



Kaos

de Paolo et Vittorio Taviani

fiche technique

Italie 1984 2h20

Réalisateurs:

Paolo et Vittorio Taviani

Scénario et dialogues:

Paolo et Vittorio Taviani

librement adapté de "Le
nouvelle per un anno" de
Luigi Pirandello

Interprètes:

"L'autre fils": Margarita
Lozano, Orazio Torrisi,
Carlo Cartier...

"Requiem": Biagio
Barone, Laura Mollica,
Salvatore Rossi...

"Mal de lune": Claudio
Bigagli, Massimo
Bonetti, Anna Malvica...

"Entretien avec la mère":
Regina Bianchi,
Massimo Bonetti, Laura
de Marchi, Giovanna
Taviani...



Mal de Lune

Résumé:

La version de *Kaos* exploitée en France (1) se compose de quatre sketches tirés du recueil "Nouvelles pour une année" de Luigi Pirandello. Dans "L'autre fils", une vieille paysanne raconte son destin à l'homme qui lui écrit une lettre destinée à ses fils partis en Amérique. Elle ne peut se résoudre à cohabiter avec son seul garçon resté au pays car il est le fruit d'un viol. "Le mal de lune" aborde un sujet à dominante fantastique: un jeune homme se transforme, à chaque pleine lune, en loup garou. Apprenant le mal dont souffre son époux, la belle Sidora demande à un de ses soupirants de lui tenir compagnie durant ces terribles nuits. "Requiem" est, lui, un drame collectif: il nous sensibilise au

sort de quelques paysans voulant être enterrés dans la terre qu'ils habitent et travaillent. Mais le maire refuse car le domaine ne leur appartient pas. "Entretien avec la mère" met en scène Pirandello lui-même. Vieilli, il revient dans sa demeure et converse avec sa mère défunte: cette dernière lui raconte un épisode inédit de son adolescence.

(1) La version intégrale du film comporte une cinquième partie, "La jarre", située entre le deuxième et le troisième sketch.

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA
ABC

La célébrité du dramaturge Luigi Pirandello a éclipsé un autre de ses talents, celui de nouvelliste. Dans *Kaos*, film qui saisit dans ses multiples dimensions la région natale de l'écrivain, les frères Taviani ont su merveilleusement traduire, à travers la visualisation de quatre textes de l'auteur les mœurs et les mythes de la Sicile. Les thèmes des racines, de l'attachement tellurique, ceux aussi de la mort et de la perte d'identité, parcourent l'ensemble du film.

Il ne s'agit pas ici d'une illustration d'éléments purement scénariques mais d'une tentative - réussie - d'ébauche d'une "dramaturgie ethnographique". A l'instar de certaines bandes de leurs débuts (cf: *Sous le signe du scorpion*, 1969), les frères Taviani reviennent présentement à un cinéma "matériel", physique, très éloigné en tout cas du style impressionniste qui triomphe aujourd'hui un peu partout sur les écrans. C'est comme s'ils avaient réussi à piéger, par le recours à des codes spécifiques et à une technique de filmage appropriée, le noyau le plus secret de la mentalité sicilienne. Loin de tout folklore, *Kaos* pénètre la vision même que l'auteur porte sur sa région natale.

La revue du cinéma saison 85

L'empire des passions

Avec cette magistrale et splendide adaptation de Pirandello, les frères Taviani ajoutent un nouveau chef-d'œuvre à une filmographie déjà brillante. Ils confirment qu'ils sont plus que de simples metteurs en scène, des artistes dont l'expression déborde les limites habituelles du septième Art de par la plasticité et la musicalité qu'elle met en œuvre avec un lyrisme exceptionnel.

Les quatre nouvelles rassemblées ici ont chacune leur autonomie mais ont en commun quelque chose qui fonde leur unité thématique et justifie le titre de

l'ensemble, *Kaos*, qui est, selon Pirandello, l'étymologie grecque du lieu-dit Cavasu, près d'Agrigente, où il est né. Il y a en effet une sorte d'enracinement tellurique dans ces histoires vouées aux déchaînements des passions et des pulsions et qui, à travers le thème de la mort évoqué plus ou moins directement, traitent de la vie en liaison avec les éléments naturels dans une vision du monde encore proche des mythes originels.

"Je suis l'enfant du chaos", a dit Pirandello et le prologue du film suggère semblable métaphore lorsqu'on voit, dans un chaos de rochers proche de la création du monde, surgir des bergers faunesques qui se livrent à un rite primitif avant d'accrocher aux pattes d'un corbeau une clochette dont le tintinnablement aérien, accompagnant le survol du paysage par la caméra, va servir de leitmotiv de liaison entre les récits. Et tout de suite, avec "L'autre fils", on revient sur terre, la terre aride et désolée de la Sicile brûlée de soleil et battue par le vent: une vieille femme raconte pourquoi, deux de ses fils étant partis en Amérique sans jamais plus donner de nouvelles, elle ne peut se résoudre à vivre avec le troisième, fils d'un bandit sanguinaire qui jouait aux boules avec des têtes coupées et qui l'avait enlevée et séquestrée. Dans "Mal de lune", c'est la manifestation d'une force à la fois élémentaire et surnaturelle qui est montrée: un homme, "envoûté" par la lune quand il était bébé, est en proie à de bestiales convulsions chaque fois que l'astre des nuits le fixe de son œil rond. "Requiem", c'est l'histoire de bergers qui sollicitent le droit d'avoir leur sépulture dans la montagne où ils habitent: le patriarche du groupe, qui veut être enterré "sous son herbe", attend la mort devant la tombe préparée pour lui. Enfin, dans l'épilogue, apparaît Pirandello lui-même au cours d'un "Entretien avec la mère" dans la maison de famille où il est revenu au reçu d'un mystérieux appel: sa mère,

réapparue d'entre les morts, lui raconte un souvenir de son enfance et lui donne la clé de son métier d'écrivain "voir avec les yeux de ceux qui ne sont plus". Sur cet émouvant épisode, les Taviani ont fait à Venise le commentaire suivant: "La mère est le passé sur lequel nous devons construire notre avenir." Alors, si l'on considère, selon le symbolisme traditionnel, la terre comme étant la mère, la boucle est bouclée, de la naissance à la mort, dans un cercle qui ne pose aucun problème de quadrature. Cet admirable film, qui n'a rien de pirandellien selon les clichés en usage à propos de l'auteur de "Chacun sa vérité", nous fait découvrir un aspect du génie d'un créateur en qui le dramaturge à succès a éclipsé l'écrivain de deux cent trente-cinq nouvelles. La magie de la narrativité va chez lui de pair avec le raffinement de l'écriture et ce sont ces mêmes qualités qui font la beauté du film. Ces récits sont d'une richesse humaine et d'une intensité dramatique envoûtantes et leur traitement filmique, comme dans toutes les œuvres des Taviani, n'est pas moins fascinant. On ne peut parler de la splendeur des images, magnifiées par l'écran large, sans souligner qu'elle ne doit rien au "piqué" photographique habituel mais qu'elle s'impose avant tout par la vibration de la matière picturale: le travail effectué sur les couleurs, loin d'être une simple photocopie de la réalité, est une constante création dont la richesse plastique est exempte de tout pittoresque décoratif. Il en est de même de la partition musicale, peu abondante mais très obsédante par ses tonalités chaleureuses et ses effusions éclatantes qui dramatisent les temps forts sans noyer l'ensemble dans un déluge sonore.

Enfin il me faut souligner deux faits importants. D'abord que l'inspiration des Taviani se situe à une altitude, ou à une profondeur, que nos cinéastes sont incapables d'atteindre sauf, peut-être, un Gance ou un Grémillon à leurs

meilleurs moments: question de culture, d'enracinement dans le Mythe et l'Histoire, le cinéma français étant en général voué aux exercices de l'intellect. Par ailleurs, bien que la plupart des derniers grands films des Taviani aient été produits par la télévision, ces cinéastes ont su se garder de sombrer dans l'anonymat stylistique et la médiocrité esthétique qui caractérisent la majorité des productions télévisuelles: c'est une leçon qui devrait servir à bien des cinéastes en danger de capituler devant les soi-disant impératifs de la consommation de masse, et à bien des critiques en passe d'oublier que le cinéma, qu'il soit destiné au petit ou au grand écran, requiert un travail de création spécifique dont les exigences doivent être sauvegardées, sous peine de dépérissement.

La revue du cinéma janvier 1985

L'entretien infini

On a presque oublié qu'entre leurs divers "examens de passage" et **les Subversifs**, leur premier film "à part entière", les Taviani avaient effectué une percée dans la Sicile profonde avec **Un homme à brûler** (1963), variation sur le thème ambigu du "Salvatore" (c'est son nom, mais ce n'est pas Giuliano) et des mafiosi campagnards, esquissant à cette occasion leur procédé de distanciation quasi théâtrale et de coupes sèches "désagréables" comme il leur est arrivé de le dire. C'est une Sicile plus lointaine, facilement exposée aux récupérations du thème (en lui-même "vrai") de l'immortalité des traditions méditerranéennes, qu'ils abordent ici, affirmant d'ailleurs qu'après leur patrie toscane, l'île dont l'Etna est le cœur menaçant n'a cessé d'être pour eux un lieu privilégié, (Le "départ" de **Sous le signe du Scorpion** apparaît dès lors comme un essai de rupture impossible).

Kaos - qui en bonne transcription française du grec doit s'écrire Khaos: "vide,

gouffre, ravine") - , se présente au spectateur parisien amputé du sketch de Franchi et Ingrassia, le plus stéréotypé à un double titre: la légende de l'avare qui berne celui qui voulait le berner traîne dans tous les folklores, les deux comiques, malgré leur bonne volonté, n'échappent pas à leur image de marque. Or, c'est une Sicile sans image de marque que les Taviani ont voulu constituer/reconstituer à travers le filtre de Pirandello. (Au départ, la RAI avait prévu une série de dix épisodes). Le film se compose donc désormais de trois récits et d'un épilogue. Structure analogue à celle de **Saint Michel avait un coq**; même si l'analogie s'arrête là, il est de fait que les films des Taviani se composent toujours de blocs assez clairement articulés,

Un fil qu'ils ont imaginé relie les trois histoires: c'est le vol d'un corbeau arraché in extremis à la mort par un paysan moins cruel (ou moins affamé, on mangeait jadis ces oiseaux) que ses compagnons, Muni d'une clochette, l'oiseau s'élance, et c'est avec lui que nous revoyons les vertigineux panoramas empruntés à la célèbre Italia vista del cielo que Folco Quilici tourna voici une dizaine d'années. Chaque histoire est structurée de façon sensiblement identique: nous sommes mis en présence d'une situation assez énigmatique, émergeant en quelque sorte, avec une insidieuse douceur, en phrases brèves, de la réalité visuelle. Comme émergent d'une touffe d'herbe les cheveux d'un homme, à l'un des tout premiers plans du film. Comme un mouvement de caméra fait émerger de derrière un mur la découverte, dans le lointain, d'un village entier, bâti de la même pierre et dans la même couleur, qui "nie" la profondeur de champ, comme chez certains peintres du Trecento. La situation de départ, développée sans hâte, trouve son explication dans un flashback plus ou moins bref, qui précède la conclusion sur un tempo égal, sans « chute ».

Même l'épilogue est pareillement struc-

turé. Dans une soigneuse composition du personnage de Pirandello, Omero Antonutti retourne visiter le pays natal, la maison de son enfance... Le fantôme de sa mère lui apparaît et ils reprennent un "entretien infini" (ce n'est pas à la légère que je cite un titre de l'auteur de Thomas l'Obscur). Quand la mère commence à raconter un épisode de sa propre jeunesse, le spectateur s'attend à une "révélation" qui donnerait quelque clé, bouclerait quelque boucle. Or cet épisode, non seulement ne justifie rien mais ne s'achève pas: il ne conclut pas davantage le film que le même Omero Antonutti ne concluait **la Nuit de San Lorenzo** en restant "quelques temps plongé dans ses pensées". La mère de Pirandello évoque une navigation aventureuse entreprise par sa propre mère avec elle, adolescente. Fragment de vie ("heureuse traversée" comme dans le lied de Goethe) symbolisé par une escale dans une île déserte, pour le seul plaisir du repos et de la baignade des enfants. Nous ne saurons jamais ce qu'il advint ensuite de ce bateau parti pour Malte, sauf que sa passagère vécut encore très longtemps, et "ressassa" l'histoire (au fond, c'est le même procédé de suspension "en miroir" qui rendait si émouvante la fin du Satyricon de Fellini). Mais quand "Luigi" se retrouve seul, il a compris sa propre vérité: voir les choses avec le regard des morts les rend "plus sérieuses et plus belles". On peut lire là un Pirandello plus intéressant que le dramaturge, et qui exprime (sur le mode du décadentisme post-romantique) la même vérité découverte par Thomas Mann chez les Grecs sur un mode moins morbide, et qu'il a exprimée dans son Discours en l'honneur de Freud: la vie s'appuyant sur "le passé", le héros faisant un pas en arrière dans le monde du mythe avant tout pas en avant dans la réalité concrète. Ce "recul", c'est aussi bien celui de la caméra sur une pente de poudre ponce et la splendide vague verte où déboulent joyeusement

les enfants.

Si j'ai "commencé" par cet épilogue, c'est qu'il livre tout de même, outre sa beauté intrinsèque, une réflexion sur l'illusion cinématographique, voire théâtrale, qui concerne autant les Taviani que Pirandello. (Réflexion écartée après avoir été suggérée dans un épisode antérieur, quand il est question de "prendre en photographie" des paysans rebelles: nous ne saurons pas non plus si le chef des gendarmes savait faire fonctionner le lourd appareil, ni le résultat de la prise). Puisqu'il est possible de confier un récit à un fantôme, le réalisme à l'écran est une contradiction insoluble.

Ainsi, comme dans tous les films des frères Taviani (sans en excepter Padre Padrone) le jeu des interprètes est aux antipodes du naturalisme. De même, la volonté de démonstration dont on les a trop souvent accusés, en oubliant qu'ils ne pratiquent jamais d'analyse entièrement réductrice (ce n'est pas la "leçon politique", mais la *furor poetica*, qui fait de San Lorenzo le contraire d'un film d'oubli et de réconciliation) se retrouve réduite à une méthode narrative fondée sur la subtilité des retournements de situation.

Le cas le plus exemplaire est celui de "Mal de lune". Impossible de démêler le "vrai" du "faux" dans l'histoire de ce mal marié qui semble avoir quelques raisons de soupçonner sa femme de besoins sexuels qu'il ne peut satisfaire. Brusquement il se révèle en proie à une sorte de lycanthropie: l'explication qu'il en donne, jolie évocation de la lune et de son reflet comme symbole de la maternité (qu'en penserait Bertolucci ?) n'est peut-être qu'un fantasme traditionnel. (La situation de la femme entre deux hommes inverse le vieux mythe méditerranéen de "l'homme entre deux âges et ses deux maîtresses", correspondant au statut mâle de la Lune, et renvoie à ces fables d'Esopé et de Phèdre que nul ne lit plus depuis leur "embellissement" par certains fabu-

listes, et qui au moins véhiculaient des débris de traditions sacrées antérieures à toute ethnologie). La part de ruse qu'implique l'irruption acceptée de l'amant sous le toit conjugal, c'est à nous de la jauger.

Comme nous restons "libres" de jauger la ruse employée par le patriarche des montagnards, dans un autre épisode, pour "posséder" au moins la part de terre nécessaire à son inhumation, fondation de la propriété foncière qu'on peut rêver avoir été contemporaine des premiers rites d'établissement de populations archaïques. Mais qui nous est ici présentée presque froidement, même si le patriarche s'est fait un peu la tête de Verdi, en un savant contraste entre la santé, la joie secrète de vivre de sa tribu, et la dégénérescence des enfants du propriétaire "légitime". Entre les gentiluomi de la ville et la collectivité des contadini, les gendarmes, dont le "remords" est symbolisé par ce cheval qu'ils ont dû abattre (et enterrer, lui !) et dont, perdus dans les bois, ils croient entendre le galop fantôme. Ces notations fantastiques renvoient en amont aux histoires terrifiantes que contait à Pirandello enfant sa nourrice paysanne, Maristella: en aval elles animent la conception "épique" du cinéma des Taviani, où le contact avec la nature, la Terre-Mère (cette maternité restant seconde) permet l'assomption de la douleur liée à la vie.

En principe, "L'Autre fils" a pour toile de fond le départ des migrants pour l'Amérique. Ici l'apologue sans moralité présente "en abyme" une histoire de brigands qui est, si l'on y tient, l'envers du garibaldisme (lui-même signifié par un plan magistral) mais qui devient à travers les années passées de "la folle" (l'héroïne) une histoire de sosie (tel père, tel fils). Si j'ajoute que cet épisode (le premier) suppose l'équivalence visuelle d'une tête d'homme coupée et d'une pastèque avec toute la distance dans la durée qui oblige le spectateur à se souvenir, on verra (il y en a d'autres

exemples) que les Taviani n'ont pas renoncé à vouloir nous rendre "plus" intelligents, et qu'ils n'ont pas renoncé à cette passion secrète pour la matérialité qui, en l'occurrence, détache sur un admirable paysage désert un cactus, mais seulement le temps qu'une femme éperdue s'y blesse et s'en nourrisse.

Le cinéma des Taviani "respire" mieux depuis quelques temps, leur sens narratif se dégage d'impératifs qui, à vrai dire (quand on peut revoir leurs films) résidaient autant dans les préjugés de certains spectateurs que dans leurs propres préjugés. L'extraordinaire vibration de **la Nuit de San Lorenzo** ne se retrouve pas entièrement dans *Kaos* (elle avait, il est vrai - et doublement à mes yeux ! - sa spécificité). Mais il n'y aurait pas d'erreur plus dommageable au plaisir qu'on peut prendre à ce film que d'y voir une opposition autre que celle, alternative (pour reprendre leurs propres termes) qui distingue une sonate (ou une suite de sonates) d'une symphonie.

Positif janvier 1985

Filmographie

L'Italia non è un paese povero (avec Ivans, 1960); Un uomo da bruciare (avec V. Orsini, Un homme à brûler, 1962)- I fuorilegge del matrilineo (avec Orsini, Les hors-la-loi du mariage, 1963); I sovversivi (Les subversifs, 1967); Sotto i segni dello scorpione (Sous le signe du scorpion, 1969); San Michele aveva un gallo (film pour la RAI, Saint Michel avait un coq, 1972); Allonsanfan (Allonsanfan, 1974, Padre Padrone (Padre PADRONE, 1977, IL PRATO (LE PRÉ, 1979); LA NOTTE DI SAN Lorenzo (La nuit de San Lorenzo, 1982).