertie, elle voyage intérieurement.

Dans sa chrysalide, la chenille tutoie la mort et s'en nourrit. Seul un défilement d'ombres passe devant de sa carapace. Elle puise alors au plus profond d'elle-même les ressources nécessaires à sa métamorphose. Renforcée par le souvenir du pays natal, elle se promet un *nostos* vers ce monde suspendu qu'elle a quitté dans un appétit guerrier. D'autant qu'elle pressent parfois, dans certains mouvements extérieurs et inconnus, un danger pouvant ruiner le fragile équilibre qu'elle a tant recherché. Dans la tempête, elle s'attache à son assise, se contracte pour repousser chacune des agressions du dehors, souffrant dans le même instant des transformations du dedans. Par l'*algos*, se confondent la vie et la mort. La chrysalide lui divulgue un secret qui la transforme. Puis elle s'empie d'air, se distend, se fissure. La chenille renaît et porte désormais « le nom et les vêtements d'un autre³⁷¹» ; elle est devenue papillon.

Lorsque nous l'observons, nous ne voyons pas seulement le ballet aérien et coloré d'un être fabuleux, nous reconnaissons le fruit d'une métamorphose ayant fait la somme de tous ses devenirs. Dans son battement d'ailes, nous entrevoyons la chrysalide qu'il vient de quitter, la chenille qui l'a rendue nomade, ainsi que l'œuf dans lequel il a formulé son originel désir d'envol. Il a bel et bien atteint son *imago*, le dernier stade de sa métamorphose, le stade

³⁶⁹ Jean-Pierre Otte, *L'épopée amoureuse du papillon*, Juillard, 2007, p. 27.

³⁷⁰ *Id.*

³⁷¹ Cf. Note 359, p. 149.

imaginal. Il est pareil au masque mortuaire de la Rome antique, qui d'un moulage figeait plastiquement tous les devenirs de la vie d'un homme en un seul visage, garant de l'expression de tous ses affects. Quant à la psychologie jungienne, celle-ci ajoute que cette *imago* est l'expression d'une image originelle, « l'expression d'ensemble du processus vital³⁷² » qui anime l'imaginaire. En cela, le papillon fait « synthèse du temps et de ses dimensions, synthèse du divers et de sa reproduction, synthèse du devenir et de l'être qui s'affirme du devenir³⁷³ ». Alors nous comprenons qu'il nous reste à désigner et à décrire cette synthèse. Et si pour Guerra, toute la synthèse qu'incarne l'*imago* du papillon reflète bel et bien celle du voyage imaginaire qui ne finit jamais, inscrivant toujours quelque part la « répétition du divers », elle inclut également la méthode collaborative qui la rend transmissible sur l'impulsion d'une voix poétique, ainsi que les diverses influences, littéraires ou non, qui la tissent par l'inscription d'une parole dans la matière écrite. Autrement dit, cette *imago* est une image originelle qui détermine le geste poétique de Guerra, sa démarche même. Elle est l'image poétique de la solitude, le noyau autour duquel gravitent les images topologiques que sont le vol de l'oiseau, l'errance du nomade, l'arbre oasisien, le parfum de la mort, la ruine abandonnée, elles-mêmes variations d'un archétype que nous avons identifié comme celui du voyage. Alors la nostalgie s'en empare. Toutes se réunissent autour de cette solitude pour s'éclairer, se réchauffer et penser ensemble ; comme elles se réuniraient au coin d'un feu.

³⁷² Carl G. Jung., *Les types psychologiques*, trad. Yves le Lay, Georg, 1968 [1921], p. 434.

³⁷³ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 55.

CONCLUSION



UN GESTE PYROMANE

L'IMAGE POÉTIQUE DE LA SOLITUDE

Qu'entendons-nous exactement par *geste* ? Comme nous avons déjà pu l'évoquer, il fait la somme de toutes les autres dimensions définissant l'acte de création que stimule une suggestion poétique, à savoir la parole, la voix et l'imaginaire. Faisant ainsi œuvre de synthèse, le geste embrasse toute la méthode de Guerra : son champ d'action, sa démarche maïeuticienne, sa volonté de rêveur, son expression poétique. Pure intention, ce geste, d'après Merleau-Ponty, prend « le donné du monde, et en même temps, [donne] au monde une nouvelle expression³⁷⁴ ». Pour cela, il s'articule *via* la manifestation d'un style et se comprend comme une attitude du corps, laquelle implique une certaine manière de transformer ledit monde. Pour autant, ce style n'a rien d'inné en soi. Il se peaufine par l'écriture, dans le souci d'une expérience qui cherche à vaincre le vide de l'expression ; étant constamment à l'affût d'un sens ouvert, d'un rythme nouveau. Le style définit des « frontières, des places, des signes et des contresignes³⁷⁵ » ; il engage un processus de distinction vis-à-vis du commun, de la norme, mais prétend aussi désigner une « relationnalité » ou « une façon d'entrer en rapport avec le monde et avec soi³⁷⁶ ». Il relève d'un effort de l'auteur qui vise à faire la somme de tous les autres, tous ceux que son corps exécute lorsqu'il rêve, interprète, exprime le monde pour l'habiter, marquer sa distance, remarquer ses limites. Aussi l'associer à une forme de pyromanie nous permet de penser cette gestuelle, celle de Guerra, sur un axe de création vif et luminescent. Oscillant entre le flagrant et le secret, son œuvre littéraire se nourrit du monde pour l'éclairer, le déconstruit pour le recréer en une image androgyne, à la fois poétique et scénaristique.

³⁷⁴ Philippe Touchet, « Merleau-Ponty : Le langage et la parole », [En ligne], 2009, p. 11. URL suivant : http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/dict_langageMP.pdf. (consulté le 19 août 2020)

³⁷⁵ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens, op. cit.*, p. 184.

³⁷⁶ Marielle Macé, *Styles, op. cit.*, p. 212.

Être scénariste c'est une chose, poète une autre. C'est la manière de donner des images qui est différente. La chose la plus étrange est que cela semble identique. Quand je cherche à faire un scénario, j'essaie de trouver des images poétiques. Il n'y a rien de romancé, je n'ai jamais aimé cela³⁷⁷.

Guerra l'affirme par cette distinction : ce qui différencie le poète et le scénariste se concentre dans la « manière de donner des images », bien que cela puisse paraître « identique ». De la recherche scénaristique à la trouvaille poétique, Guerra nous parle d'images et emploie ce terme bachelardien – l'image poétique, que nous avons jusqu'ici évitée de convier à notre argumentaire. Reste toutefois de constater qu'en se télescopant, la matière du scénario et celle du poème, toutes deux littéraires, semblent fusionner en l'espace d'un instant collaboratif. Durant le temps d'une suggestion qui, plus que créer des images poétiques, dessine un passage empruntable pour notre compte. En effet, alors que Guerra est interrogé par Questerbert, et qu'il reproche aux critiques de cinéma de ne pas suffisamment faire attention à l'importance du scénario et de son scénariste dans le résultat projeté en salle, il précise : « s'ils étaient attentifs à la poésie et aux romans que j'écris, ils [les critiques] trouveraient probablement beaucoup de choses que j'ai fait *passer* dans les scénarios ensuite³⁷⁸ ». Or c'est de ce passage dont il est ici question ; c'est-à-dire la manière et le chemin entrepris par l'image d'un poème de Guerra pour transiter et devenir celle du scénario ; forme vouée à en être une autre de par sa littéarité cinématographique. Nous voilà appelés à faire le récit d'une progression brûlante : celle d'un geste d'incendiaire, appréhendé en fonction du principe actif qu'il met en œuvre.

Partant de son état d'étincelle (son origine), pour traverser les oscillations d'une flamme (son enfance) puis s'étendre une fois atteint le temps de l'incendie (sa maturité) l'action du feu laisse un effet de signature audible, visible et olfactif. Analyser sa valeur revient donc à mesurer l'étendue de son intention et ce qu'il provoque lorsqu'il trouve « refuge » au sein d'une matière scénaristique qu'il promet à la ruine. Inscrivant dans la finitude de la ruine scénaristique l'infini de toutes les histoires, contes, fables qui alimentent les puissances d'un récit poétique, Guerra agit par un geste de pyromane sur l'écriture cinématographique. Imperceptible en apparence, il laisse sa marque, sa signature sur la matérialité du film, et par voie de conséquence sur sa structure narrative, son flux sonore, le répertoire symbolique qu'il invoque³⁷⁹, influant jusqu'au style que celui-ci met en scène en interférant dans la démarche même du cinéaste qui le convie.

³⁷⁷ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens, op. cit.*, p. 184.

³⁷⁸ *Id.*

³⁷⁹ Nous retrouvons dans *Nostalghia* les symboles que nous listions dans notre chapitre précédent : l'arbre oasien (première séquence) ou l'envol d'oiseaux venus du ventre de la Madone (deuxième séquence) notamment.

Aussi pour la rendre visible, nous nous confrontons à un film consacrant l’empreinte de Guerra. Il s’agit de *Nostalghia*, réalisé en 1983 par le cinéaste soviétique Andreï Tarkovski, tourné en Italie, entre Rome et Bagno Vignoni, et co-écrit avec le poète et scénariste romagnol sur près de sept années. Un poète russe, Gortchakov, exilé en Italie part à la recherche d’un « spectre », Pavel Sosnovski, et fait la rencontre d’un fou, Domenico. Leurs destins et leurs actes se lient. De même, l’implication du poète romagnol auprès du cinéaste répond ici d’une intensité rare. D’ailleurs, Tarkovski ne dissimule pas la présence stylistique de Guerra dans le résultat obtenu ; il la revendique même en nous transmettant par le biais de ses entretiens, de son journal intime ou de ses correspondances de nombreux éléments qui nous permettent de jauger la portée du geste de Guerra sur le caractère poétique du film en question. Parmi ceux-ci nous lisons dans une lettre adressée au poète le 12 décembre 1979, soit trois ans avant le tournage du film :

Tu me manques beaucoup et j’ai hâte de vivre le moment où l’on se reverra et où je pourrai enlacer mon frère que j’ai l’habitude de considérer comme mon meilleur ami et comme l’homme à qui je dois tant³⁸⁰.

Les os et la cendre

Pour percevoir l’étendue de la « dette » du cinéaste soviétique envers le scénariste italien, il nous faut creuser dans la nature brûlante du secret qui fonde la poétique de leur collaboration. Si les traces laissées à travers un édifice en ruine sont issues de feux criminels, accidentels, cosmiques, volcaniques, orageux ou guerriers, il n’en demeure pas moins que ces dernières, résidus visibles qu’un incendie laisse dans sa course, nous parlent de la force des flammes à l’origine de leur survivance lorsqu’elles signent « la marque indélébile de leur individualité³⁸¹ ». N’importe quelle marque de suif résulte de la signature d’un incendie ayant traversé la matière. Elle en est par ailleurs très souvent anonyme puisque même si « un incendie détermine un incendiaire », Bachelard nous dit que ce dernier est aussi « le plus dissimulé des criminels³⁸² ». Or si nous considérons tout projet cinématographique comme un édifice articulé, construit par l’imaginaire d’un cinéaste désormais en prise avec la puissance de feu d’un autre imaginaire, celui de Guerra, la ruine qui en résulte se découvre une intentionnalité : faire fleurir de « vertes herbes sauvages et plantes qui ont poussé à leur gré³⁸³ », aboutissement d’une création/destruction rendant la ruine scénaristique tant lézardée qu’élégamment fertile.

³⁸⁰ Cf. Annexes, Correspondance, p. 6.

³⁸¹ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 2002 [1949], p. 82.

³⁸² *Ibid.*, p. 42.

³⁸³ Tonino Guerra, *Il pleut sur le déluge*, op. cit., Jeudi 9 mai.

Trouvant ainsi sa seule matérialité dans le geste qu'il laisse sur les parois desquels il s'alimente, l'incendie repense une structure en y déchargeant un contenu impalpable, en n'ayant aucune forme bien définie ou préétablie. En conséquence, nul ne peut être le témoin privilégié de sa naissance, de l'apparition de ce geste qu'est la *suggestion poétique*, excepté le cinéaste qui est invité à le défaire ou à le prolonger.

À cet instant, l'œuvre s'efface et le scénario entre dans un processus de disparition. Lentement sa matière se renouvelle en elle-même au point de réaffirmer « cette puissance de négation créatrice », devenant un monument littéraire de « significations perdues³⁸⁴ ». Guerra fait d'un objet un autre, d'une matière artificielle et habitable, une matière organique et sauvage. Un lieu en dedans duquel l'acte de création se renouvelle, se devine par l'étrange parfum qu'il répand pour qui veut s'y aventurer. Mais c'est aussi un réceptacle qui, en-dehors de lui-même, s'inclut dans la totalité d'un paysage, se liant aux reliefs de la nature ou de la filmographie d'un cinéaste, conservant dans son aspect les mouvements secrets d'une parole qui dérange. Atteindre ce tout pour Guerra demeure primordial dans la mesure où, pour « se justifier et se recommander » auprès d'autres collaborateurs, l'auteur, comme l'énonce Blanchot, et ici l'incendiaire romagnol, a « besoin de ce tout dans lequel il disparaît³⁸⁵ ». Aussi cette place, revendiquée de manière paradoxale entre un effacement assumé vis-à-vis du metteur en scène et une dénonciation de l'oubli où sont jetés les scénaristes par la critique de cinéma, se découvre une pudeur féconde. Si la représentation de la solitude à travers le voyage fait l'objet d'une récurrence avérée au sein de nombreux scénarios signés de la main de Guerra, il faut aussi reconnaître que la maturation de l'œuvre cinématographique, de sa gestation à sa diffusion, tend à replacer le scénariste et le poète dans une forme de solitude aussi créatrice qu'analogue. Son nom est cité, son action reconnue, plébiscitée du fait même de son apparition au générique. Guerra, en tant qu'auteur, apporte son aide pour ne pas laisser l'autre, le cinéaste, dans la solitude d'un acte de création difficile ; mais qui vient en aide au scénariste le film achevé ? Comme l'écrit Bataille : « plus [le poète] entre dans les secrets qui sont ceux des autres comme les siens et plus il se sépare, plus il est seul³⁸⁶ ». Car ce secret qui le lie à ses collaborateurs répond de l'isolement dans lequel il est contraint d'agir, renforçant le mystère de son empreinte. Comme Deleuze et Guattari, ce secret, nous le cherchons d'abord « dans les contenus, mêmes insignifiants, entrouverts, entraperçus³⁸⁷ ». De la même manière qu'il est

³⁸⁴ Jean Starobinski, *l'Invention de la liberté (1700-1789)*, Albert Skira, 1964, p. 180.

³⁸⁵ Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, 1972 [1949], p. 308.

³⁸⁶ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, 1943 [1954], p. 174.

³⁸⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 355.

possible, après une longue expertise, de deviner cause et lieu de tout départ d'incendie, et ce malgré sa part inhérente d'incertitude, il est difficile de se représenter la puissance de sa parole, la profondeur de l'impact du geste poétique que Guerra provoque lorsqu'il malmène, fragilise, transforme la matière du scénario avant qu'elle ne s'effondre et ne disparaisse sur elle-même.

À tout point de vue, l'action du scénariste doit rester secrète, tant du côté de son contenu que du côté de la forme qu'elle prend. Elle s'assimile, comme le suggèrent Deleuze et Guattari, à la fonction impénétrable de « l'espion, du voyeur³⁸⁸ ». En effet, ce qui leur permet à tous d'exercer et poursuivre leurs activités tient dans la préservation du secret lui-même. Pour cela, Guerra n'émet que rarement, et sur l'insistance de journalistes, l'existence de menus détails vérifiant l'apport concret de sa collaboration au sein d'un scénario. Cette parade intensifie le mystère de l'écriture cinématographique et donne une profondeur au dessous des cartes, lequel, afin d'être seulement considéré, devient l'objet d'une étude minutieuse qui n'est plus dirigée vers la matière scénaristique mais vers la matière poétique qui la précède, l'enfante, lui sert de substrat. Ici réside l'ambiguïté de son geste pyromane : Guerra nous donne une preuve qui, d'un côté, justifie l'action déterminante d'une suggestion poétique dans le résultat filmique, à l'image du cheval d'Ulysse provoquant la ruine de Troie, mais de l'autre, épaissit avec ruse le mystère de cette action en invitant à comprendre son geste poétique dans l'ailleurs d'un autre récit – la révélation de la technique employée par Ulysse pour mettre un terme à la guerre de Troie n'est pas révélée dans le récit de *Illiade*, dont elle est le sujet, mais celui de *Odyssée*. Aussi si nous remontons à la genèse de *Nostalghia*, nous constatons dans le journal du cinéaste l'apparition le 10 avril 1979 d'un titre provisoire se rapprochant d'un poème éponyme écrit par Guerra : *La fine del mondo*³⁸⁹. Celui-ci figure dans le recueil *I bu*, publié en 1972, que le poète offre au cinéaste un an plus tôt, le 16 mai 1978, en lui suggérant au passage un exercice :

Tonino m'a envoyé son livre qui contient soixante-huit courts récits poétiques, avec des passages en vers. Il propose que je réponde à chacun d'eux, comme pour un duel, un échange de cent trente-six coups de feu !³⁹⁰

Comblant la délicate collaboration qu'entraînent distance et pressions diplomatiques, cet « échange de cent trente-six coups de feu » s'inscrit dans la dynamique de l'appel et de la réponse que nous avons pu décrire lors de notre réflexion sur la dissolution des voix du duo, à la différence près qu'elle s'organise cette fois sur un registre épistolaire, écrit. À considérer que

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 351.

³⁸⁹ Andreï Tarkovski, *Journal 1970-1986, op. cit.*, pp. 177-178.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 161.

ce travail ait bel et bien été effectué par Tarkovski, la réponse faite au poème de *La fine del mondo* (La fin du monde), et qui nous est inconnue, constitue une trace, une piste pour éclairer l'influence incandescente de la poésie de Guerra sur l'image cinématographique. Si des éléments tels que les « pipes en terre cuite » ou « le style du cadran solaire³⁹¹ », présents dans le poème, ne figurent pas dans les prémices du scénario, son sujet eschatologique semble toutefois retenu et surtout agrémenté d'un fait divers survenu la même année ; celui d'« un fou barricadé avec sa famille pendant sept ans pour attendre la fin du monde³⁹² », que révèle Guerra. Or s'il s'envisage de voir dans la condition de son double, Gortchakov ou le poète russe exilé, le profil psychologique d'Andreï Tarkovski, et la physionomie de son père Arséni Tarkovski, il semble également plausible, selon toute réciprocité, de percevoir dans la personnalité et les agissements de ce fou nommé Domenico et interprété par Erland Josephson la figure de Guerra. L'action de l'un représente celle de l'autre : un geste poétique qui produit des images mentales. Nous le percevons dans l'une des dernières séquences, lorsque Domenico décide de s'immoler sur la Piazza di Campidoglio au milieu d'une foule de statues à qui il vient de clamer (fig. 25) :

Quel aïeul parle en moi ? Je ne peux vivre en même temps dans ma tête et dans mon corps. Voilà pourquoi je ne peux être une seule personne. Je suis capable de me sentir une infinité de choses à la fois. Il n'y a plus de grands maîtres ; voilà le vrai malheur de notre temps. Le chemin de notre cœur est couvert d'ombre. Il faut écouter les voix qui semblent inutiles. Dans les cerveaux encombrés par les canalisations des égouts, par les murs, par l'asphalte et les paperasses administratives. Il faut faire entrer le bourdonnement des insectes. Il faut emplir nos yeux et nos oreilles de choses qui soient le début d'un grand rêve. Quelqu'un doit crier : « Nous bâtissons des pyramides ». Peu importe si nous ne les bâtissons pas. Il faut nourrir le désir et étirer notre âme dans tous les sens, comme un drap. Si vous voulez que le monde aille de l'avant, nous devons nous donner la main. Il faut mêler les prétendus « normaux » et les prétendus « malades »... Normaux, que signifie votre normalité ? Tous les yeux de l'humanité sont tournés vers l'abîme où nous allons basculer. La liberté ne nous sert à rien si vous n'avez pas le courage de nous regarder en face, de manger, de boire, de dormir avec nous ! Les soi-disant « normaux » ont mené le monde au bord de la catastrophe. [Il jette des pages] Homme, écoute ! En toi, eau, feu, et cendres. Et les os dans la cendre. Les os et la cendre³⁹³.

L'immolation par le feu accuse une inaction généralisée. Sa violence dissimule sous une portée politique la poétique d'un regard qui manifeste contre la perte d'un sacré en rétablissant et préparant « dans la destruction même, les raisons d'un espoir, les ponts d'un retour, les

³⁹¹ Tonino Guerra, « La fine del mondo », *Opere (1946-2012), L'infanzia del mondo, op. cit.*, p. 55.

³⁹² Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens, op. cit.*, p. 195.

³⁹³ Interprété par Erland Josephson, dans *Nostalghia*, à 1 heure et 37 minutes.

écluses de la liberté³⁹⁴». L'action du fou désigne un abîme, trace une marque dans l'esprit de celui qui se rend témoin de la catastrophe dont Domenico se fait la métaphore vive. Et bien que ses motivations semblent compréhensibles, la source d'une telle intention sacrificielle, de sa détermination porte le sceau d'un secret ; celui d'un procès fait à l'encontre de la normalité. De l'aïeul qui parfois lui rend visite au double qu'il décrit comme étant à la fois « dans [sa] tête et dans [son] corps », de cette invitation à la rêverie qui « emplie nos yeux et nos oreilles de choses » aériennes à la suggestion d'une âme-enfance dont il faudrait « étirer » la volonté de voir, « comme un drap » ; ce sont là les clefs, les préceptes de la suggestion poétique de Guerra qui se vérifient. Plus encore, ils s'inscrivent dans une dimension eschatologique, l'un des sujets privilégiés par le poète (*Cenere, Il pleut sur le déluge*), redonnée à travers la parole d'un « fou » qui, lui-même, est une figure récurrente de son répertoire (*I guardatori della luna, Il miele*). Le poète laisse une trace de son empreinte dans le fracas poétique des quatre dernières phrases : « Homme, écoute ! En toi, eau, feu et cendres. Et les os dans la cendre. Les os et la cendre ». Il s'agit de l'introduction de la trente-cinquième Cantate d'*Il miele*. D'ailleurs, quelque vers plus loin, une question éclaire le geste de Gortchakov, exécuté en réponse à celui de Domenico : « Où sont les fables si les chandelles sont éteintes et ne donnent plus de lumière ?³⁹⁵».

Le devenir d'une flamme

Cette interrogation nostalgique pointe la disparition d'un rapport poétique avec le monde. C'est ce qui pousse notamment Gortchakov à rejoindre Bagno Vignoni lorsqu'il apprend que Domenico s'apprête à mettre son plan à exécution. C'est dans ce village que leurs voix se sont *confondues*, comme Tarkovski et Guerra lors des repérages. La première mention du « héros » russe apparaît le 18 juin 1979 ; il est alors dépeint tel un « écrivain honnête et solitaire³⁹⁶». L'origine de son nom s'éclaire le 20 juillet, alors que les deux auteurs pénètrent dans une villa de Sorrente ayant appartenu à la comtesse russe Gortchakova. Quant à sa profession, celle-ci reste indéterminée durant de longs mois, passant de la fonction d'interprète à celle d'architecte. Elle ne se précise, et ainsi en est-il des raisons justifiant sa présence dans la péninsule italienne, qu'avec l'assimilation d'un poème de Guerra par le scénario, le 28 avril 1980 : « On a travaillé avec Tonino, et trouvé une seconde partie géniale, en mariant “La candella” et Nostalghia³⁹⁷». Or ce mariage est à l'image du passage qu'ouvre la suggestion des images poétiques de Guerra.

³⁹⁴ Jacques Sojcher, *La Démarche poétique*, Éditions Rencontre, 1969, p. 53.

³⁹⁵ Tonino Guerra, *Il miele (Le Miel)*, trad. par Piera Benedetti, Le Hameau, 1986 [1982], p. 32.

³⁹⁶ Andreï Tarkovski, *Journal 1970-1986, op. cit.*, p. 187.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 241.

Plus qu'imaginer la célèbre séquence de la bougie, la seizième Cantate d'*Il miele* ou *La candella* détermine la trajectoire du récit, c'est-à-dire toute « la seconde partie » du film. En voici un extrait :

Autrefois, un tas de gens venaient faire pénitence
Au Pont des Cierges et priaient
Pour les soldats en guerre, pour des histoires d'amour,
De maladies, pour obtenir de l'argent, la jeunesse.
Pour réaliser des désirs secrets.
Ainsi beaucoup d'entre eux
Ne s'entendaient plus avec leur bite
Et quand ils disaient : on y va ? Elle ne répondait pas !
Il suffisait de traverser le pont jusqu'à la croix du moulin
Avec un cierge allumé, sans le laisser s'éteindre.
Mais le vent soufflait, une brise descendait
De la montagne et nous peinions pour protéger la flamme.
Alors nous tentions et retenions notre chance
D'un mois sur l'autre, d'une année sur l'autre.
Un jour, une vieille qui était presque parvenue au but
Mit le feu a ses jupons et fut entièrement brûlée.
Depuis ce malheur, les gens
Ont abandonné leur dévotion
Et ne se rendent plus au pont³⁹⁸.

Que représente cette chandelle pour Guerra et pourquoi intéresse-t-elle tant Tarkovski ? Nous pouvons déjà répondre brièvement à cette question : la traversée du « Pont des Cierges » est un acte de solitude qui vise, sous le signe de l'espérance, à accomplir un « désir secret ». Sa dimension religieuse touche probablement Tarkovski dans la mesure où elle incarne une « pénitence », une épreuve de foi à l'égard des Hommes. Elle incarne la solitude du marcheur ; un errant en quête d'un sens pour sa vie, brandissant dans l'obscurité la candeur d'une flamme. La chandelle le précède ; elle révèle d'après Bachelard une présence cachée, celle d'un « guide ascensionnel » qui pousse à l'envol d'une rêverie comprise par son « modèle de verticalité ³⁹⁹ ». Aussi pour parvenir à cet idéal faut-il s'atteler à la protection dudit feu, conserver un équilibre malgré cette « brise » qui descend de la « montagne ». Alors la flamme inspire une démarche. Lorsque nous nous penchons sur elle, comme se penche Bachelard sur son être, comme se

³⁹⁸ Tonino Guerra, *Il miele*, op. cit., p. 32.

³⁹⁹ Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Quadrige / PUF, 1986 [1961], p. 15.

penche l'enfant rêvant de la souffler, nous l'apercevons répéter une double action. La première, qui a déjà fait le fruit de notre analyse, n'est autre que le foyer qui se nourrit de ce qu'il trouve, de la branche qui repose figée sous lui et avec laquelle il fait corps. Si bien que le sien grandit, s'étend, mais ne pèse pas plus lourd qu'il n'était. La flamme papillonne, change ainsi de teinte et vire du brun au jaune, du bleu au rouge, du fer au noirâtre. Son seul méfait n'est que celui de mettre à jour la solitude qui est la sienne en brûlant du désir de l'exilé, condamné à un ici, à digérer le réel d'une errance insoluble qui l'exhorte de s'ouvrir par la pointe de sa chrysalide. La flamme d'un cierge s'élève librement sous le souffle affabulateur d'une rêverie poétique. Elle s'anime et, puisque « qui brûle bien, brûle haut⁴⁰⁰», elle luit de tout son être.

Produire cette lumière constitue la seconde action de la flamme solitaire. Dans sa grande blancheur, la flamme a la prétention de « sauver tout le monde, le monde entier⁴⁰¹ » des ténèbres. Plus encore que traduire le matériel en spirituel, cette flamme est un modèle d'unité qui puise dans sa rêverie céleste pour faire germer sur le terrestre un meilleur monde, un nouvel homme, tel que le prêche Domenico du haut de sa statue, en réclamant de son mystère une purification. Y préside ainsi une conquête de la lumière, laquelle se lie à son aliment pour établir d'une « restitution de l'ordre dans le cosmos », supplantée par un ordre moral faisant du « lieu naturel où tient la flamme un milieu de moralité⁴⁰² ». L'équilibre funambulaire motive la permanence de sa droiture. Ainsi la chandelle est oasisienne ; imaginaire qui se consume et brille ; fruit d'un équilibre recherché, trouvé, puis prolongé entre le créant et le créé, entre le brûlant et le brûlé. Il se concrétise dans une forme autonome. La flamme solitaire incite son porteur à faire fi des frontières du « normal » et du « malade » en s'appropriant le « devenir-être » qu'elle incarne. La « vieille » du poème, tout comme Domenico et Gortchakov, est amenée à « se sentir flamme seule et entière⁴⁰³ » et par conséquent à se détruire en s'éclairant. La première en mettant « le feu à son jupon » ; les seconds en brûlant sous l'empire d'un feu extérieur et pyromane, par auto-immolation, ou bien dans la torpeur d'un feu intérieur, lorsqu'il atteint l'autre bord du bassin de la piscine Sainte-Catherine⁴⁰⁴. Ainsi l'exilé et l'isolé s'embrasent dans un désir spiralé. Ils forment les deux faces d'une même pièce, d'une même volonté qui fait œuvre de résistance, de désobéissance vis-à-vis de la réalité. Ce qu'ajoute Domenico avant que Gortchakov, fatigué, ne se lance dans sa propre traversée :

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁰¹ Interprété par Erland Josephson, dans *Nostalghia*, à la 54^e minute.

⁴⁰² Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁰⁴ Cette fragilité médicale de la part du personnage le rapproche une fois de plus à la situation de Tarkovski, que l'on sait souffrir de problèmes cardiaques depuis 1978.

Où suis-je quand je ne suis pas dans la réalité ? Ni dans mon imagination ? Je fais un nouveau pacte avec le monde. Qu'il y ait du soleil la nuit et qu'il neige au mois d'août. Les grandes choses finissent, ce sont les petites qui durent. La société doit s'unir à nouveau, ne plus être aussi morcelée. Quand on observe la nature, on comprend que la vie est simple. Il faut revenir en arrière, là où vous vous êtes engagés sur le mauvais chemin. Il faut retourner aux fondements essentiels de la vie... sans salir l'eau. Dans quel monde vivons-nous si un fou doit vous dire que vous devriez avoir honte !⁴⁰⁵

Ce « nouveau pacte avec le monde », auquel nous voulons affilier le principe actif de la suggestion poétique de Guerra, s'établit en fonction d'un milieu. C'est une posture oasienne que l'errant connaît, exilé ou isolé, tout à fait absent de « la réalité » et de son « imagination ». Alors la flamme incarne un « milieu de moralité » en réclamant l'expérience d'une solitude, d'une introspection capable de nous faire « revenir en arrière ». Pareil à Gortchakov lorsqu'il revient à Bagno Vignoni où il a abandonné sa foi pour un monde qu'il ne parvient plus à habiter, fatigué « de toutes beautés écœurantes ». Il retourne au bassin, désormais vidé de toute son eau. Quelques volontaires sont en train de le nettoyer, de retirer une foule d'artefacts rouillés qui l'ont sali avec le temps. Seule de la boue subsiste sur les parois de cette ruine nouvelle ; élément aqueux associé à la stylistique tarkovskienne incitant notamment le critique Jean Delmas à affirmer du cinéaste qu'il est un « poète de l'eau lourde⁴⁰⁶ ». Pour autant nous percevons que cette eau réagit à l'influence du geste poétique de Domenico et de Guerra. Elle est fumante, comme si elle répondait de la présence d'un « incendie » qui s'embraserait en dessous d'elle. Dissimulé dans la vapeur, silencieux dans la boue, Gortchakov les traverse une bougie allumée à la main, investi par la parole d'un oracle lui ayant secrètement soufflé d'agir en ce sens. Comme Tarkovski, c'est un voyageur poussé par son imaginaire vers un retour en grâce, meurtri par la nostalgie de son pays natal, de son enfance. Errer ainsi implique une pureté, la résurgence d'une enfance qui coexiste en nous, son innocence préservée par les reflux d'un échange cyclique imagé entre la flamme basse, sombre et destructrice, et la flamme haute, claire et créatrice ; entre la mémoire qui dévore l'homme seul et l'imagination qui la rend lumineuse, et lui avec. La dualité d'une flamme se relie à l'être de son veilleur, consacre « un bloc de coexistence » qui naît de la mise en jeu de « deux mouvements asymétriques qui font bloc, sur une ligne de fuite où s'engouffre la pression sélective⁴⁰⁷ ». La chandelle produit un milieu dans la main de son porteur, dans la paume de son geste, et éclaire ainsi le front pensif, le chemin, tout comme la démarche de Gortchakov vis-à-vis de ceux qui le regardent *faire*.

⁴⁰⁵ Interprété par Erland Josephson, dans *Nostalghia*, à 1 heure et 42 minutes.

⁴⁰⁶ Jean Delmas, « L'enfance d'Ivan », *Jeune cinéma*, n° 42, novembre-décembre 1969, pp. 3-15.

⁴⁰⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 360.

Le vacillement de la flamme instille un doute, incite le veilleur de chandelle à reconquérir une valeur (fig. 26). Son but prométhéen brise l'insignifiance apparente de son appétit destructeur en suggérant à l'esprit éclairé la possibilité d'une promotion de son être. Convaincus de la nécessité du geste, Gortchakov et Tarkovski se réalisent dans une solitude créatrice. Ils meurent pour vivre, se brûlent pour devenir ce qui luit, ce qui peut éclairer le monde et les autres. Comme l'écrit le cinéaste lui-même : « Gortchakov est stupéfait et séduit par le maximalisme enfantin de ce Domenico, parce qu'il est lui-même, comme tout adulte, plus ou moins conformiste⁴⁰⁸ ». Inspirés par Domenico ou Guerra ils accomplissent certes la volonté d'un rêveur de chandelle, mais agissent aussi dans le prolongement de leur maître à penser, « homme étonnant, tendre et bon – naïf comme un enfant⁴⁰⁹ » en reproduisant « ce maximalisme enfantin » qui le caractérise. Le poète et le cinéaste russes, exilés, concrétisent un devenir-enfant⁴¹⁰. Il ne s'agit pas pour eux de redevenir l'enfant en soi mais de reconquérir le regard du soi-enfant, sa lumière primitive. Une flamme leur tend les bras, leur montre le chemin, dans son enfance de feu. Elle devient l'instrument d'un monde, d'un cosmos qui tente de s'améliorer. Tout comme le scénario du film lorsque le poème de *La candella* s'ouvre un nouvel horizon narratif. Les exilés et les isolés se rejoignent, s'accompagnent pour mourir dans la flamme, « la moins solitaire des morts⁴¹¹ » : geste cosmique d'un rêveur souhaitant, plus que rentrer en paix avec l'univers, la provoquer.

Dans l'instant d'une étincelle

Ne n'y voyons pas que du feu. L'origine d'une flamme n'est qu'étincelle. Le véritable pyromane n'est pas tant celui qui met le feu à son être que celui qui, et Guerra en l'occurrence, lui a soufflé l'idée de le faire. Son geste délivre une suggestion dans un mouvement fugace et fécond, de sorte que nul ne puisse témoigner, sinon les incendiaires eux-mêmes, de ce qui s'est passé avant que cette étincelle devienne une flamme et que la flamme devienne un incendie. Dès lors, si naître, luire et brûler constituent le devenir d'une image poétique, le voyage qui s'effectue entre chacune de ces étapes constitue une métaphore de la suggestion poétique de Tonino Guerra, et l'assimilation du poème de *La candella* au scénario de *Nostalghia* devient une métaphore de cette métaphore. Son origine naît d'un frottement engagé entre deux matières s'irritant dans le mouvement le plus appuyé et le temps le plus bref d'un éclair qui unifie,

⁴⁰⁸ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 239.

⁴⁰⁹ Andreï Tarkovski, *Journal 1970-1986*, op. cit., p. 253.

⁴¹⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 360.

⁴¹¹ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, op. cit., p. 43.

de son inspiration à son aspiration, des racines littéraires et des horizons cinématographiques. Ainsi est-ce en faisant l'étude de l'instant d'une étincelle, née du frottement, du rapprochement de deux matières littéraires antithétiques, que nous ouvrons désormais une question d'ordre ontologique consacrant, comme en secret et presque bâtarde, l'image poétique de la solitude.

Avant de se nourrir de la mèche d'une chandelle, toute flamme naît de la consécration mystérieuse d'une étincelle, du contact bref et puissant de deux corps contraires s'agitant l'un contre l'autre. S'y produit alors un germe dont Gaston Roupnel nous dit qu'il est à la fois « la matière qui évolue et la puissance qui la fait évoluer⁴¹²». Pour que s'établissent le dynamisme d'une flamme et le devenir-solitaire qu'elle inspire, la suggestion poétique de Guerra investit l'instant d'une collaboration en provoquant le rapport juste de ces deux données contradictoires. L'étincelle est force déchargée d'un devenir brut, fruit de la conjonction instantanée d'un en-dessous et d'un au-dessus, d'un avant et d'un après, au cœur duquel s'exprime un milieu qui, selon Deleuze et Guattari, « n'est pas une moyenne » mais « un accéléré », c'est-à-dire « la vitesse absolue du mouvement⁴¹³». Animée par un phénomène de concentration et d'expansion, de rassemblement et de jaillissement, la collaboration cinématographique peut susciter des instances adéquates à la profusion d'un imaginaire. C'est ce que Guerra provoque par le poème lorsqu'il redispone les données du récit, restructure son sens, son rythme. Il considère les ambitions de la matière scénaristique et celles de la matière poétique pour les associer le temps d'un milieu, d'une suggestion catalysant⁴¹⁴ l'une et l'autre et permettre ainsi l'expression d'une image poétique destinée à se redistribuer en des termes foncièrement cinématographiques.

C'est pourquoi nous ne pouvons pas considérer cette transformation dans un mouvement à sens unique, allant exclusivement de la matière du poème à celle du scénario. Sa réversibilité s'envisage. La pratique scénaristique de Guerra a pu influencer son écriture littéraire, et donc son œuvre poétique. Si nous avons au cœur de notre première partie dessiné les contours d'une puissance de l'écriture de scénario, la *littéarité cinématographique*, désir d'une forme littéraire mentale et figée d'en devenir une autre, physique et en mouvement, il nous apparaît alors possible de renverser le problème, sur l'intuition du poète Jérôme Game. Nous sommes convaincus que la poésie, celle de Guerra notamment, concentre dans l'essence de son expressivité un *cinématographisme littéraire* qui l'appelle à se mouvoir par-delà ses formes d'expressions habituelles, écrites. Et Game identifie ce mouvement *via* l'association de deux

⁴¹² Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Stock, 2016 [1931], pp. 62-63.

⁴¹³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 360.

⁴¹⁴ « C'est plutôt un avocat du diable, un catalyseur, un psychanalyste ». Jean Roy, « Theo Angelopoulos : L'important n'est pas la grammaire mais de vivre le cinéma », *L'Humanité*, 28 octobre 1998, p. 18, URL : <https://www.humanite.fr/node/194184> (consulté le 4 avril 2020).

tendances. La première est *poétique du débord*. La poésie, par sa modernité, s'est trouvée « capable de se déplacer dans des champs, des pratiques très diverses [afin] de s'en adjoindre les modes comme un démultiplicateur de puissance⁴¹⁵ ». L'assimilation de *La candella* en est ici une preuve formelle. Pour certains films d'ailleurs, la poésie de Guerra n'a d'existence que cinématographique, tel que nous l'avons pu le voir à travers une lecture dans *Tempo di viaggio*. Cependant, Game en cite une seconde : la *poétique du rebond*. Selon lui, la poésie semble « capable une fois au contact d'autres pratiques, grosses de nouveaux de savoirs faire, de nouvelles sensations, de nouveaux imaginaires, d'en retravailler les principes en elle-même et pour son compte⁴¹⁶ ». Elle investit certes d'autres champs, et notamment ceux du cinéma par le biais de la matière scénaristique, mais elle se nourrit de l'expérience collaborative, de la réalité du tournage, de l'organisation du mouvement dans l'image pour se redéfinir, se rendre autrement visible. Du reste, l'influence du cinéma et de son activité de scénariste sur la production personnelle et les qualités littéraires de Guerra réclamerait une autre étude ; ce qui nous intéresse et ce que nous devinons c'est la définition d'une méthodologie qui se répète et se nourrit de deux actions à priori différentes quoique semblables : suggérer un mode.

Dans la vie, ma tentative a été d'être poète. Disons les choses telles qu'elles sont. Scénariste est un second métier. Alors, chaque fois que se présente un projet de film, même s'ils vous donnent de la merde, je cherche la manière de dire les mêmes choses avec une suggestion poétique, j'essaie de suggérer un mode poétique⁴¹⁷.

Guerra résume ici son geste par une réappropriation prédéfinie dont la seule ambition consisterait à « dire les mêmes choses » que son interlocuteur en la conformant à l'assurance d'un « mode poétique » inspiré d'une « tentative », d'un *ethos* ancré : celui d'un « être poète ». Pourtant cet « être poète » se construit au contact répété et intense de cinéastes, de techniciens, de scénaristes, de critiques ; sa production poétique est parallèle, elle se nourrit de chacune de ses collaborations. Son geste confond ainsi la poésie et le cinéma, au point de faire surgir dans sa pratique de l'écriture, au-delà de sa pratique scénaristique, un cinématographisme littéraire ; « une pratique du langage qui comporte aussi une certaine idée de l'imagéité et de la mobilité⁴¹⁸ ». Son application se vérifierait, selon Game, sur la question de la structure narrative, que nous savons prospère lorsqu'il s'agit de proposer une narration éclatée, formée de « blocs

⁴¹⁵ Jérôme Game, *Pour une poésie cinématographique*, Colloque « Cinéma poétique », le 9 février 2019 à Bruxelles. Cf. Annexes, Conférence, p. 11.

⁴¹⁶ *Id.*

⁴¹⁷ Jean A. Gili, « Entretien avec Tonino Guerra », art. cité, p. 18.

⁴¹⁸ Cf. Annexes, Conférence, p. 14.

inégaux et discontinues d'espace-temps », tournant autour d'un « traitement séquentiel du temps⁴¹⁹» que nous relierions à des œuvres tels qu'*Il miele* et ses trente-cinq cantates ou séquences. Serait-il alors possible de parler, en plus d'un cinéma poétique dont Guerra serait l'instigateur, d'une poésie cinématographique inhérente à son œuvre littéraire et solitaire ? Guerra réprime ses intentions de scénaristes, mais il admet que sa contribution au cinéma s'articule sur ce mode en particulier qui, prenant conscience de la forme sur laquelle doit prendre racine cette suggestion, fait de l'image poétique qu'il crée et partage, et celle du poème de *La candella*, le germe d'une fusion de deux mouvements contraires, reproduite au sein d'une seule méthode⁴²⁰. Littérarité cinématographique et cinématographisme littéraire conjuguent ainsi leurs effets. Le cinéma peut devenir un objet de poésie, et ainsi prétendre au qualificatif de cinéma poétique, et la poésie de Guerra, un objet décuplant ses puissances *via* une mobilité cinématographique. L'image poétique de Guerra couple « l'inventivité stylistique à des effets de récits » pour faire, plus que l'objet d'une transmission, une *démonstration de transitivité poétique* capable, comme l'énonce Game, de « signifier et montrer du même geste⁴²¹».

Non seulement la poésie sort de ses frontières préalablement administrées par le système littéraire qui l'avait, du temps des « beaux-arts », contrainte à la page du recueil, mais elle étend également ses frontières, s'en émancipe, et annexe d'autres territoires parmi lesquels, le scénario, redéfinit les siennes en retour, séduit par cette manière moderne de « faire image ». De ce frottement, deux matières écrites en apparence opposée « se rejoignent à la faveur d'un désaxage semblant soudain s'identifier pendant quelques secondes⁴²²». Le poème et le scénario s'associent à la manière d'un ruban de Moebius en figeant dans l'instant d'une synthèse, d'une communion hybride, un germe-image au caractère androgyne. Sa nature est double mais ne dessine aucune préférence à l'égard d'une appartenance ou d'une autre. Il y a dans cette image poétique produite par la suggestion de Guerra un caractère paradoxal qui émerge de l'instant poétique, de l'intuition de cet instant, du germe de cette intuition, de l'étincelle de ce germe. Le geste de Guerra s'exécute par l'écriture, laquelle est selon lui « toujours remplie d'images ». En effet, c'est un ensemble. D'après lui, le lecteur « ne voit pas seulement les mots, il voit les personnages qui rentrent chez eux, il voit tout⁴²³». L'image est la substance, l'essence de l'écriture poétique de Tonino Guerra, qui est vouée à se mouvoir, à se déplacer librement pour

⁴¹⁹ *Id.*

⁴²⁰ « C'est une somme d'images, elles me viennent de la même manière, je les trouve de la même manière », Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens, op. cit.*, p. 184.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴²² *Ibid.*, p. 10.

⁴²³ Jean A. Gili, « Entretien avec Tonino Guerra », art. cité, p. 24

inspirer autrui. Induite par le rapport d'immanence qu'instaure le poète avec le monde, cette image poético-scénaristique entend créer un phénomène de voyance, un instant éclairé. Comme Guerra l'affirme : « j'aime l'écriture parce qu'elle est chargée d'images pour le lecteur, d'images déjà prêtes mais que celui-ci développe à sa manière⁴²⁴ ». Or une telle action est bien visible dans *Nostalghia*, en son milieu. Alors qu'Andreï Gortchakov pénètre dans la ruine habitée par Domenico, désignée comme la maison de la fin du monde, nous entrevoyons Tarkovski plonger dans la cage du poète, décorée de bouteilles, de chiffons suspendus. Nous pouvons même lire sur les parois d'une vaste pièce une inscription que nous avons relevée plus tôt : $1+1=1$, laquelle témoignait de la dissolution des voix des deux auteurs au profit d'un seul et même flux poétique. Elle est cette fois prononcée par l'image du film.

Ici nous retrouvons le caractère enfantin que Tarkovski attribuait à la personne de Guerra. Nous entendons son *alter ego*, Domenico, amorcer le dialogue en montrant à l'exilé qu'« une goutte plus une autre goutte ne fait toujours qu'une goutte », redistribuant la demande espiègle de l'enfant de *Deserto Rosso* que nous avons pu désigner précédemment. S'ensuit un échange au travers duquel se mélangent suggestion filmée et récit d'une suggestion. Domenico/Guerra montre à l'exilé une bougie, lui demande s'il la voit, pour lui réclamer de l'aide. Pour sauver le monde, il suffirait à Gortchakov/Tarkovski de « traverser l'eau avec la bougie allumée », de montrer et signifier du même geste. Pour cela, le fol isolé lui donne un cadre, une structure : « L'eau chaude. La piscine de Sainte-Catherine, devant l'hôtel. Celle qui fume », ainsi qu'une temporalité, « tout de suite », en précisant qu'il ne peut et ne veut pas le faire⁴²⁵. Car ce n'est pas à lui de réaliser cette image ; Guerra n'est pas celui qui aspire à, mais celui qui inspire à. Aussi lorsque l'exilé russe s'interroge : « Pourquoi justement moi ? », Domenico répond en lui demandant s'il a une femme, des enfants. Car leurs absences attestent d'une solitude commune. En faisant la suggestion d'un acte délibérément poétique, en lui proposant de se réapproprier l'une de ses idées, Domenico ou Guerra prépare Gortchakov, Tarkovski et son spectateur au devenir-être d'une image de feu, l'*imago* d'une solitude qui s'incarne dans tous ses devenirs. Chacune des séquences du film les prépare à la forme d'espoir qui se consume pour éclairer en retour la beauté du monde. Le poète et scénariste romagnol l'affirme :

Il y a cet homme qui vient de Russie et y a laissé sa famille et ses amis, et en Italie tout est si beau que la beauté ne peut pas être vue seul, c'est une jouissance qui se partage avec les gens qu'on aime.

Dans le film, toute cette dominance de beauté excessive renvoie à la solitude⁴²⁶.

⁴²⁴ *Id.*

⁴²⁵ Interprété par Erland Josephson dans *Nostalghia*, à la 54^e minute.

⁴²⁶ Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens, op. cit.*, p. 194.

Il y a le germe d'une image et le mouvement qu'elle opère pour se réaliser, luire et brûler en toute transparence aux yeux de l'interlocuteur afin de le renvoyer à sa propre solitude. Elle induit la manière par laquelle celui-ci doit l'achever, la réfléchir et donc la mettre en scène. Un long plan séquence notamment, nécessaire aux nombreuses tentatives que décrit le poème. C'est une démonstration de foi à l'égard du monde et des puissances que sont celles de l'action individuelle qui signifie et montre du même geste en produisant l'image poétique de la solitude. Qu'elle puisse se découvrir dans l'errance d'un poète exilé, d'un auteur perdu ou d'un fou isolé, dans l'envol migrateur d'un oiseau, dans la candeur d'une flamme, dans la droiture d'un arbre oasien, dans le brouillard qui l'enveloppe, dans la traversée d'une ruine, dans la résistance d'un dialecte, elle témoigne de la signature d'un poète et scénariste. Celui-ci nous dit d'ailleurs dès 1973 : « Si je me mets à écrire, je ne parle, depuis quelques temps, que d'un homme seul. Mon problème est la solitude. Je suis convaincu de trouver des moyens pour pouvoir être suffisamment heureux dans la solitude⁴²⁷ ». Guerra, seul, s'évertue à faire parler le monde qu'il habite pour sauver la permanence du cycle qui le rend visible, audible, olfactif, malléable ; en signifiant et montrant l'enfance renouvelée que celui-ci couve sous la surface de la Terre.

⁴²⁷ Aldo Tassone, « Tonino Guerra (Entretien) », *Image et Son*, art. cité, p. 77.



Fig. 25 : *Nostalgia*, Andreï Tarkovski, 1983, à 1 heure et 41 minutes



Fig. 26 : *Nostalgia*, Andreï Tarkovski, 1983, à 2 heures et 34 secondes



Fig. 27 : *Nostalgia*, Andreï Tarkovski, 1983, à 1 heure et 51 minutes, et 1 heure et 53 minutes.

Nous avons deux matières qui s'opposent, qualifiées d'antinomique au premier abord et qui ne le sont désormais plus tout à fait, le scénario de *Nostalghia* et le poème de *La candella*. Et nous avons leurs mouvements respectifs et contradictoires, la *littérarité cinématographique* de l'un et le *cinématographisme littéraire* de l'autre. Le geste pyromane de Guerra consiste à mettre ces deux pôles contraires en concordance, de les faire se rejoindre dans une dynamique étincelante, dans un instant fugace et créateur ; un instant que nous pouvons nommer poétique. Par cet instant poétique naît un germe qui, pris au cœur d'un devenir-solitaire, et dont la solitude est tout autant le phénomène que la substance de ce devenir, ambitionne de faire grandir dans son feu créateur une *imago mundi* la représentant dans tous ses états. Et s'il nous faut désormais la reconnaître dans le film de *Nostalghia*, il suffit de nous pencher sur l'étincelle du Zippo de Domenico et sur celle du briquet de Gortchakov (fig. 27). Leurs devenirs respectifs, empreints d'un désir de verticalité, cherchant à atteindre une lumière et éclairer l'esprit de tout un monde, voient dans l'immolation et la traversée un passage qui, allant de la vie à la mort, préserve la lueur d'une inspiration en la redistribuant toujours. C'est ainsi qu'un rituel se met en place, qu'une méthode fait ressurgir du sacré sur chacune de ces dimensions intermédiaires entre lesquelles la suggestion poétique de Guerra repose pour se *réaliser* cinématographiquement.

De la parole à la voix, de la voix à l'imaginaire et de l'imaginaire au geste, tout un monde se découvre. Un univers aux forces centrifuges et centripètes qui rassemble la parole dans une manière d'être, de faire corps avec le monde. Si comme le dit Jean Cohen, « les choses ne sont poétiques qu'en puissance », il revient au langage « de faire passer cette puissance de l'acte⁴²⁸ ». Il faut la volonté de donner la parole aux choses, de leur donner une vie en les réinvoquant. Il revient à tout poète d'inventer la nuance de ses mots, l'éruption de ses images. En définitive, Guerra fait passer un souffle affabulateur dans une genèse vocale, qu'il a lui-même lentement, secrètement préparée, pour qu'elle puisse porter sa parole poétique dans un geste qui la réalise. Ainsi en est-il de l'enfant qu'est Domenico vis-à-vis du poète exilé : l'un ne fait que suggérer une image mentale que l'autre reprend, réécrit, retranscrit, réalise, recrée. Préfixe qui révèle son origine et sa relance. C'est dans ce mouvement qu'opère la pyromanie du geste de Guerra, lorsqu'il nous rend du visible dans l'invisible, de la présence dans l'absence, de l'essence dans l'existence et qu'une image se révèle, de ses origines à son déploiement, pour émouvoir notre solitude. C'est ici-même et pourtant ailleurs, dans l'intérieur mystérieux, magmatique de cette image, que réside, à la fois éteinte et inextinguible, la suggestion poétique de Tonino Guerra.

⁴²⁸ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, cité dans Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, op. cit., p. 156.

BIBLIOGRAPHIE



ARCHIVES

Roma, Centro sperimentale di Cinema

Fonds Giuseppe de Santis

Scénario du film Uomini e lupi (Hommes et loups ; 1957)

DE SANTIS, Giuseppe, GUERRA, Tonino et PETRI, Elio

- 57006, cote : SCENEG 00 09717 (Scénario de 1955)

DE SANTIS Giuseppe, GUERRA Tonino, PETRI Elio, PUCCINI Gianni, ZAVATTINI Cesare

- 39971, cote : SCENEG 00 05174 (Scénario de 1956)
- 56942, cote : SCENEG 00 09683 (Scénario de 1957).

Pennabilli

Associazione culturale Tonino Guerra

Correspondance (Non classée)

- ANTONIONI Michelangelo : 6 lettres
 - Date inconnue (Entre le 27 avril 1960 et le 31 mai 1961 ; à propos de *La notte*).
 - Date inconnue (1961 ; à propos de *L'eclisse*).
 - Date inconnue et *Scaletta* provisoire de *Deserto Rosso* (1963).
 - Date inconnue (1964 ou 1965).
 - Date illisible.
 - Date inconnue (1969 ; à propos de *Zabriskie Point*).

- BO Carlo : 2 lettres
 - 2 février 1950.
 - Date inconnue.

- FELLINI Federico : 3 lettres
 - 8 octobre 1952.
 - 14 octobre 1952
 - Date inconnue.

- MORAVIA Alberto : 1 lettre
 - 19 juillet 1963.

- PASOLINI Pier Paolo : 1 lettre
 - 30 novembre 1952.

- PETRI Elio : 3 lettres
 - 12 octobre 1957.
 - 23 novembre 1957.
 - 4 juin 1963.

- TARKOVSKI Andreï : 5 lettres
 - 11 décembre 1976.
 - 21 septembre 1977.
 - 1^{er} aout 1978.
 - 19 novembre 1978.
 - 12 décembre 1979.

- VITTORINI Elio : 3 lettres
 - 12 octobre 1956
 - Date inconnue.
 - Date inconnue.

- ZAVATTINI Cesare : 2 lettres
 - 21 février 1960.
 - Noël 1988.

SOURCES PUBLIÉES

GUERRA, SA VIE, SON ŒUVRE

ROMANS ET POÉSIES (Liste non-exhaustive par ordre chronologique) :

GUERRA Tonino, *I scarabócc (Les gribouillis)*, Faenza, Lega, 1946. (p.)

GUERRA Tonino, *La s-ciuptèda (Le coup de feu)*, Faenza, Lega, 1950. (p.)

GUERRA Tonino, *DoPô i leoni (Après les lions)*, Turino, Einaudi, 1956. (r.)

GUERRA Tonino, *L'Equilibrio (L'équilibre)*, Milano, Bompiani, 1967. (r.)

GUERRA Tonino, *I bu*, Milano, Rizzoli, 1972. (p.)

FELLINI Federico, GUERRA Tonino, *Amarcord*, Milano, Rizzoli, 1973. (r.)

GUERRA Tonino, *I cento uccelli (Les cent oiseaux)*, Milano, Bompiani, 1974. (r.)

GUERRA Tonino, *Le Miel* suivi de *La Cabane* et *Le Voyage*, illustré par Federico Fellini, trad. par Piera Benedetti, Paris, Le Hameau, 1986 [1981]. (p.)

FELLINI Federico, GUERRA Tonino, *E la nave va, soggetto e sceneggiatura*, Longanesi & C., 1983. (r.)

GUERRA Tonino, *La pioggia tiepida*, Milano, Rusconi, 1984. (r.)

GUERRA Tonino, *Cendres (Cenere)*, Illustré par Lorenzo Mattotti, traduit par Tiziana Stevanato, Blandain – Tournai, Editeur Estuaire, 2005 [1990]. (r.)

GUERRA Tonino, *Il pleut sur le déluge (Piove sul diluvio)*, Paris, La Barque, 2018 [1997]. (r.)

GUERRA Tonino, *L'albero dei pavoni (L'arbre des paons)*, I Quaderni del Battello Ebbro, 2005. (p.)

GUERRA Tonino, *Una odissea. Viaggio del poeta con Ulisse (Une odyssee. Voyage d'un poète au côté d'Ulysse)*, Arezzo, Bracciali, 2007. (r.)

GUERRA Tonino, *Opere (1946-2012), L'infanzia del mondo (L'enfance du monde)*, t.1 et t. 2, A cura di Luca Cesari, Bologna, Bompiani classici, 2018. (r. et p.)

ENTRETIENS AVEC TONINO GUERRA

CODELLI LORENZO, «Entretien avec Tonino Guerra sur Theo Angelopoulos », *Positif*, novembre 1988, n° 333, pp. 11-12.

GILI Jean Antoine, « Entretien avec Tonino Guerra », *Positif*, n° 300, février 1986, pp. 18-26.

GILI Jean Antoine, « Entretien avec Tonino Guerra, Le Cinéma loin de Rome », *Positif*, février 1996, n° 420, pp. 8-14.

GRASSI Ennio, « Une civilisation qui disparaît », dans MIRO GORI Gianfranco (dir.), *Rimini et le cinéma*, Paris / Rimini, Centre Georges Pompidou / Ville de Rimini, 1989.

GROSSI Marco, PALAZZO Virginio, *Ripercorrendo La Strada lunga un anno*, Roma, Grafiche PD, 2007.

MIRO GORI Gianfranco, « Poeta al cinema (conversazione con Tonino Guerra) », MARTINI Giacomo (dir.), *Tonino Guerra*, Bologna, Regione Emilia Romagna, 2004.

QUESTERBERT Marie-Christine, *Les scénaristes italiens : cinquante ans d'écriture cinématographique*, Renens, Hatier, 5 Continents, 1988.

SCHIFANO, Jean-Noël, *Désir d'Italie*, Paris, Gallimard, 1996.

TASSONE Aldo, « Entretien avec Tonino Guerra », *Positif*, février 1979, pp. 41-45.

TASSONE Aldo, « Tonino Guerra (Entretien) », *Image et Son – La Revue du cinéma*, septembre 1973, n° 279, pp. 67-82.

VOLTA Ornella, « Entretien avec Guerra, co-scénariste », *Positif*, n° 272, Octobre 1983, pp. 38-40.

ARTICLES DE TONINO GUERRA

GUERRA Tonino, « L'Orient dans une tasse », *Positif*, février 1997, n° 432, pp. 50-51.

GUERRA Tonino, « Theo Angelopoulos est une prairie à l'herbe humide », *Positif*, novembre 1998, n° 543, pp. 99-100.

ARTICLES SUR L'ŒUVRE DE TONINO GUERRA

D'AMATO Luigi d'Amato, « Da *I scarabòcc* alla *Farfalle*, Attraverso i romanzi della crisi », *Il Parlar franco, Tonino Guerra*, Poesia e letteratura vol. II, n° 13/14, 2014.

GIRELLA Marco, « Tonino Guerra, un poète au cinéma », dans MIRO GORI Gianfranco (dir.), *Rimini et le cinéma*, Paris, Centre Georges Pompidou / Ville de Rimini, 1989.

MACHIARELLI Niccolò Rangoni « Il pericolo filo rosso delle cose », dans MARTINI Giacomo, (dir.), *Tonino Guerra*, Bologna, Regione Emilia Romagna, 2004.

MATTIOLI Tiziana, « "A salutare Omero". Appunti su L'Odiséa », *Il Parlar franco, Tonino Guerra*, Poesia e letteratura vol. II, n° 13/14, 2014.

MIRO GORI Gianfranco, « Noi ci ricordiamo », *Il Parlar franco, Tonino Guerra*, Poesia e letteratura vol. II, n° 13/14, 2014.

PASOLINI Pier Paolo, « Federico Fellini e Tonino Guerra, Amarcord », *Descriptions de descriptions*, trad. par René de Caccetty, Rivages, 1984 [1975].

PELLIZZARI Lorenzo, « Un filo rosso per il cinema italiano », dans MARTINI Giacomo, (dir.), *Tonino Guerra*, Bologna, Regione Emilia Romagna, 2004.

PELO Riikka, « Tonino Guerra: the screenwriter as a narrative technician or as a poet of images? Authorship and method in the writer-director relationship », *Journal of Screenwriting*, vol. 1, n° 1, 2010, pp. 113-129.

TOLENTINO MENDONCA José, « La regina delle pastaciutte », *Il Parlar franco*, Tonino Guerra, Poesia e letteratura vol. II, n° 13/14, 2014.

TONELLI Anna, « Guerra Amarcord », *La Repubblica*, 15 juillet 2010, disponible sur : <https://ricerca.re-pubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/07/15/guerra-amarcord.html?ref=search/>

HISTOIRE ET ESTHÉTIQUE DU CINÉMA

L'OBJET SCÉNARIO

AUBENAS Jacqueline, *Un Texte prétexte*, dans PEETERS Benoît (dir.), *Autour du scénario*, Éditions de l'université de Bruxelles, 1986.

ANTONIONI Michelangelo, *Screenplays of Antonioni*, New-York, The Orion press, 1963.

BUACHE Freddy, *Le cinéma italien, 1945-1990*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992.

CARRIERE Jean-Claude, BONITZER Pascal, *Exercice du scénario*, Paris, Femis, 1990.

CHION Michel, *Ecrire un scénario*, Cahiers du Cinéma/INA, 1987 [1985], p. 206. [?]

JEANNELLE Jean-Louis, « Pour une étude des “ inadaptations” », *Poétique*, 2013, n° 173, pp. 47-61. URL : <https://doi.org/10.3917/poeti.173.0047>.

MÉLON Marc-Emmanuel., « Scénario », ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (dir.) *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

MERCIER Claire, *La cinéfable, entre drame et récit, Anti-manuel de scénario*, Paris, L'Harmattan, 2017.

MUSCIO Giuliana, *Scrivo il film, Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Roma, Dino Audino, 2009.

PASOLINI Pier Paolo, « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », *L'expérience hérétique*, trad. par Anna Rocchi Pullberg, Editions Payot, 1976.

PEETERS Benoit, « Une pratique insituable, le scénario », *Affaires de Style*, n° 1, 1982.

VERMEESCH Amélie, « Poétique du scénario », *Poétique*, 2004, n° 138, pp. 213-234. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-2-page-213.html>.

LES COLLABORATEURS DE TONINO GUERRA

BARTHES Roland, « Cher Antonioni... », dans DI CARLO Carlo (dir.), *Michelangelo Antonioni, 1942/1965*, Roma, Ente Autonomo Di Gestione Per Il Cinema, 1988.

BOATTO Alberto, « Les structures narratives chez Antonioni », dans DI CARLO Carlo (dir.), *Michelangelo Antonioni 1942/1965*, Roma, Roma, Ente Autonomo Di Gestione Per Il Cinema, 1988.

CHIARETTI Tommaso, *L'avventura*, Mendrisio, Gabriele Capelli Editore, 1960.

CIMENT Michel, TIERCHANT Helene, *Théo Angelopoulos*, Paris, Edilig, 1989.

FAVA Claudio Fava, HOCHKOFER Matilde, *Marcello Mastroianni*, Paris, Alain Lefevre, 1981.

FELLINI Federico, *Amarcord : découpage du film*, Paris, Seghers, 1974.

GROSSI Marco (dir.), *Giuseppe de Santis : La trasfigurazione della realtà*, Roma, Edizioni Sabinae, 2017.

KEZICH Tullio, *Federico: Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002.

ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

MOURE José, ROCHE Thierry (dir.), *Michelangelo Antonioni : Anthropologue de formes urbaines*, Riveneuve édition, 2015.

RENZI Renzo, *Album Antonioni : une biographie impossible*, Roma, Cinecitta International, 1990.

RHODIE Sam, *Antonioni*, London, British Film institute, 1990, p. 76.

TASSONE Aldo, *Antonioni*, Paris, Flammarion, 2007.

ROLLET Sylvie, *Voyage à Cythère ; La poétique de la mémoire d'Angelopoulos*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 373

TARKOVSKI Andreï, *Journal 1970-1986*, Paris, Philippe Rey, trad. par Anne Kichilov, 2017.

TARKOVSKI Andreï, *Lumière instantané*, Paris, Philippe Rey, trad. par Isabelle Rey-Herme, 2004 [2002].

ENTRETIENS AVEC LES CINÉASTES

CIMENT Michel, « Dossier : Theo Angelopoulos : Entretien », *Positif*, n° 453, novembre 1998.

CIMENT Michel, « Entretien avec Theo Angelopoulos : "le regard perdu, emprisonné et qui cherche à être libéré" », *Positif*, n° 415, septembre 1995

EUVRARD Michel, LOISELLE Marie-Claude, « Entretien avec Theo Angelopoulos : L'espace de la mémoire », *24 images*, n° 43, été 1989, p. 16.

RIVA Valerio, « Entretien avec Federico Fellini (à propos d'*Amarcord*) », *Positif*, n° 158, avril 1974.

ROY Jean, « Theo Angelopoulos : l'important n'est pas la grammaire mais de vivre le cinéma », *L'Humanité*, 28 octobre 1998, « Culture et société ». URL : <https://www.humanite.fr/node/194184>

VOLTA Ornella, « Entretien avec Federico Fellini », *Positif*, n° 272, octobre 1983.

ARTICLES SUR LES FILMS

ANTONIONI Michelangelo, « Pour un film sur le fleuve du Pô », *Positif*, n° 263, janvier 1983.

CODELLI Lorenzo, « Nuit et gel (sur *Amarcord*) », *Positif*, n° 158, avril 1974.

DELMAS Jean, « L'enfance d'Ivan », *Jeune cinéma*, n° 42, novembre-décembre 1969.

DE SANTIS Giuseppe, « Per un paesaggio italiano », *Revue Cinema*, n° 116, avril 1941.

LÉLU Elodie, « Territoires et lignes de fuite », dans ROLLET Sylvie (dir.), *Théo Angelopoulos au fil du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

FABBRI Paolo, « Le lait de Rhinocéros », *Trafic*, Éditions P.O.L., n° 77, mars 2011.

GRUGEAU Gérard, « Revoir Antonioni », *24 images*, n° 173, 2015.

PASOLINI Pier Paolo, « Asarcudem », *Il Tempo*, 30 septembre 1973.

SANGUINETI Tatti, « Fuori dal Tempo : un poema mitico ed epico », dans GROSSI Marco (dir.), *Giuseppe de Santis: La trasfigurazione della realtà*, Edizioni Sabinae, 2017.

VITELLA Federico, « Comment Michelangelo Antonioni a réalisé *L'avventura* », *1895*, n° 66, 2012, URL : <http://journals.openedition.org/1895/4461>

VOLTA Ornella, « Fellini : le navire », *Positif*, n° 272, octobre 1983.

ZANZOTTO Andrea, « E la nave va », *Positif*, n° 507, mai 2003.

LA POÉSIE ET SES FRONTIÈRES

UN CINÉMA DE POÉSIE

AROUE Carole, *Le cinéma des poètes, de la critique au ciné-texte*, Lormont, Le Bord de L'eau, 2014.

BRUN Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2003.

CHKLOVSKI Victor, « Poésie et prose dans l'art cinématographique », dans ALBÉRA François (dir.), *Poétique du film : Les Formalistes russes et le cinéma*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2008.

COCTEAU Jean, *Jean Cocteau par Jean Cocteau : entretiens avec William Fifield*, Paris, Stock, 1973.

COHEN Nadja, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

COHEN Nadja, REVERSEAU Anne, « Qu'est-ce qui est « poétique » ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma », *Revue critique de fixation française contemporaine*, n° 7, 2013. URL : <http://www.revue-critique-de-fixation-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.19/744>.

COHEN Nadja, REVERSEAU Anne (dir.), « Un je-ne-sais-quoi de poétique : l'idée de poésie hors du champ littéraire », *Fabula LhT*, n°18, mai 2017, URL : <http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html>.

DZIUB Nikol, « Le « cinéma de poésie », ou l'identité du poétique et du politique », *Fabula LhT*, n° 18, avril 2017, URL : <http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>.

GREEN Eugène, *Poétique du cinématographe*, Arles, Actes Sud, 2009.

MAAS Willard, "Poetry and the Film: A Symposium", *Film Culture*, n. 29, 1963.

MAURY Corinne, *Habiter le monde : Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisné, Yellow Now, 2011.

MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997.

PASOLINI Pier Paolo, « Cinéma de poésie », *L'expérience hérétique*, trad. par Anna Rocchi Pullberg, Éditions Payot, 1976.

POIRSON-DECHONNE Marion, « L'écran poétique », *CinémAction*, n° 157, éditions Charles Collet, 2015, 192 p.

WALL-ROMANA Christophe, *Cinpoetry : Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York : Fordham University Press, 2013.

SUR LA POÉTIQUE

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1997.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, trad. par Michel Magnien, 1990.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971 [1960].

- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972 [1957].
- BURGOS Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- CLANCIER Georges-Emmanuel, *La Poésie et ses environs*, Paris, Gallimard, 1973.
- COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1997 [1966].
- COLLOT Michel, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.
- DAUMAL René, *Les Pouvoirs de la Parole - Essais et notes, II (1935-1943)*, Gallimard, 1972.
- DELL'ARCO Mario, PASOLINI Pier Paolo, *Poesia dialettale del Novecento*, Turino, Einaudi, 1995 [1952].
- DE RENÉVILLE Roland, *L'expérience poétique*, Paris, Gallimard, 1938.
- DIEUDONNÉ Serge, « Dionysos et Orphée », *Cahiers Jean Cocteau*, n°10, 2013.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, t. 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
- JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.
- JUILLARD Colette, *Imaginaire et Orient : l'écriture du désir*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- LOUBIER Pierre, *Le poète au labyrinthe : ville, errance, écriture*, Lyon, ENS, 1998.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.
- PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 1995.
- SOJCHER Jacques, *La Démarche poétique*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1969.
- TAIEB Lucie, *Territoires de mémoire, l'écriture poétique à l'épreuve de la violence historique*, Paris, Classique Garnier, 2012.
- VALÉRY Paul, *Œuvres, Tome I*, Paris, Gallimard, 1957.

LA VOIX DES POÈTES

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BEATENS Jan, *A haute voix, poésie et lecture publique*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2016.
- BENOIT Éric, *Dynamiques de la voix poétique*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire ? : L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

BRICCO Elisa, « La figure du poète à l'intérieur et à l'extérieur du poème », dans PUFF Jean-François (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015.

CHRÉTIEN Jean-Louis, *L'Appel et la réponse*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

GILLI Yves, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », *Semen*, 2007 [1983], URL : <http://journals.openedition.org/-semen/4261/>.

GLEIZE Jean-Marie, « A quoi ça sert ? », dans PUFF Jean-François (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, 1985 [1976].

LANG Abigail, « De la *poetry reading* à la lecture publique », dans PUFF Jean-François (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015.

LE GOFF François, « "Poésie en voix" et immersion lyrique : présence du poème », dans BOUTEVIN Christine, BRILLANT-RANNOU Nathalie, PLISSONNEAU Gersende (dir.), *A l'écoute des poèmes. Enseigner des lectures créatives*, Berne, Peter Lang, 2018.

MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.

MAINGUENAU Dominique, « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours », janvier 2015, URL : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf/>.

MAULPOIX Jean-Michel, *La voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989.

MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

PUFF Jean-François, « Qu'est se passe-t-il avec les lectures, que se passe-t-il en lecture ? », dans PUFF Jean-François (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2015.

PHILOSOPHIE DE L'ART ET THÉORIE DE L'IMAGE

THÉORIE CINÉMATOGRAPHIQUE

DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, [1983].

DELEUZE Gilles, *L'Image-temps, Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012 [1985].

EPSTEIN Jean, *La Lyrosophie*, Paris, La Sirène, 1922, 229 p.

HABIB André, *L'Attrait de la ruine*, Éditions Yellow Now, 2011, p. 72.

RANCIÈRE Jacques, *Les Écartés du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011.

RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Colin, 1970.

TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé*, Paris, Philippe Rey, trad. par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, 2014.

THOUVENEL Éric, *Gaston Bachelard et le problème cinéma, Questions d'images posées à un philosophe iconoclaste*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2020.

THÉORIE LITTÉRAIRE

ADORNO Theodor W., *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1999 [1958].

AGEMBEN Giorgio, *Le Feu et le récit*, trad. par Martin Ruef, Paris, Payot & Rivages, 2015.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 2009 [1942].

BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1947.

BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985 [1949].

BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 2010 [1943].

BACHELARD Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986 [1961].

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1986 [1959].

BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, Gallimard, 1972 [1949].

BOUVIER David, « La mémoire et la mort dans l'épopée homérique », *Kernos*, n° 12, 1999, URL : <http://journals.openedition.org/kernos/708>.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, 1975.

FONDANE Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1994 [1947].

RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, t. 2, Paris, Seuil, 1984.

MECKE Jochen, « Mimésis et poïésis du temps : Paul Ricœur et la temporalité du roman post-moderne », *Fabula LhT*, mai 2013, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1885.php/>.

MACÉ Marielle, *Styles, critique de nos formes de vie*, Gallimard, 2016.

PHILOSOPHIE GÉNÉRALE

ARJAKOVSKY Philippe, FEDIER François, FRANCE-LANORD Hadrien (dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris, Éditions du Cerf, 2013.

BACHELARD Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 2016 [1931].

BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943 [1954].

CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002 [1989].

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993 [1962].

DELEUZE Gilles, *Spinoza, Philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003 [1981].

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998 [1980].

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, 2005 [1991].

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984 [1969].

DIDEROT Denis, *Œuvres de Denis Diderot*. vol. XIV, Paris, Desray et Deterville, 1797.

ELIADE Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965 [1957].

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2006 [1964].

MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 2014 [1960].

PLATON, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2016.

ROSSET Clément, *Le Philosophe et les sortilèges*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

SPINOZA Baruch, *Éthique*, Paris, Points, 2010 [1677].

STAROBINSKI Jean, *L'Invention de la Liberté (1700-1789)*, Genève, Albert Skira, 1964.

TOUCHET Philippe, « Merleau-Ponty : Le Langage et la Parole », 2009, URL : http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/dict_langageMP.pdf.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'Imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

GÉOGRAPHIE

BÉNÉVENT Ernest, « La plaine du Pô. Etude de géographie humaine d'après le livre de M. Arrigo Lorenzi », *Recueil des travaux de l'institut de géographie alpine*, t. 4, n° 2, 1916.

DE LA SOURDIÈRE Martin, *Arpenter le paysage*, Paris, Anamosa, 2019.

DI MÉO Guy, « Espace acteur et « drame paysager » : le cinéma de Michelangelo Antonioni », *Annales de géographie*, t.1 et t.2, n° 695-696, 2014. URL : <https://doi.org/10.3917/ag.695.0605>

NEBOIT-GUILHOT René, « Les contraintes physiques et la fragilité du milieu méditerranéen », *Annales de Géographie*, t. 99, n° 551, 1990. URL : <https://doi.org/10.3406/geo.1990.20942>

CHAPUT Jean-Louis, *Initiation à la géomorphologie*, Paris, Ellipses, 2013.

HISTOIRE

BERSTEIN Serge, MIRZA Pierre, *Le Fascisme italien, 1919-1945*, Seuil, 1980.

LAZAR Marc, *L'Italie contemporaine : de 1945 à nos jours*, Paris, Fayard, 2009.

PSYCHANALYSE

JUNG Carl Gustav, *Analytical Psychology*, Kesinger Publishing, 1976.

JUNG Carl Gustav, *Les Types psychologiques*, trad. Yves le Lay, Georg, 1968 [1921].

ESSAI

DEPARDON Raymond, *Errance*, Paris, Seuil, 2000.

FABRE Jean-Henri, *Souvenirs entomologiques, Etudes sur l'instinct et les mœurs des insectes*, t.1 et t.2, Paris, Robert Laffont, 1989.

HUGO Victor, « Post-scriptum de ma vie », *Œuvres complètes, Philosophie, t. 2*, Paris, Albin Michel, 1942.

OTTE Jean-Pierre, *L'Épopée amoureuse du papillon*, Julliard, 2007.

THOREAU Henry David, *Walden ou La vie dans les bois*, trad. par Louis Fabulet, Gallimard, 2016 [1922].

POÉSIE

BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris*, Le Livre de Poche, 2003 [1869].

ELIOT Thomas Stearns, *La terre vaine et autres poèmes*, trad. par Pierre Leyris, Points, 2014 [1940].

HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. par Philippe Jaccottet, Paris, Editions La Découverte, 2001 [1982].

LINHARTOVÁ Vera, *Mes oubliettes*, Deyrolle Editeur, 1996.

LONDON Jack, *Construire un feu*, trad. par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1995.

MANDELSTAM Ossip, *Nouveaux poèmes : 1930-1934*, trad. par Christiane Pighetti, Paris, Allia, 2018.

PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 2010 [1942].

RILKE Reiner Maria, *Le Livre d'heures*, trad. par Gaston Compères, Bruxelles, Le Cri, 1990 [1905]

RIMBAUD Arthur, *Poésies*, Paris, Hatier, 2007 [1891]

RESSOURCES ÉLECTRONIQUES

Toutes les définitions sont issues du CNRTL, (Centre national des ressources textuelles et lexicales) : <https://www.cnrtl.fr/> et de l'Encyclopédie Universalis : <https://www.universalis.fr/>

Site de l'association Tonino Guerra : <https://www.toninoguerra.org/>

FILMOGRAPHIE



CORPUS

(Par ordre chronologique)

Titre : *Hommes et Loups*

Titre original : *Uomini e lupi*

Réalisation : Giuseppe De Santis, assisté de Leopoldo Savona et Tonino Guerra

Scénario : Giuseppe De Santis, Tonino Guerra, Ivo Perilli, Elio Petri, Tullio Pinelli, Ugo Pirro, Gianni Puccini et Cesare Zavattini.

Musique : Franco Ferrara et Mario Nascimbene.

Photographie : Piero Portalupi

Production : Giovanni Addessi, coproduction Titanus, S.G.C. et Trionfalciné.

Langue : Italien

Format : Couleurs (Eastmancolor) – 2,35:1 (Cinemascope) – 35 mm – son monophonique

Genre : Drame

Durée : 93 minutes

Date de sortie : 8 février 1957 (Italie)

Distribution : Silvana Mangano (Teresa), Yves Montand (Ricuccio), Pedro Armendáriz (Giovanni)

Edition : Aucun DVD.

Chapitre correspondant : Chapitre II, L'escalade scénaristique

Titre : *Un morceau de ciel*

Titre original : *Un ettaro di cielo*

Réalisation : Aglaucio Casadio, assisté de Tonino Guerra

Scénario : Giuseppe De Santis, Tonino Guerra, Ennio Flaiano et Elio Petri

Production : Franco Cristaldi, coproduction Cinecittà (Stabilimenti Cinematografici), Fides, Lux Film et Vides Cinematografica.

Musique : Nino Rota

Photographie : Gianni di Venanzo

Langue : Italien

Format : N/B – 1.85 : 1 – 35 mm – son monophonique

Genre : Drame

Durée : 86 minutes

Date de sortie : 10 juin 1958 (Bruxelles International Film Festival), automne 1958 (Italie)

Distribution : Marcello Mastroianni (Severino), Rosanna Schiaffino (Marina), Carlo Pisacana (Cleto), Luigi de Martino (Alfredo) et Salvatore Cafiero (Nicola).

Edition : DVD italien, n° 8057092022368, édité CG Entertainment le 21 juin 2018.

Chapitre correspondant : Chapitre I, La plaine communicante

Titre : *L'avventura*

Réalisation : Michelangelo Antonioni

Scénario : Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini et Tonino Guerra

Musique : Giovanni Fusco

Photographie : Aldo Scavarda

Production : Amato Pennasilico, coproduction Cino Del Duca et Société Cinématographique Lyre

Langue : Italien

Format : N/B – 1.85 : 1 – 35 mm – son monophonique

Genre : Drame

Durée : 144 minutes

Date de sortie : 15 mai 1960 (Festival de Cannes), 29 septembre 1960 (Italie).

Distribution : Gabriele Ferzetti (Sandro), Lea Massari (Anna) et Monica Vitti (Claudia).

Edition : Blu-ray, édité dans la collection « Criterion » le 25 novembre 2014.

Chapitre correspondant : Chapitre III, Une structure collinéenne

Titre : *La Nuit*

Titre original : *La notte*

Réalisation : Michelangelo Antonioni

Scénario : Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano et Tonino Guerra

Musique : Giorgio Gaslini

Photographie : Gianni di Venanzo

Production : Emanuel Cassuto, coproduction Silver film (France), Sofitedip (France) et Nepi Film (Italie)

Langue : Italien

Format : N/B – 1.66 : 1 – 35 mm – son monophonique

Genre : Drame

Durée : 125 minutes

Date de sortie : 24 janvier 1961 (Italie).

Distribution : Marcello Mastroianni (Giovanni), Jeanne Moreau (Lydia) et Monica Vitti (Valentina).

Edition : Blu-ray, édité dans la collection « Criterion » le 29 octobre 2013.

Chapitre correspondant : Chapitre IV, Antonioni et la source d'une transmission

Titre : *Amarcord – Je me souviens*

Titre original : *Amarcord*

Réalisation : Federico Fellini, assisté de Mario Gariba.

Scénario : Federico Fellini et Tonino Guerra

Musique : Nino Rota et Carlo Savina

Photographie : Giuseppe Rotunno

Production : Franco Cristaldi, coproduction F.C. produzioni (Italie), et Production et Éditions cinématographiques françaises (France).

Langue : Italien / Romagnol

Format : Couleur (Technicolor) – 1.85 : 1 – 35 mm – son monophonique

Genre : Comédie dramatique

Durée : 127 minutes

Date de sortie : 13 décembre 1973 (Italie).

Distribution : Bruno Zanin (Tita), Armando Brancia (Aurelio), Magali Noël (Gradisca).

Edition : Blu-ray édité dans la collection « Criterion » 8 février 2011.

Chapitre correspondant : Chapitre V, Fellini et le courant dialectal

Titre : *Tempo di viaggio*
Réalisation : Andreï Tarkovski et Tonino Guerra
Scénario : Andreï Tarkovski et Tonino Guerra
Musique : Nino Rota et Carlo Savina
Photographie : Luciano Tovoli
Production : Franco Tirelli, coproduction F.C. produzioni (Italie), et Production et Éditions cinématographiques françaises (France).
Langue : Italien / Russe
Format : Couleur – 1.33 : 1 – 35 mm – son monophonique
Genre : Documentaire
Durée : 62 minutes
Date de sortie : 29 mai 1983 (Italie)
Distribution : Andreï Tarkovski, Tonino Guerra et Eleonora Yablochkin (Lora Guerra).
Edition : DVD édité par « Agnès B.» et Potemkine le 8 décembre 2017.
Chapitre correspondant : Chapitre VI, Tarkovski et la lecture immersive

Titre : *Et vogue le navire...*
Titre original : *E la nave va...*
Réalisation : Federico Fellini
Scénario : Federico Fellini et Tonino Guerra
Musique : Gianfranco Plenizio
Photographie : Giuseppe Rotunno
Production : Franco Cristaldi, coproduction Vides Produzione (Italie), Radiotelevisione Italia (Italie) Gaumont (France) et film A2 (France).
Langue : Italien
Format : Couleur (Eastmancolor) et N/B – 1.85 : 1 – 35 mm – son monophonique
Genre : Comédie dramatique
Durée : 128 minutes
Date de sortie : 10 septembre 1983 (Mostra de Venise), 7 octobre 1983 (Italie).
Distribution : Freddy Jones (Orlando), Elisa Mainardi (Teresa), Pina Bausch (La princesse Lherimia)
Edition : Blu-ray édité par Gaumont le 17 mai 2011.
Chapitre correspondant : Chapitre VII, Et vogue l'inspiration...

Titre : *Paysage dans le brouillard*
Réalisation : Theo Angelopoulos
Scénario : Theo Angelopoulos, Tonino Guerra et [Thanassis Valtinos](#)
Musique : [Eléni Karaïndrou](#)
Photographie : Yorgos Arvanitis
Production : [Centre du cinéma grec](#), [Paradis Films](#), Générale d'images, [La Sept](#), [ERT](#), Bascinetatografica, et [Theodoros Angelopoulos](#).
Langue : Grec
Format : Couleur – 1.33 : 1 – 35 mm – son monophonique
Genre : Drame
Durée : 127 minutes
Date de sortie : 31 août 1988 (Mostra de Venise), 10 septembre 1988 (Grèce).
Distribution : Michalis Zeke (Alexandre), Tania Palaiologou (Voula), Stratos Tzortzoglou (Oreste)
Edition : DVD édité par Studiocanal le 14 mars 2013.
Chapitre correspondant : Chapitre VIII, Respirer dans le brouillard

Titre : *Le regard d'Ulysse*
Réalisation : Theo Angelopoulos
Scénario : Theo Angelopoulos, Tonino Guerra, [Pétros Márkaris](#), [Kain Tsitseli](#)
Musique : [Eléni Karaïndrou](#)
Photographie : Yorgos Arvanitis, [Andréas Sinanos](#)
Production : [Phoebe Economopoulos](#), [Eric Heumann](#) et [Giorgio Silvagni](#), coproduction [Paradis Films](#), [Intermedias](#), et [La Sept](#) Cinéma.
Langue : Grec / Anglais
Format : Couleur (Eastmancolor) et N/B – 1.66 : 1 – 35 mm – son Dolby Digital
Genre : Drame
Durée : 176 minutes
Date de sortie : 24 mai 1995 (Festival de Cannes), 13 septembre 1995 (France)
Distribution : Harvey Keitel (A.), Erland Josephson (Ivo Levi), Maia Morgenstern (La femme)
Edition : DVD édité par Trigon-film le 15 septembre 2011.
Chapitre correspondant : Chapitre IX, L'expiration d'Ulysse

Titre : *Nostalghia*
Réalisation : Andreï Tarkovski
Scénario : Andreï Tarkovski et Tonino Guerra
Photographie : Giuseppe Lanci
Production : [RAI](#) Rete 2, Sovinfilm
Langue : Italien / Russe
Format : Couleur (Technicolor) et N/B – 1.66 : 1 – 35 mm – son monophonique
Genre : Drame
Durée : 130 minutes
Date de sortie : 17 mai 1983 (Festival de Cannes), 2 juin 1983 (Italie), 29 mai 1985 (France)
Distribution : Oleg Jankovski (Gortchakov), Erland Josephson (Domenico), Domiziana Giordano (Eugenia)
Edition : Blu-ray édité par Agnès B et Potemkine le 8 décembre 2017.
Chapitre correspondant : Conclusion

SCÉNARIOGRAPHIE

(Liste exhaustive par ordre chronologique⁴²⁹)

1957 - Hommes et loups (Uomini e Lupi) – Giuseppe de Santis
1958 - Un morceau de ciel (Un ettaro di cielo) – Aglaucio Casadio
1958 - La strada lunga un anno – Giuseppe de Santis
1958 - Il terribile Teodoro – Roberto Bianchi Montero
1960 - L'Avventura – Michelangelo Antonioni
1960 - Le Tank du huit septembre (Il carro armato dell'8 settembre) – Gianni Puccini
1960 - Petites femmes et haute finance (Anonima cocottes) – Camillo Mastrocinque
1960 - Flagrant délit (La garçonnière) – Giuseppe de Santis
1961 - La Nuit (La Notte) – Michelangelo Antonioni

⁴²⁹ Les films cités dans le mémoire apparaissent en gras.

1961 - L'Assassin (L'assassino) – Elio Petri
 1962 - Les Jours comptés (I giorni contati) – Elio Petri
 1962 - L'Éclipse (L'eclisse) – Michelangelo Antonioni
 1963 - L'Ennui et sa diversion, l'érotisme (La noia) – Damiano Damiani
 1964 - Le ore nude – Marco Vicario
 1964 - I maniaci – Luco Fulci
1964 - Le Désert rouge (Deserto Rosso) – Michelangelo Antonioni
 1964 - Controcesso (segment “*Una donna d'affari*”) – Renato Castellani
 1964 - Mariage à l'italienne (Matrimonio all'italiana) – Vittorio de Sica
 1964 - Saül et David (Saul e David) – Marcello Baldi
 1964 - La donna è una cosa meravigliosa – Mauro Bolognini
 1965 - Casanova '70 (Il Casanova di Federico Fellini) – Federico Fellini
 1965 - I grandi condottieri – Marcello Baldi et Francisco Pérez-Dolz
 1965 - La Dixième Victime (La decima vittima) – Elio Petri
 1966 - Les Ogresses (segment “*Fata Armenia*”) – Marcio Monicelli
 1966 - Message chiffré (Cifrato speciale) – Pino Mercanti
 1966 - Blow Up – Michelangelo Antonioni
 1967 - La Cible dans l'œil (L'occhio selvaggio) – Paolo Cavara
 1967 - La Belle et le cavalier (C'era una volta...) – Francesco Rosi
 1968 - Lo scatenato – Franco Indovina
 1968 - Sissignore – Ugo Tognazzi
 1968 - Un Coin tranquille à la campagne (Un tranquillo posto di campagna) – Elio Petri
 1968 - Le Temps des amants (Amanti) – Vittorio de Sica
 1968 - ColPô di sole – Mino Guerrini
 1969 - L'Invitée (L'invitata) – Vittorio de Seta
 1969 - À la recherche de Grégory (In search of Gregory) – Peter Wood
 1970 - Zabriskie Point – Michelangelo Antonioni
 1970 - Les Fleurs du soleil (I girasoli) – Vittorio de Sica
 1970 - Les Hommes contre (Uomini contro) – Francesco Rosi
 1970 - Le voyeur (Giuochi particolari) – Franco Indovina
 1971 - Tre nel mille – Franco Indovina
 1971 - Super témoin (La supertestimone) – Franco Giraldi
 1972 - L'affaire Mattei (Il caso Mattei) – Francesco Rosi
 1972 - Une bonne planque (Bianco, rosso, e...) – Alberto Lattuada
 1972 - Les ordres sont les ordres (Gli ordini sono ordini) – Franco Giraldi
 1973 - Lucky Luciano – Francesco Rosi
 1973 - Flesh for Frankenstein – Paul Morrissey et Antonio Margheritti
1973 - Amarcord – Federico Fellini
 1974 - Dites-le avec des fleurs – Pierre Grimblat
 1976 - Sexycon – Sergio Martino
 1976 - Cadavres exquis (Cadaveri eccellenti) – Francesco Rosi
 1976 - Caro Michele – Mario Monicelli
 1978 - Un papillon sur l'épaule – Jacques Deray
 1979 - Le Christ s'est arrêté à Eboli (Cristo si è fermato a Eboli) – Francesco Rosi

1979 - Les Monstresses (Letti selvagi) – Luigi Zampa
1980 - Le Mystère d'Oberwald (Il mistero di Oberwald) – Michelangelo Antonioni
1981 - Trois frères (I tre fratelli) – Francesco Rosi
1982 - La Nuit de San Lorenzo (La Notte di San Lorenzo) – Paolo et Vittorio Taviani
1982 - Identification d'une femme (Identificazione di una donna) – Michelangelo Antonioni
1983 - Tempo di viaggio – Andrei Tarkovski et Tonino Guerra
1983 - Nostalghia – Andrei Tarkovski
1983 - Et vogue le navire... (E la nave va...) – Federico Fellini
1984 - Carmen – Francesco Rosi
1984 - Voyage à Cythère – Theo Angelopoulos
1984 - Henri IV, le roi fou (Enrico IV) – Marco Bellochio
1984 - Kaos, contes siciliens (Kaos) – Paolo et Vittorio Taviani
1986 - Ginger et Fred (Ginger e Fred) – Federico Fellini
1986 - L'Apiculteur – Theo Angelopoulos
1987 - Chronique d'une mort annoncée (Cronaca di una morte annunciata) – Francesco Rosi
1987 - Good morning Babilonia – Paolo et Vittorio Taviani
1988 - La Femme de mes amours (Il frullo del passero) – Gianfranco Mingozzi
1988 - Paysage dans le brouillard – Theo Angelopoulos
1989 - Burro - José María Sánchez
1990 - Oublier Palerme (Dimenticare Palermo) – Francesco Rosi
1990 - Il male oscuro – Mario Monicelli
1990 - Le Soleil même la nuit (Il sole anche di notte) – Paolo et Vittorio Taviani
1990 - Ils vont tous bien! (Stanno tutti bene) – Giuseppe Tornatore
1990 - Viaggio d'amore – Ottavio Fabbri
1991 - Le Pas suspendu de la cigogne – Theo Angelopoulos
1991 - Le Dimanche de préférence (La domenica specialmente) – Giuseppe Tornatore, Marco Tullio Giordana, Giuseppe Bertolucci et Francesco Barilli
1993 - Golem, le jardin pétrifié – Amos Gitai
1995 - Le Regard d'Ulysse – Theo Angelopoulos
1995 - Par-delà les nuages (Al di là delle nuvole) – Michelangelo Antonioni
1996 - La Fête blanche – Vladimir Naoumov
1997 - La Trêve (La tregua) – Francesco Rosi
1997 - Porto Santo – Vicente Jorge Saliva
1997 - Tayna Marchello (Marcello's secret) – Vladimir Naoumov
1998 - L'Éternité et un jour – Theo Angelopoulos
2000 - Tierra del fuego (Terre de feu) - Miguel Littín
2000 - Bibò per sempre – Enrico Coletti
2001 - **Le Singe – Aktan Abdykalykov**
2003 - Le Chien, le général et les oiseaux – Francis Nielsen
2004 - Élénì : la terre qui pleure – Theo Angelopoulos
2004 - Eros – Michelangelo Antonioni, Wong Kar-wai, et Steven Soderbergh
2005 - Bab'Aziz, le prince qui contemplait son âme – Nacer Khemir
2008 - La Poussière du temps – Theo Angelopoulos
2010 - Malavoglia – Pasquale Scimeca



Fig. 28 : Guerra fumant la pipe en hiver (date inconnue). La photo provient d'un album des Guerra.