



HAL
open science

Káos : regards sur un tombeau poétique

Jean Nimis

► **To cite this version:**

Jean Nimis. Káos : regards sur un tombeau poétique. Territoires du récit bref. De l'image dans la fiction à l'imaginaire en science-fiction, 2018. hal-02430039

HAL Id: hal-02430039

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02430039>

Submitted on 7 Jan 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.

***Káos* : regards sur un tombeau poétique**

Jean Nimis

Université Toulouse 2 « Jean Jaurès »

... Je suis donc fils du Chaos, non pas d'un point de vue allégorique, mais dans la stricte réalité, car je suis né dans l'une de nos campagnes qui se trouve près d'un bois touffu, que les habitants d'Agrigente appellent, en dialecte, Cávusu [...], déformation dialectale de l'authentique et antique vocable grec *Xáos*. [...]¹

En 1984, Paolo et Vittorio Taviani publient le film à épisodes intitulé *Káos*, inspiré d'une série de nouvelles de Luigi Pirandello, « L'altro figlio », « Mal di luna », « La giara » et « Requiem æternam dona eis, Domine ! », dans un écho en grande partie fidèle aux diégèses originelles respectives. Le film des frères Taviani² met en scène ces quatre récits de Pirandello, encadrés par un prologue inspiré de la nouvelle « Il corvo di Mizzaro », dont l'oiseau protagoniste revient régulièrement entre chaque épisode du film comme lien diégétique, et un épilogue, « Colloquio con la madre », qui emprunte un certain nombre d'éléments scénographiques à d'autres nouvelles de Pirandello.

Les frères Taviani ont fait le choix d'adopter les récits de Pirandello car ceux-ci correspondaient pleinement à leur poétique et à leur « politique » cinématographiques³. En effet, le cinéma des deux frères est un cinéma poét(h)ique doté d'un puissant lyrisme esthétique, notamment dans les cadrages et les mouvements spécifiques de caméra. Ce qui s'énonce dans les nouvelles de Pirandello choisies par les frères Taviani entre en résonance avec cette esthétique, d'une part, à cause de la structure poétique qui s'y inscrit à travers des notions prégnantes chez le dramaturge sicilien comme le passage du temps, la perception de

¹ Luigi Pirandello, « Fragments autobiographiques », *Trouver sans chercher. Textes sur le théâtre, le cinéma et la littérature*, trad. T. Gillybœuf, La Nerthe, 2013, p. 68.

² Scénario de Paolo et Vittorio Taviani et de Tonino Guerra, d'après quatre des *Nouvelles pour une année* de Luigi Pirandello. Photographie de Giuseppe Lanci. Prise de vues aériennes de Folco Quilici. Musique de Nicola Piovani. Montage de Roberto Perpignani. Durée : 188 minutes. Le film a été présenté hors compétition à la Mostra de Venise en 1984. La sortie en DVD en 2006 a permis de reconstituer l'ensemble du film car, très peu diffusé au moment de sa sortie, le film avait une structuration des épisodes à géométrie variable en fonction des pays où il était projeté : ainsi, « La giara » n'apparaissait pas dans la distribution en France. Un septième épisode, « Il chiodo », en lien fort avec « L'altro figlio » puisqu'il en constituait en quelque sorte une suite, ne fut finalement pas tourné et resta à l'état de scénario, publié dans le numéro du 23 janvier 1993 de *L'Unità* sous le titre « Quel *Káos* chiamato America ».

³ Voir le propos de Vittorio Taviani dans Jean Gili, *Entretien au pluriel*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 114 : « À un certain moment, [...] nous sentîmes le besoin de continuer à aller à la recherche de nous-mêmes, à cerner le rapport avec le monde, avec les mondes qui se trouvent dans notre territoire. [...] Nous allâmes donc dans l'île pour réaliser une enquête, pour comprendre, pour écouter ; et un soir, à l'hôtel, pendant que nous étions là à recueillir des histoires, à rencontrer des gens, nous trouvâmes sur la table de nuit les nouvelles de Pirandello. Nous les relûmes, et nous nous rendîmes compte qu'un auteur de sujets merveilleux avait déjà fait pour nous ce type de recherche. »

la nature, le poids du destin ; et, d'autre part, à cause de ce qui s'énonce à partir des relations entre les personnages, qui déterminent un milieu social bien précis, avec ses règles, sa cruauté et ses moments de bonheur fugaces.

Le projet initial des frères Taviani était de produire une série d'épisodes pour la RAI à partir des *Novelle per un anno* de Pirandello⁴, pour ensuite encadrer et accompagner les tournages d'autres épisodes, filmés cette fois par de jeunes réalisateurs ou des étudiants en cinéma. Ce projet initial n'ayant pu se concrétiser pour des raisons budgétaires, Paolo et Vittorio Taviani en restèrent aux épisodes qu'ils avaient dirigés et en firent *Káos*. Plusieurs années plus tard, en 1998, vit le jour *Tu ridi*, un film comportant deux épisodes, eux aussi inspirés de nouvelles de Pirandello mais plus librement adaptées et dont la tonalité est nettement plus sombre que celle des épisodes de *Káos*⁵.

Les épisodes centraux de *Káos* sont ancrés, comme ceux des nouvelles originelles, dans une réalité campagnarde brute, celle d'une Sicile du début du XX^e siècle encore très proche de celle de la fin du XIX^e évoquée par Giovanni Verga. Si le contexte historique a quelque peu évolué en dépit d'un temps immobile dans lequel semble baigner l'île (une temporalité insulaire qu'évoquera notamment Tomasi di Lampedusa quelque temps plus tard, en 1958, dans *Il Gattopardo*), la société rurale sicilienne que dépeignait Pirandello garde les problèmes du siècle précédent, comme le montre l'épisode intitulé « L'altro figlio », qui met en scène des émigrants vers l'Amérique.

Pour le cinéma, les *Novelle per un anno* de Pirandello ont été un véritable réservoir de récits, dont ont été tirés, entre autres exemples, les films *Il lume dell'altra casa* (d'Ugo Gracci en 1920), *Kuvshin* (une adaptation de « La giara » par le cinéaste géorgien Iraklij Kvirikadze, 1970) ou *La balia* (de Marco Bellocchio en 1999). Paradoxalement, Pirandello, après avoir longtemps dénigré le cinématographe dans lequel il voyait une « Muse inquiétante » tout en participant à différents projets d'adaptation de ses textes (pas toujours aboutis, comme ce fut le cas pour le scénario tiré de la pièce *Henry IV*)⁶, finit par changer d'avis au point d'y voir un art à part entière (statut auquel le cinéma était bel et bien parvenu en 1936)⁷.

Les quatre épisodes centraux du film sont en très grande partie conformes aux récits qui les ont inspirés, mis à part quelques écarts minimes, et le scénario de « La giara » en particulier

⁴ Les 241 nouvelles écrites par Luigi Pirandello (1867-1936) furent publiées en quinze volumes entre 1922 et 1937. Dans la traduction française, les *Nouvelles pour une année* sont désormais publiées à partir de 2000 aux éditions Gallimard dans la collection « Quarto ».

⁵ Articulé en deux épisodes (*Tu ridi*, dont l'action se situe durant la dictature fasciste, et *Due sequestri*, qui se déroule dans les années 1990 et qui raconte l'enlèvement et le meurtre d'un enfant par un mafieux), librement inspirés de quatre nouvelles de Pirandello intitulées *Tu ridi*, *L'imbecille*, *Sole e ombra*, *E due !* pour le premier, et de *La cattura* pour le deuxième, le film met l'accent sur la cruauté humaine.

⁶ Pirandello meurt en 1936 d'une pneumonie alors qu'il prépare l'adaptation cinématographique de son roman *Feu Mathias Pascal*.

⁷ Cf. les textes de Luigi Pirandello relatifs à son attitude vis-à-vis du cinéma dans *Trouver sans chercher. Textes sur le théâtre, le cinéma et la littérature*. On trouve par exemple dans l'essai « Le film parlant aura-t-il raison du théâtre ? » (un texte de 1929) : « L'erreur fondamentale du cinéma est, depuis le début, de se fourvoyer sur une voie qui lui est impropre : celle de la littérature (drame ou narration). [...] Il arrive au cinéma la même mésaventure ridicule qu'Ésope, dans l'une de ses fables les plus célèbres, fait subir au paon vaniteux qui, après que le diabolique et fourbe renard eut fait l'éloge de sa magnifique queue et de la majesté de son port royal, ouvre la bouche pour faire entendre sa voix et fait rire tout le monde. » (*op. cit.*, p. 20 ; 23).

suit de très près le texte original⁸, tandis que « Requiem æternam dona eis, Domine ! » introduit quelques micro-séquences inédites par rapport à la nouvelle. Par contre, les frères Taviani prennent quelque distance par rapport aux textes pirandelliens d'abord dans le prologue (« Il corvo di Mizzaro »), puis dans l'épilogue (« Colloquio con la madre »), construit à partir de deux récits de Pirandello, *Una giornata* (1935) et la deuxième partie de *Colloqui con dei personaggi* (1915), avec les évocations d'un voyage en barque auxquelles s'insère un souvenir d'enfance du dramaturge⁹.

Dans le film, il faut également noter les corrélations entre épisodes qui n'ont pas lieu dans les récits de Pirandello, dont les recueils étaient *a priori* de type « collection », sans fil directeur ou thématique fédératrice. Celles-ci permettent de « lier » entre elles des péripéties et donnent au film l'occasion de construire un véritable paysage d'arrière-plan (avec les prises de vue aériennes – censées restituer le point de vue du corbeau qui se déplace d'un lieu à un autre – réalisées par Folco Quilici)¹⁰.

Ces corrélations se font non seulement par le biais de « balises-relais » (le corbeau du prologue qui revient entre les épisodes comme une sorte de guide céleste, tantôt traversant le ciel, tantôt posé sur un arbre ; ou bien un personnage récurrent d'un récit à un autre, comme Saro qui apparaît dans « Mal di luna », puis dans « Colloquio con la madre »)¹¹, mais aussi par le biais d'« images-temps » (selon le concept de Gilles Deleuze)¹² où se cristallise le sens caché du vécu des personnages. Les différents épisodes du film sont notamment caractérisés par une « âme » du paysage, où les éléments naturels paraissent habités de présences arcanes, à la limite du magique (comme le corbeau qui tisse le lien entre les épisodes, l'arbre sur l'aire de la maison de « Mal di luna », la forêt de « Requiem æternam dona eis, Domine ! », les murets de pierres de « L'altro figlio » ou le citronnier dans « Colloquio con la madre »).

Ce sont ces présences qui établissent un lien entre les espaces et les temporalités de chaque épisode, qui, sinon, ne pourraient qu'être disjointes à cause de la spécificité de chaque diégèse, même si en filigrane on devine comme commun dénominateur le sentiment de la solitude des êtres, chacun à leur manière : solitude de la mère dans « L'altro figlio », solitude

⁸ Cf. Vittorio Taviani dans Jean Gili, *Entretien au pluriel* : « [...] L'unique nouvelle que nous avons acceptée pleinement, c'est *La Giara*, car elle a une construction mathématique. Alors que les autres nouvelles étaient utilisées comme des matériaux que nous adaptions à nos besoins, *La Giara* a été respectée, comme l'on respecte un théorème. » (*op. cit.*, p. 115).

⁹ Dans le film, à la fin de l'épilogue, la mère de Pirandello – on comprend qu'elle est décédée et que son fils la réévoque dans une forme de rêverie éveillée à son retour dans la maison natale – narre le voyage en barque qui emmène la famille (mère et enfants) en exil à Malte, à l'époque de la fin du règne des Bourbons.

¹⁰ Folco Quilici est un photographe et cinéaste documentaire réputé (en quelque sorte un Joris Ivens italien) qui entre autres réalisations a tourné en 1965 la série *L'Italia vista dal cielo*, accompagnée par les commentaires d'écrivains comme Cesare Brandi, Mario Praz, Italo Calvino, Guido Piovene, Michele Prisco, Ignazio Silone et Mario Soldati.

¹¹ L'une des caractéristiques du film est de présenter différents « relais » à l'intérieur d'un épisode et d'épisode à épisode, auxquels on ne prête attention qu'*a posteriori*, mais qui constituent un tissu serré dans la narration. Ainsi, dans « Colloquio con la madre », les enfants qui jouent devant la gare font écho aux enfants qui dévalent la pente de pierre ponce de l'île sur laquelle la famille a fait escale dans le récit de la mère, et l'on y retrouve Saro, que l'on a déjà vu dans « Mal di luna ». Dans « L'altro figlio », mis à part le corbeau qui passe au dessus du groupe des émigrants et qui fait le lien entre tous les épisodes au son de sa clochette (la bande son sert elle aussi de relais), les joncs sur lesquels on a accroché des mouchoirs, le musicien, l'enfant qui fait faire « la brouette » au chien auraient dû se retrouver dans « Il chiodo », l'épisode inédit de *Káos*.

¹² Le concept d'« image-temps » est explicité notamment dans Gilles Deleuze, *L'Image-temps (Cinéma 2)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

du moribond patriarche des bergers dans « Requiem æternam dona eis, Domine ! », du fils dans « Colloquio con la madre », du paysan atteint de lycanthropie dans « Mal di luna », ou des deux protagonistes de « La giara ». À chaque fois, la perception de ce sentiment de solitude s'inscrit dans celle d'une temporalité ralentie, comme figée par une douleur latente de l'existence.

C'est précisément avec la conscience de ces perceptions dans le film que l'on peut se poser la question du lien entre la poétique de Pirandello et celle des frères Taviani dans le passage des nouvelles aux épisodes du film, en gardant à l'esprit l'attitude méfiante du dramaturge vis-à-vis du cinématographe. Comme l'évoque un critique qui examine les « affinités électives » entre cinéma et littérature, « [...] chaque fois que le cinéma se saisit d'une œuvre littéraire de quelque importance se reformule la question de la légitimité de l'entreprise – suivant un mécanisme assez retors, en ce que le procès en dissemblance que l'on instruit régulièrement contre les adaptations cinématographiques implique une certaine conception de la propriété du texte et de l'intégrité de l'œuvre – [...]. Pour pouvoir espérer d'une adaptation cinématographique des effets de ressemblance avec le texte initial, il faut sans doute avoir identifié un certain nombre de qualités qui seraient simultanément propres au texte et transportables. »¹³ Et comme dans diverses autres transpositions, on peut dans le cas qui nous occupe se poser la question de la pertinence et de l'efficacité de la technique mise en œuvre pour l'adaptation des nouvelles de Pirandello dans *Káos*.

L'une des qualités communes à Pirandello et aux frères Taviani est précisément celle de constituer des images au fil des récits d'une manière qui semble naturelle. C'est un peu ainsi que les deux cinéastes ont trouvé leur source d'inspiration, comme on l'a évoqué, et c'est de cette manière qui semble spontanée que se construit la succession des épisodes, par un lien aérien qui nous porte d'un espace-temps à un autre. Or, c'est aussi un mode de sérendipité, une forme d'abduction, que Pirandello plaçait en exergue au travail de l'artiste : « En art, il faut trouver sans chercher »¹⁴, maxime en forme de boutade que le dramaturge glosait en disant que l'artiste, « [...] entre une bonne opportunité qui se présente à lui, en tant qu'homme en chair et en os, habillé, dans la vie, et une autre tout aussi bonne qui s'offre à lui en tant qu'artiste, l'esprit nu, dans son travail désintéressé, entre la chance et l'image de la chance ou bien la chance d'une image, il n'hésitera jamais et, si c'est un véritable artiste, il choisira l'image. »¹⁵

Si l'on cherche maintenant quelles peuvent être les « images-temps » qui scandent les épisodes de *Káos* et celles qui s'imposaient dans les nouvelles correspondantes de Pirandello, on constate que ce sont à chaque fois des images liées au temps, ou plus précisément à des temporalités vécues par les personnages. Ainsi, chaque nouvelle s'inscrit, du fait même de la brièveté caractéristique du genre, dans un flux temporel précis, et c'est là un élément que l'on retrouve dans les épisodes du film sous forme d'« images-temps » (selon la conception deleuzienne) ou, si l'on préfère, d'images « stasées ».

¹³ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma-Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 143.

¹⁴ Luigi Pirandello, *Trouver sans chercher. Textes sur le théâtre, le cinéma et la littérature*, op. cit., p. 1.

¹⁵ *Ibidem*, p. 3.

Dans les nouvelles de Pirandello, les personnages sont assez clairement soumis à l'influence du temps. Cela est particulièrement évident dans le cas des deux nouvelles qui vont composer l'épilogue du film : « Una giornata » et « Colloquio con dei personaggi ». En effet, tandis que la situation évoquée par « Una giornata » (le protagoniste s'aperçoit qu'on ne le reconnaît plus dans son environnement familial) est reprise dans la scène où Pirandello se retrouve hébété sur le quai de la gare (en voix off, on entend le texte du début de la nouvelle), la deuxième partie de « Colloquio con dei personaggi » établit d'emblée par le jeu des actualisations une situation qui reflète cette fois le désarroi du personnage (l'auteur Pirandello) perdu dans sa nostalgie :

[...] dans l'ombre qui, lente et lasse, tombait à la fin de ces interminables et étouffantes après-midi d'été, envahissant peu à peu la pièce, m'apportant la tristesse d'une fraîcheur, le regret de lointaines douceurs perdues, je ne me sentais pourtant plus seul depuis un ou deux jours. Quelque chose remuait au sein de cette ombre, dans un angle de la pièce. Ombres dans l'ombre qui observaient d'un œil apitoyé mon anxiété, mes nervosités, mes abattements, mes sursauts, tous les signes de la passion d'où elles étaient peut-être nées ou commençaient alors à naître. [...] Je m'approchai de cet angle de la pièce, je m'appliquai à les discerner une à une ces ombres nées de ma passion, pour me mettre à parler tout doucement avec elles.

Et il advint qu'en m'approchant pour la première fois de l'angle de la pièce où déjà ces ombres commençaient à vivre, j'eus la surprise d'en trouver une que je n'attendais pas : une ombre qui ne datait que de la veille.

– Quoi ? Maman ? Toi ici ?

Elle est assise, toute menue, dans le grand fauteuil, pas celui d'ici, [...] mais encore celui de la lointaine maison où pourtant les autres ne la voient plus assise et du fond duquel elle non plus maintenant ici ne voit plus autour d'elle les choses qu'elle a abandonnées pour toujours [...].¹⁶

Dans le film, la rencontre mère-fils a lieu de façon presque naturelle sans qu'il y ait constat de la présence d'« ombres ». Après être descendu du train qui l'a ramené à Agrigente après le décès de sa mère, Luigi (comme l'appelle le voiturier qui le conduit à la maison natale), rentré chez lui, passe d'une pièce à l'autre en se laissant baigner par l'atmosphère familière qu'il a presque oubliée. Ayant cueilli un fruit du citronnier qui envahit la fenêtre ouverte, l'écrivain joué par Omero Antonutti s'assoit dans un fauteuil et découpe la peau du citron, déroulant une spirale d'écorce, geste sur lequel se focalise la caméra : c'est à ce moment-là que le protagoniste voit sa mère qui s'est matérialisée dans le fauteuil contigu et que la conversation – consolante pour le chagrin qu'éprouve Luigi – commence. Le déroulement particulier de la temporalité qu'évoque le récit à travers l'actualisation du temps des verbes est restitué ici par l'image de l'écorce du citron qui va symboliser en quelque sorte le *nostos*¹⁷ entrepris par le protagoniste, jusqu'au récit du voyage en tartane que sa mère avait fait dans sa jeunesse et dont elle a toujours gardé un souvenir ébloui. Au début de l'épisode, dans la séquence de l'arrivée du train en gare d'Agrigente (séquence qui reprend un très bref passage de « Una giornata »), on voit le champ de la caméra se focaliser une première fois sur la main pendante du voyageur endormi (qui traduit l'hébétude du voyageur). Quand on voit ensuite la séquence

¹⁶ Luigi Pirandello, « Colloques avec des personnages » (1915), *Nouvelles pour une année*, trad. H. Leroy, G. Piroué et H. Valot, Paris, Gallimard « Quarto », 2000, p. 2116-2117. L'espace entre les paragraphes matérialise le passage de la première à la seconde partie de la nouvelle.

¹⁷ Le *nostos* (νόστος) est le terme grec correspondant au « retour chez soi », au sens de l'arrivée dans un pays, de chemin (ou de traversée en bateau), qui véhicule en même temps l'idée d'une catharsis possible comme remède au drame de l'expatriation.

où cette main épluche le citron (fruit qui joue donc le rôle, comme on l'aura compris, d'une sorte de madeleine proustienne), on ne peut que faire l'association entre la main qui écrit, la spirale de l'écorce et le temps qui déroule ses spires dans le souvenir. Le tout constitue une de ces « images-temps » qui frappent le regard du spectateur et qui font se redéployer dans son esprit le mouvement de la diégèse à partir d'un cliché : l'« image-mouvement » est devenue « image-temps », comme l'évoquait Gilles Deleuze. Des moments comme celui-là constituent des sortes de failles dans la temporalité du récit dans lesquelles le sensible trouve son épaisseur, et où le film donne l'impression de se plonger dans une dimension privilégiée : les images ouvrent à la vision de ce qui a été (le voyage en barque, les visages des protagonistes, les paysages noyés dans la lumière) et apportent la consolation de ce qui n'est plus mais qui demeure dans la profondeur du souvenir.

Les mouvements de caméra (le travelling qui suit le protagoniste le long du couloir et dans les pièces, le plan resserré sur la fenêtre avec le citronnier) contribuent aux effets de stase temporelle. Il en est de même de la musique, avec l'air « L'ho perduta me meschina » des *Nozze di Figaro*, qui est traitée intradiégétiquement – Pirandello (le personnage dans l'épisode) reconnaît le morceau préféré de sa mère – et extradiégétiquement (elle est le vecteur du voyage dans le temps du souvenir). D'autres objets contribuent eux aussi à ce glissement dans le temps, outre le citron que Luigi épluche et qui va susciter en quelque sorte le « ruban de temps » dans lequel la mère apparaît : on peut ainsi évoquer la clef que le protagoniste tire de sa poche avant d'entrer dans la maison et qui lui fait se rappeler le nom de Saro en train déjà de s'éloigner¹⁸. Mais surtout, ces objets contribuent, comme la musique et les mouvements de caméra, à faire glisser le temps dans des failles où le spectateur est aspiré ; ce sont des images « chronosignes » (toujours selon une conception deleuzienne) qui expriment une idée de temps, indépendamment de ce qu'elles évoquent en propre.

Le procédé de l'actualisation dans le passage cité de la nouvelle trouve donc un relais efficace dans la séquence cinématographique. Ainsi, on a bien dans le film une « narrativisation » spécifique, telle que l'évoquait Bremond dans *Logique du récit* :

« [...] si le langage verbal, l'image mobile [...] se “narrativisent”, s'ils servent à raconter une histoire, ils doivent plier leur système d'expression à une structure temporelle, se donner un jeu d'articulations qui reproduise, phase après phase, une chronologie. »¹⁹

En effet, même si l'on ne peut parler à proprement parler de « chronologie » avec l'évocation que font les images de « Colloquio con la madre », il y a en revanche un « jeu d'articulations » qui nous porte vers un dessein inhérent à l'œuvre : dans l'épisode de *Káos* tout comme dans la nouvelle « Colloquio con de personaggi », la conversation de Pirandello

¹⁸ La scène est une trouvaille des frères Taviani : à sa descente du train, le personnage de Pirandello incarné par Omero Antonutti emprunte le fiacre que conduit Saro, l'un des protagonistes de « Mal di luna », quelque peu vieilli ; après une course au cours de laquelle Saro fait plusieurs détours pour faire revoir à Pirandello son pays natal (le théâtre grec, la ville, le bord de mer), à l'arrivée à destination, le cocher demande à Pirandello s'il l'a reconnu et reçoit une réponse négative et désolée ; tandis que Saro, déçu, commence à s'éloigner, Pirandello toujours pensif tire la clef de la maison de sa poche et retrouve à cet instant la mémoire en s'exclamant « Ma certo, sei Saro ! », ce sur quoi Saro se retourne en souriant.

¹⁹ Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 47. L'idée que je développe ici est donc que l'image cinématographique crée à sa manière des « possibles narratifs » qui apparaissent évidemment sous un autre procédé dans le récit littéraire.

avec sa mère défunte contient une phrase-clef que prononce la mère en réaction à la mélancolie et au pessimisme inquiet de son fils. Dans le dialogue qui se tient, le fils (qui est aussi le narrateur du récit) dit :

« [...] Je pleure parce que toi, maman, tu ne peux plus me donner une réalité. Il me manque, il manque à ma réalité un soutien, un encouragement. [...] Mais tu vois, c'est que moi maintenant je ne suis plus vivant et ne le serai plus jamais pour toi. Car tu ne peux plus me penser comme je te pense, tu ne peux plus m'avoir en affection comme je t'ai en affection. [...] Moi, le fils, je l'ai été et ne le suis plus, ne le serai plus... »

L'ombre s'est épaissie en ténèbres dans la pièce. Je ne me vois plus, ne m'entends plus. Mais comme de très loin me parvient un long bruissement ininterrompu de feuillages qui pour un peu abuserait mes sens en me faisant penser au fracas sourd de la mer, cette mer auprès de laquelle je vois encore ma mère.²⁰

Je me lève, je m'approche d'une des fenêtres. Dans le jardin les hauts jeunes troncs d'acacia aux denses frondaisons s'abandonnent avec indolence au vent qui les échevelle et semble devoir les briser. [...] Mouvement de vagues ou de nuages qui ne les éveille pas du songe qu'ils tiennent enfermé en eux.

J'entends en moi, mais comme arrivant de très loin, sa voix qui soupire à mon oreille :

« Les choses, regarde-les aussi avec les yeux de ceux qui ne les voient plus. Tu auras un regret, mon fils, qui te les rendra plus sacrées et plus belles. »²¹

La fidélité du récit filmique à la lettre de la nouvelle originelle (on retrouve la phrase prononcée par la mère, qui demeure le message essentiel du récit, à peu près au milieu de l'épisode final de *Káos*, tandis qu'elle vient à la fin de la nouvelle) laisse penser que les frères Taviani en étaient arrivés à la constitution d'un projet poétique bien précis, trouvant la structure *ad hoc* sans la chercher²² (la dissémination de « balises » dans le film induit une volonté d'unité dans une construction *a priori* disparate²³ comme l'est la succession des nouvelles dans les différents recueils pirandelliens). L'essence du projet des frères Taviani semble bien être celle que contient la phrase de la mère, « Les choses, regarde-les aussi avec les yeux de ceux qui ne les voient plus », qui renvoie à un fait esthétique et existentiel (la question de la présence au monde ou, si l'on préfère, d'une présence « poétique » et « poïétique ») énoncé par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, où le philosophe estime qu'il s'agit de penser « en se mettant à la place de tout autre être humain »²⁴. Ce positionnement éthique correspond en effet au filon de pensée hérité de Schopenhauer, Goethe et Nietzsche auquel Pirandello avait souscrit dans sa philosophie pratique (où dominant, si l'on schématise fortement, scepticisme, pessimisme, irrationalisme et relativisme)²⁵ : il reste en substance un des idéaux forts de tout écrivain pour qui « [...] Penser et sentir en adoptant le point de vue des autres, personnes réelles ou personnages littéraires,

²⁰ Dans la nouvelle, le récit du voyage se place au milieu de la seconde partie, alors que dans l'épisode du film, le voyage vient à la fin.

²¹ Luigi Pirandello, *Colloques avec des personnages*, op. cit., p. 2122. On aura remarqué au passage que les arbres de la nouvelle, des acacias, ont laissé place dans l'épisode final de *Káos* à un citronnier, et que dans les deux contextes respectifs, les arbres jouent un rôle de « passeurs », de la réalité du protagoniste à la « scène » du souvenir.

²² Voir le propos de Vittorio Taviani dans l'*Entretien au pluriel* de Jean Gili, déjà évoqué.

²³ Voir l'article d'Alessandro Marini « Questioni di forma in *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello : storia, struttura, modelli », *Études romanes de Brno*, 2004, vol. 34, iss. L25, p. 127-137.

²⁴ Cf. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, I, *Analytique du sublime*, 40, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, p. 1073-1074.

²⁵ Cf. par exemple l'étude de Gilbert Bosetti, *Pirandello*, Bordas « Présences littéraires », 1971, p. 186-214.

est l'unique moyen de tendre vers l'universalité, et nous permet donc d'accomplir notre vocation »²⁶.

Selon la conception esthétique et éthique des frères Taviani, ce qui est à trouver dans toute relation humaine (dont les arts font partie), c'est la dimension de l'altérité, le regard de l'Autre, dans la conscience d'une finitude, d'une part, et dans une sortie du cadre (obtenue précisément grâce à ces « images-temps » qui captent le spectateur), d'autre part, qui consiste en une « renverse » du regard. Plusieurs de leurs films mettent en œuvre cette ambition, parmi lesquels on peut citer *Sotto il segno dello scorpione*, *Allonsanfán*, *San Michele aveva un gallo*, *La notte di San Lorenzo* ou *Il sole anche di notte*²⁷. Or, comme on peut le lire avec la phrase de la mère dans *Colloqui con dei personaggi*, cette attitude était aussi celle de Pirandello : sa conception artistique et philosophique était par ailleurs très attentive à cet aspect « relationnel » de l'existence, comme on peut le lire dans ses nouvelles mais aussi dans des romans comme *I vecchi e i giovani* ou *Fu Mattia Pascal*, ou dans ses pièces, *Six personnages en quête d'auteur* étant l'une des plus illustratives en la matière²⁸. Il y a donc affinité étroite entre les visées éthiques respectives du dramaturge et des deux cinéastes.

Cette affinité des points de vue ouvre à une considération particulière concernant le projet initial des frères Taviani sur les nouvelles de Pirandello et sur la réalisation de *Káos*, dont on a vu que le film comporte une fidélité aux œuvres originelles assez notable. En outre, le traitement cinématographique de chaque épisode laisse apparaître une volonté des frères Taviani de mise en valeur des éléments narratifs. Ainsi, l'élaboration de l'épisode « Mal di luna » souligne dans sa structure les caractères des personnages interprétés par Claudio Bigati (Batà), Massimo Bonetti (Saro) et Enrica Maria Modugno (Sidora), donnant ainsi au récit une nouvelle patine ; mais le fait que, sensiblement, seuls l'*incipit* et l'*explicit* du récit aient fait l'objet de modifications subtiles²⁹ tout en respectant l'essentiel de l'original, laisse penser à un hommage que les Taviani font aux personnages de Pirandello, comme c'est également le cas dans « La giara », avec l'interprétation de Ciccio Ingrassia et Franco Franchi, dans « L'altro figlio » avec Margarita Lozano, et dans l'épilogue avec Omero Antonutti et Regina

²⁶ Tzvetán Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion « Champs essais », [2007] 2014, qui précise p. 74 : « En figurant un objet, un événement, un caractère, un écrivain n'assène pas une thèse, mais incite le lecteur à la formuler, [...]. Par un usage évocateur des mots, [...] l'œuvre littéraire produit un tremblement de sens, elle met en branle notre appareil d'interprétation symbolique [...]. »

²⁷ Pour une analyse détaillée de la poétique et de la politique des deux cinéastes je renvoie à l'essai de Lorenzo Cuccù, *Le Cinéma des frères Taviani*, Rome, Gremese, 2003 (*Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Roma, Gremese, 2001), notamment p. 14 : « [...] dans un itinéraire narratif, la rencontre du héros avec un espace donné produit un échange de valeurs, entre celles que le sujet trouve dans le nouvel espace et celles qui sont liées à l'espace dont il provient : il se crée ainsi une conjonction entre les deux espaces, avec leur contenu axiologique, qui n'est pas de type additionnel mais dialectique. »

²⁸ Ici aussi, je renvoie à l'ouvrage de Gilbert Bosetti, déjà évoqué, où l'on trouve, même si les considérations qui y figurent sont très généralistes, les grandes lignes d'une éthique pirandellienne.

²⁹ L'adaptation de la nouvelle à l'écran introduit de légères modifications au début et à la fin de l'épisode, en conférant plus de dramaticité au personnage de Batà, dont on vit d'autant mieux la souffrance dans son mal, à travers la pitié exprimée par la voix off, d'une part, et par le personnage de Saro, d'autre part (dont l'attitude vis-à-vis de Sidora passe de celui d'amant potentiel à celui de médiateur entre la femme et le mari, Sidora retrouvant la compassion envers Batà qu'elle lui avait auparavant niée). Les deux espaces liminaires du récit montrent ainsi leur potentiel poétique, tel qu'il a été exprimé par Italo Calvino dans « Commencer, finir » (*Leçons américaines*) et par Andrea Del Lungo dans *L'incipit romanesque*.

Bianchi³⁰. Le fait que Pirandello déclarait volontiers ne vivre en quelque sorte que par le biais de ses personnages³¹ ajoute à l'intérêt de l'opération entreprise sur les protagonistes des différents récits par les deux cinéastes. De ce point de vue, le projet des frères Taviani avec *Káos* ressemble bien au bout du compte à un « tombeau poétique », comme prélude à la leçon éthique que sera *Tu ridi* en 1998, film assez clairement constitué en vue d'une catharsis (au sens de choc moral infligé au spectateur).

Le « tombeau poétique », comme on le voit avec la tradition littéraire (les *Tombeaux* de Du Bellay en 1560 et de Ronsard en 1586 ; *Le tombeau d'Edgar Poe* de Mallarmé ; *Les poètes* d'Aragon, etc.) a pour but essentiel de mettre en relief la légitimité d'un artiste (un poète, souvent) et de le célébrer³². Le « tombeau poétique » est *a priori* un lieu de rencontre entre deux artistes où la célébration est aussi affirmation d'une « filiation », d'un « [...] lien entre le mort et les vivants. [...] L'auteur du tombeau s'approprie la parole, y compris celle du mort dont il assure plus ou moins la succession, en son nom et au nom de la communauté qu'il représente. »³³ Il se trouve que Paolo et Vittorio Taviani ont précisément choisi d'inclure dans la série des épisodes « Requiem æternam dona eis, Domine ! », qui raconte la lutte des bergers pour avoir un cimetière à eux et pour pouvoir enterrer leur patriarche là où celui-ci a choisi de reposer, et qu'ils l'ont placé dans une position privilégiée puisque cet épisode vient immédiatement avant l'épilogue, où apparaît l'écrivain Pirandello comme personnage. Le « père » de la communauté des bergers de « Requiem æternam dona eis, Domine ! » est ainsi mis en relation avec l'homme qui a « fait honneur à la Sicile », comme l'évoque Saro dans l'épilogue, durant le voyage de la gare d'Agrigente jusqu'à la maison du dramaturge. Le fait que dix ans après sa mort les cendres de Pirandello furent ensevelies à Cávusu, le lieu natal de celui qui ironisait sur son statut de « fils du Chaos », renforce en quelque sorte l'hypothèse selon laquelle le travail des Taviani sur l'auteur aboutit à un « tombeau poétique », à partir, précisément, de cette « renverse » du regard (« avec les yeux de ceux qui ne voient plus les choses ») que l'on retrouve dans tous les épisodes de *Káos*. Dans le prologue, un des berger sauve le corbeau de la mort en incitant les autres à transformer en jeu innocent la torture infligée à l'oiseau. Dans « L'altro figlio », les points de vue (le regard porté sur l'Histoire, à

³⁰ Les acteurs sont tous des interprètes de premier plan en Italie, particulièrement expressifs dans leurs sensibilités respectives.

³¹ Pirandello déclarait à Benjamin Crémieux à l'occasion de la publication de *Vieille Sicile* en 1928 : « Vous désirez quelques notes biographiques sur moi et je me trouve extrêmement embarrassé pour vous les fournir ; cela, mon cher ami, pour la simple raison que j'ai oublié de vivre, oublié au point de ne pouvoir rien dire, mais exactement rien, sur ma vie, si ce n'est peut-être que je ne la vis pas, mais que je l'écris. De sorte que si vous voulez savoir quelque chose de moi, je pourrais vous répondre : Attendez un peu, mon cher Crémieux, que je pose la question à mes personnages. Peut-être seront-ils en mesure de me donner à moi-même quelques informations à mon sujet. Mais il n'y a pas grand-chose à attendre d'eux. Ce sont presque tous des gens insociables, qui n'ont eu que peu ou point à se louer de la vie. » : lettre dactylographiée, Fonds Charles Dullin, fonds Simone Jollivet. Charles Dullin et le théâtre, BNF, Archives et Manuscrits, Cote : 4-COL-42(17,8).

³² Pour Dominique Moncond'hui (1994) « Le tombeau est un lieu où s'expriment et s'exhibent le statut de l'écrivain, ses rapports à l'idéologie, au pouvoir, plus généralement à l'institution » (cité par Francis Vanoye, *L'adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 139). Il existe divers exemples de « tombeaux cinématographiques » proposés par Francis Vanoye dans *L'Adaptation littéraire*, parmi lesquels Marker (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1993, sur Medvedkine), Moretti (*Caro Diario*, 1994, sur Pasolini), Angelopoulos (*Le Regard d'Ulysse*, 1995, sur les frères Manakis) ou Godard (*Histoire(s) du cinéma*, 1998), ainsi que des « tombeaux littéraires sur le cinéma » : *Damien* (2000), de Lucille Daveggi (vie et mort de Jean Eustache) ; *Ingrid Caven* (2000), de J.-J. Schuhl.

³³ Francis Vanoye, *L'adaptation littéraire*, op. cit., p. 140

travers les évocations croisées de Garibaldi et du féroce bandit Cola Camizzi, et surtout celui porté sur la mère et sur son fils par le jeune médecin) sont réinterprétés. Dans « Mal di luna », le regard de Saro sur Batà le pousse à le protéger alors même qu'il était censé devenir l'amant de Sidora. L'attitude de Zi' Dima, qui résiste à Don Lollò dans « La giara », va provoquer le rire des paysans aux dépens de leur patron redouté. Enfin, les carabinieri employés à faire évacuer le cimetière improvisé par les paysans dans « Requiem æternam dona eis, Domine ! », déjà enclins par le contexte à déroger aux directives, vont finir par renoncer devant l'obstination du patriarche et l'astuce utilisée *in extremis* pour les faire s'éloigner. Tous ces changements de perspective convergent dans l'affirmation consolante de la mère à son fils dans l'épilogue, qui donne en quelque sorte une touche finale au « tombeau » construit par les frères Taviani : les images finales des enfants en train de jouer sur la pente de l'île de pierre ponce au milieu de la mer incitent à retrouver un point de vue juste sur l'existence, qui doit être celui de l'enfant découvrant l'immensité du monde, comme semble l'évoquer la mère.

Le « tombeau », qu'il soit littéraire ou cinématographique, est à la fois un lieu de rapprochement et de prise de distance, et son intérêt réside dans le fait qu'il est l'occasion d'établir un « [...] lien entre le(s) mort(s) et les vivants », comme l'interprète Francis Vanoye. Le film des Taviani est un hommage à la poétique de Pirandello pour l'œuvre que celui-ci a consacrée tout entière à la souffrance des êtres, à leur incapacité à s'adapter à une existence difficile, voire cruelle, qui nous fait constater l'infinie fragilité de l'être au monde, jusqu'à sa cruauté, comme les cinéastes le montreront dans *Tu ridi*, le deuxième volet de *Káos*.