

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Confier sa poésie scénaristique à l'image : le cas de *Par-delà les nuages* (1995)

Pauline Sarrazy

Numéro 40, automne 2022

confier
entrusting

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1098776ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1098776ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités

ISSN

1705-8546 (imprimé)

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sarrazy, P. (2022). Confier sa poésie scénaristique à l'image : le cas de *Par-delà les nuages* (1995). *Intermédialités / Intermediality*, (40), 1–26.
<https://doi.org/10.7202/1098776ar>

Résumé de l'article

À partir de l'analyse transversale des supports médiatiques qui composent le film *Par-delà les nuages* (1995), coréalisé par Michelangelo Antonioni et Wim Wenders, cet article s'intéresse aux dispositifs de mise en confiance nécessaires à la cocréation de la poésie singulière des didascalies scénaristiques écrites par Antonioni, de leur transcription à leur transémietisation. Si la prose de scénario implique une coréalisation filmique reposant sur un lien où la coopération professionnelle suffit, réaliser la poésie scénaristique d'un autre exige une réception aussi technique que sensible, aussi fidèle que discrète, et pas plus littéraire que cinématographique.

Confier sa poésie scénaristique à l'image : le cas de *Par-delà les nuages* (1995)

PAULINE SARRAZY

En 2004, Alain Bonfand et Bernard Ruiz-Picasso rééditent « le double volume des scénarios non réalisés¹ » de Michelangelo Antonioni, dont le second, intitulé *Ce bowling sur le Tibre*, réunit de courts textes contenant les premières ébauches, idées et intuitions filmiques du cinéaste. Finalement, seuls quatre d'entre elles ont fait l'objet d'un film sorti en 1995². Il s'agit de *Par-delà les nuages*, qui constitue l'avant-dernier film d'Antonioni et la première coréalisation de son œuvre. Lors d'une interview en 1985, ce dernier confie que les ébauches scénaristiques de *Ce bowling sur le Tibre* représentent pour lui « la matière d'un discours poétique », car leur écriture lui fait revivre, « au-delà de l'oubli, les lieux qui font partie de [lui]³ ». Ainsi, dès le processus de scénarisation, Antonioni cherche non pas simplement à décrire l'expression audiovisuelle et narrative du futur film, mais bien à transmettre l'« état d'âme » qui le caractérise : « Pour écrire un scénario à partir [d'un] événement [ou d'un] état d'âme, la première chose que j'essaie de faire, c'est d'ôter l'événement de la scène, de n'y laisser que l'image décrite dans les quatre premières lignes. Il y a d'après moi une force extraordinaire dans ce rivage si blanc, dans cette figure solitaire, dans ce silence⁴. »

1. C'est Bernard Ruiz Picasso qui désigne ainsi ces textes dans la préface de Michelangelo Antonioni, *Ce bowling sur le Tibre*, Paris, Images modernes, coll. « Inventeurs de formes », 2004, p. 5.

2. Ces quatre textes s'intitulent : « Chronique d'un amour insaisissable », « La jeune fille et le crime », « Ce corps de boue » et « Ne cherche pas à me revoir ».

3. Michelangelo Antonioni et Bernard Ruiz Picasso (dir.), *Écrits*, Paris, Images modernes, coll. « Inventeurs de formes », 2003, p. 184.

4. Antonioni, *Ce bowling sur le Tibre*, 2004, p. 45.

En saisissant la force d'un paysage à travers les « vapeurs exténuées⁵ » de son brouillard, sa « lune ronde comme un verre opaque⁶ » ou la couleur des « eaux de [sa] mer [qui] virent par moments à ce bleu insondable [comme] celui d'un œil sans pupille⁷ », le cinéaste italien désire transmettre l'« habitation poétique du réel⁸ » constitutive de son art dès les premières versions scénaristiques du film (réalisé ou non). Autrement dit, le terme « poétique » ainsi considéré n'est pas seulement à entendre dans le sens artisotélien et formaliste d'une poésie comme moyen de représentation d'un monde possible à partir d'un travail de l'expression du langage ou de l'image. Il doit également être compris comme désignant une poésie inspirée par le modèle esthétique-phénoménologique⁹, c'est-à-dire comme l'expression singulière d'une « présence sensible au monde¹⁰ » à partir de la perception du cinéaste-poète. C'est donc en partant des théories sur la poésie de ce « cinéma du réel » que cet essai s'applique à définir, dans un premier temps, la « matière poétique » des quatre textes fondateurs de *Par-delà les nuages*; une poésie qui, par son adresse continue au film en devenir, élargit les caractéristiques médiales propres au scénario et réactualise en ce sens la notion de *scénaricité*¹¹ définie par Pasolini bien des années plus tôt.

Néanmoins, si Antonioni conçoit, dès le processus de scénarisation, la « matière poétique » du futur film à partir de son rapport singulier au monde, qu'en est-il du devenir filmique de cette poésie lorsqu'une part de sa création se voit confier à un autre que lui-même ? En effet, en 1994, cela fait plus de onze ans que ce cinéaste n'a pas tourné de film à la suite d'une hémorragie cérébrale qui le priva de l'usage de la parole. Également incapable d'écrire, il dû attendre 1993 pour que le producteur Stéphane Tchalgadjieff accepte de financer *Par-delà les nuages* avec comme condition première

5. Antonioni, *Scénarios non réalisés*, trad. Anna Buresi, Paris, Images modernes, coll. « Inventeurs de formes », 2004, p. 8.

6. Antonioni, *Ce bowling sur le Tibre*, 2004, p. 84.

7. Antonioni, *Scénarios non réalisés*, 2004, p. 2.

8. Corinne Maury, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011, p. 11.

9. Lire à ce sujet Patrick Yves Brun, *Poétique(s) du cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003.

10. Guillaume Leblanc, « Presque une conception du monde », *Après Deleuze : philosophie et esthétique du cinéma*, Jacinto Lageira (dir.), Paris, Dis Voir, 1997, p. 149.

11. Nous empruntons le terme à Pier Paolo Pasolini, qui définit la *scénaricité* comme l'adresse continue du texte de scénario vers le film à faire, dans *L'expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, coll. « Traces », 1976, p. 157.

que Wim Wenders soit le « réalisateur de secours¹² », mais également le coréalisateur d'une partie du film¹³. Or, sachant qu'Antonioni n'a jamais souhaité coscénariser ses œuvres, puisque le « fruit de ce travail, même s'il était excellent objectivement, était pour [lui] quelque chose d'étranger¹⁴ », la présence imposée de Wenders dans l'écriture du scénario final et au moment du tournage apparaît comme une menace capable de déstabiliser le devenir du projet filmique d'Antonioni, au point où celui-ci lui deviendrait pleinement étranger. De plus, la « matière poétique » des quatre textes à adapter demande une réception duale de la part de Wenders, aussi technique (réaliser l'image décrite) que sensible¹⁵ (transmettre l'intention poétique des mots à l'image). En effet, il s'agira de montrer que son emploi double la fonction prescriptive du scénario standard d'une force évocatrice qui superpose à la description du futur une « dimension sensible, voire non visible » créant — pour reprendre les mots de Patrick Brun — « une présence au monde au-delà de l'image¹⁶ ». De ce fait, Antonioni ne peut pas simplement se fier aux compétences techniques de son « réalisateur de secours » (comme l'implique la coopération professionnelle); il doit également compter sur sa capacité plus incertaine à ressentir sa poésie pour en permettre la juste interprétation (impliquant dès lors un rapport de confiance¹⁷).

Ainsi, en quoi un lien de confiance entre les différents supports médiatiques qui composent l'œuvre et les deux agents humains qui participent à sa création s'avère-t-il nécessaire pour permettre la juste incarnation à l'écran de la poésie écrite d'Antonioni ? À travers une approche génétique menant à l'analyse transversale des supports médiatiques qui la composent (des quatre ébauches scénaristiques de *Ce bowling sur le Tibre* à leur transcription en scénario de tournage exécutée par Wim

12. Wim Wenders, *Avec Michelangelo Antonioni : chronique d'un film*, trad. Henri Christophe, Montreuil, L'Arche, 1997, p. 14.

13. « Tchalgadieff ne cherchait pas seulement un back-up directeur, [...], il cherchait aussi un co-réalisateur pour mettre en scène l'histoire-cadre à l'intérieur de laquelle prennent place les [quatre] épisodes qu'Antonioni allait réaliser lui-même », *ibid.*

14. Antonioni, 2003, p. 67.

15. Dans le sens d'un *sensible agissant* tel que la sensibilité apparaît comme « une puissance », une « faculté de capter des forces de s'en nourrir et d'accroître notre puissance d'agir », Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2017, p. 40.

16. Brun, 2003, p. 41.

17. Michela Marzano, « Qu'est-ce que la confiance ? », *Études*, 2010/1, tome 412, p. 53–63.

Wenders et Tonino Guerra¹⁸, et enfin à leur transsémiotisation en film¹⁹), nous aborderons les liens de confiance qui régissent et traversent les différentes étapes de création de *Par-delà les nuages*.

1) TRANSMETTRE SA POÉSIE AU TEXTE DE SCÉNARIO : UN GESTE DE CONFIANCE

SCÉNARIO ET POÉSIE, OU L'IMPOSSIBLE RENCONTRE

Dans son ouvrage *Scénarios modèles, modèles de scénarios* (2005), Francis Vanoye rappelle que « le scénario est un texte instable », puisque « son appellation est utilisée pour désigner tour à tour diverses formes textuelles (le synopsis, le sujet, le traitement, la continuité dialoguée, etc.), bien que ce soit avec cette dernière qu'il soit le plus souvent confondu²⁰ ». Existe ainsi l'idée que le texte scénaristique doit respecter des normes d'écriture strictes et déterminées²¹ se destinant fondamentalement à un lectorat professionnel (formé par l'ensemble des membres de la production et de la postproduction²²). C'est en ce sens qu'Amélie Vermeesch affirme qu'encore aujourd'hui, le scénario reste considéré comme un « objet insolite, inclassable, instable, méconnu du grand public et méprisé pour son écriture²³ ». Tantôt document de tournage, tantôt instrument de conviction financière destiné au producteur, le scénario apparaît finalement comme un objet prosaïque dont la valeur s'évalue selon une certaine productivité (économique comme technique). Nadja Cohen remarque ainsi, dans son introduction à l'ouvrage *Un cinéma en quête de poésie* (2021) :

La promotion d'une poésie filmique s'exerce d'abord bien souvent contre le primat du scénario sur les puissances sensibles du cinéma. [...] Contre le romanesque qui priverait le cinéma de ses ressources propres, la poésie vaut pour sa « pureté » supposée, sa supposée indifférence à l'égard de la narration

18. Antonioni Michelangelo, Wim Wenders et, Tonino Guerra, *Par-delà les nuages*, Paris, Archives de la Cinémathèque française, Collection des scénarios, 1994.

19. À partir d'une analyse du film et du témoignage de Wenders écrit dans son journal de bord lors du tournage et du montage du film.

20. Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, coll. « Nathan Cinéma », 2005, p. 5-14.

21. Ces règles d'écriture sont majoritairement transmises par les manuels de scénarios publiés en masse chaque année et dont la lecture est destinée autant au metteur en scène qu'au « grand public », contrairement au texte dramaturgique.

22. Voir sur ce point Mireille Brangé et Jean-Louis Jeannelle (dir.), *Films à lire : des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019, p. 5.

23. Amélie Vermeesch, « Poétique du scénario », *Poétique*, n° 138, avril 2004, Paris, Seuil, p. 2.

et son caractère autotélique théorisé par Mallarmé et formalisé par la suite par Jakobson et ses héritiers²⁴.

Que ce soit Pasolini, Epstein, Chomsky ou encore les défenseurs contemporains d'un cinéma de poésie aux « drames ténus²⁵ », chacun entretient l'idée que le scénario se présente comme un texte-récit dont les didascalies essentiellement narrativo-descriptives²⁶ s'opposent foncièrement à l'expression poétique du médium filmique.

Or, les scénarios d'Antonioni, qu'ils soient réalisés ou non, ne se limitent pas à structurer le récit du film décrit, mais en détaillent à l'inverse la mise en scène, une mise en scène inspirée par le rapport qu'il entretient avec les « lieux » ou les « ambiances » qui l'entourent. Pour lui, « [l]e scénario n'est jamais définitif [...]. Ce sont des notes de mise en scène, rien de plus. Aucune indication technique [...] en général, je repère les extérieurs avant d'écrire le scénario. Pour écrire, j'ai besoin d'avoir, bien claire, l'ambiance du film. Il peut arriver qu'un film me soit suggéré par une ambiance²⁷. »

Considérant lui-même les textes de *Ce bowling sur le Tibre* comme des notes de mises en scène « écrites au fil de l'inspiration²⁸ » (loin du format préconisé de la continuité dialoguée), les descriptions qu'elles contiennent transmettent ainsi un lyrisme du lieu qui dépasse toute ambition narrative. Prenons par exemple « Chronique d'un amour insaisissable » (qui constitue le premier texte fondateur de *Par-delà les nuages*). Dès les premières phrases, Antonioni précise que « L'eau dans la vallée a une couleur de fer²⁹ ». Si ce détail sur la couleur de l'eau paraît inutile du point de vue du récit, le mot fer, *ferro* en italien, fait directement écho au lieu principal de la dramaturgie : Ferrare (par ailleurs ville d'enfance du réalisateur). Ce lien étymologique tisse ainsi un rapport poétique entre les mots qui matérialisent l'eau de la vallée en un miroir reflétant la ville-souvenir du cinéaste. C'est donc en renonçant à la forme stricte de la continuité dialoguée et au scénario comme texte essentiellement narratif

24. Nadja Cohen (dir.), *Un cinéma en quête de poésie*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2021, p. 10.

25. Expression employée au cinéaste contemporain Damien Manivel, cité par Amélie Vermeesch, *ibid.*

26. Jacqueline Viswanathan, « Les passages narrativo-descriptifs du scénario », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 2, n° 1, automne 1991.

27. Antonioni, 2003, p. 68.

28. *Ibid.*, p. 184.

29. Antonioni, « Chronique d'un amour insaisissable », *Ce bowling sur le Tibre*, 2004, p. 31.

qu'Antonioni déploie la confiance qu'il porte en la capacité du texte à transmettre, dès le processus de scénarisation, la poésie du film à créer.

POUR UNE SCÉNARISATION POÉTIQUE DU RÉEL

À travers un chapitre publié dans le récent ouvrage *Un cinéma en quête de poésie*³⁰, Esther Hallé-Saito caractérise une part de la poésie du cinéma d'Antonioni à travers la notion du *personnage paysage*³¹ originellement théorisée par Sandro Bernardi comme motif qui cherche moins à documenter le réel qu'à en restituer la mystérieuse complexité. En faisant du paysage un lieu vaste et opaque échappant à la dramaturgie, Antonioni parviendrait, selon elle, à transmettre au-delà de la représentativité un « horizon d'incertitude³² », sacralisant dès lors l'angoissante autonomie d'une nature qui pleinement nous échappe. Prenons par exemple le premier épisode filmique de *Par-delà les nuages*, intitulé « Chronique d'un amour insaisissable », dont la séquence s'ouvre sur une des routes de Ferrare, alors parsemée de l'épais brouillard qui la caractérise³³. Une femme entre dans le champ à vélo, lorsqu'un homme en voiture s'arrête pour lui demander son chemin. Après avoir échangé un regard où l'évidence du coup de foudre a eu le temps de s'immiscer, l'homme reprend la route et s'enfonce petit à petit dans la profondeur de champ, ne devenant ainsi qu'un détail du paysage qui disparaît dans l'épais brouillard. C'est également dans le brouillard que se clôt la dernière séquence de cet épisode ferrarais, dans laquelle l'homme quitte l'appartement de la femme pour la dernière fois et disparaît une nouvelle fois dans les profondeurs de la brume. Vidé de ses personnages, le plan de fin révèle en ce sens l'« horizon d'incertitude³⁴ » d'un paysage abandonné de toute action, aussi opaque qu'insaisissable. Ainsi, comme Pasolini le souligne dans son analyse sur le cinéma de poésie, « les personnages d'Antonioni entrent dans le cadre, le peuplent puis le quittent, laissant le spectateur face à un “pur tableau” n'existant plus que par “la substantielle et angoissante beauté autonome des choses”³⁵ ».

30. Esther Hallé-Saito, « Une poétique néo-réaliste ? Réalisme et poésie dans les manifestes critiques du “groupe Cinema” (Antonioni, Pietrangeli, Zavattini) », Cohen (dir.), 2021.

31. Sandro Bernardi, *Antonioni. Personnage paysage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétique hors cadre », 2006.

32. Hallé-Saito, 2021, p. 231.

33. « À Ferrare, où je suis né, le brouillard tombe si épais sur la ville l'hiver qu'on ne voit pas à un mètre. », Antonioni, *Ce bowling sur le Tibre*, 2004, p. 48.

34. *Ibid.*, p. 232.

35. Pasolini, 1976, p. 30.

Cependant le motif du *personnage paysage*, symptomatique de la poésie antonionienne, n'est pas un procédé exclusivement filmique, puisqu'il naît déjà au sein des quatre textes qui composent *Par-delà les nuages* et semble alors s'inscrire dans une performativité scénaristique influençant la poésie du film même. Que ce soit par « le dialogue discret des peupliers » (« Chronique d'un amour insaisissable », p. 16) ou la présence angoissante de ces « deux immeubles qui se dressent obscurs et silencieux », brisant la lumière de Ferrare, brumeuse « comme un verre opaque » (« La jeune fille et le crime », p. 9), le paysage décrit est immédiatement personnifié et nous transmet déjà « cette chair du monde poétiquement habitée³⁶ ». C'est en ce sens que, dès l'écriture de « Chronique d'un amour insaisissable », Antonioni affirme vouloir transmettre non pas seulement la description littérale du brouillard de Ferrare, mais bien l'évocation qu'il provoque en lui, c'est-à-dire « une chronologie imaginaire où les événements d'une époque se mêleraient à ceux d'une autre époque³⁷ ». Que ce soit sous forme de « vapeurs exténuées » ou à travers son « opacité [qui] estompe le paysage³⁸ », les descriptions de « Chronique d'un amour insaisissable » métaphorisent ce détail du paysage ferrarais comme la réminiscence brumeuse du souvenir d'enfance et poétisent les phrases du film rêvé autant qu'elles font écho aux plans du film réalisé. Finalement, cette matière poétique scénaristique s'inscrit dans un devenir-film qui l'affranchit de ladite *inutilité*³⁹ de son homologue littéraire à travers l'entre-deux qui la caractérise : prémisses de la poésie filmique à venir, elle parsème également les phrases d'une « amplification décorative⁴⁰ » qui enrichit la valeur poétique du texte même et élargit ainsi les codes standards de l'écriture scénaristique. Autrement dit, pour Antonioni, il ne s'agit plus seulement de se fier à l'écriture scénaristique en l'utilisant à des fins économiques et pratiques, mais bien de confier une densité poétique à la mise en scène du film décrit, doublant ainsi la fonction *prescriptive* qui le caractérise d'une *fonction évocatrice* qui nourrit la description du film en devenir.

36. Maury, 2011, p. 11.

37. Antonioni, *Ce bowling sur le Tibre*, 2004, p. 31.

38. *Ibid.*

39. « Poésie (la) : Est tout à fait inutile, passée de mode. », Gustave Flaubert, *Le dictionnaire des idées reçues*, Paris, Éditions Louis Conard, 1913, p. 87.

40. Jessie Martin, *Vertige de la description : l'analyse de films en question*, Lyon, Éditions Aleas, coll. « Cinéthésis », 2011, p. 22.

POUR UNE POÉSIE SCÉNARISTIQUE

Si le « médium [...] a pour vocation, bien souvent, de disparaître et de s'effacer sous le message qu'il transmet⁴¹ », le scénario apparaît également comme un texte de l'ombre, dont l'écriture se caractérise par son adresse continue au film à faire. À l'encontre de l'écrit littéraire qui se suffit à lui-même, ce texte se présente dès lors comme un objet de transition intermédiaire entre le film-papier et le film-projeté. Là réside l'idée que la valeur propre à l'écriture scénaristique ne se définirait qu'à travers sa fiabilité technique : celle d'organiser et de prévoir la réalisation du futur film⁴². Or, sachant qu'une partie de la poésie des quatre textes d'Antonioni se retrouve au sein de *Par-delà les nuages* sans pour autant avoir joué un rôle pratique ou économique dans la réalisation du film, en quoi sa performativité réactualise-t-elle alors la notion de scénaricité ?

Si je me réfère ici à la notion de scénaricité théorisée par Pasolini dans son texte « Le scénario comme structure tendant vers une autre structure », c'est bien parce qu'elle permet de développer les modes de relation qui régissent l'esthétique singulière du scénario, sans chercher à cantonner ses caractéristiques médiales dans un rôle essentiellement économique-pratique. Premièrement, Pasolini ne considère pas le spectateur au centre de l'expérience esthétique de ce texte, mais bien son lecteur, qui se fait « aussitôt complice face aux caractéristiques [...] immédiatement saisies de l'opération à laquelle il est convié⁴³ ». En d'autres termes, l'auteur de scénario exigerait de son destinataire une collaboration toute particulière, consistant à combler l'achèvement visuel qui n'est pas contenu dans le texte, mais auquel il fait référence. C'est donc à travers « l'allusion continue à une œuvre cinématographique à faire⁴⁴ » que la scénaricité se définit, non pas sur la base de l'immanence du texte, mais bien sur celle de sa capacité à provoquer l'imaginaire cinématographique de son lecteur. La difficulté essentielle de l'écriture scénaristique résiderait donc dans la transposition nécessaire qu'il doit opérer entre les images infinies du réel (*im-signes*) et son expression

41. Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités / Intermédiality*, n° 1, printemps 2003, <https://doi.org/10.7202/1005442ar>, p. 15.

42. « Le scénario est un objet inconsideré dès lors qu'il s'autonomise par rapport au film. », Jean-Louis Jeannelle, « Pour une étude des "inadaptations" », *Poétique*, n° 173, janvier 2013, p. 47-61.

43. Pasolini, 1976, p. 158.

44. *Ibid.*

limitée par la structure de la langue écrite⁴⁵. Ainsi, pour Pasolini, l'intervention du scénariste serait d'abord linguistique, puis esthétique⁴⁶, puisqu'elle ne se résout pas seulement à décrire le devenir-film à travers le système de la langue parlée, mais tend à l'exprimer au sein d'un style déterminé (une « qualité expressive individuelle⁴⁷ ») qui complète la fonction performative de ce texte. Dès lors, il s'agit d'analyser la poésie des quatre textes d'Antonioni à travers la qualité expressive qui la définit, qualité qui se caractérise par son adresse continue au devenir-film — sans pour autant se limiter au format de la continuité dialoguée — et définit en ce sens une notion non encore apportée par les théories sur le sujet : la poésie scénaristique.

DU SENSIBLE PERÇU AU SENSIBLE QUI « DOIT ÊTRE PERÇU »

Si l'on peut considérer que les quatre textes fondateurs de *Par-delà les nuages* s'inscrivent dans une certaine *scénaricité*, c'est bien parce que, contrairement à la prose de scénario qui vise à structurer le récit filmique, la matière poétique qui les compose s'emploie à prévoir le matériau esthétique à venir (image, son, montage) et opère de fait un dialogue formel entre le style de l'écriture scénaristique et celle du futur film. Par exemple, dans « La jeune fille et le crime » (qui constitue la deuxième histoire de *Par-delà les nuages*), de nombreuses descriptions scénaristiques ne servent pas seulement à décrire la lumière du film, mais indiquent également le chemin esthétique qu'elle devra suivre à l'écran : « Le premier rayon de soleil vint de la mer et se posa sur les chaises vers six heures. Et soudain tout devint clair comme devinrent clairs la mer, les maisons autour de la baie et le reste sous le soleil⁴⁸. »

La figure de style exercée par la comparaison permet de métaphoriser la révélation mentale du personnage qui observe le paysage (dont la lumière s'éclaire au même rythme que l'énigme qu'il vient de résoudre), tout en apportant des précisions formelles sur l'esthétique filmique de la lumière (par le passage de l'ombre à la clarté). De la même façon, dans « Ne cherche pas à me revoir », les sons indiqués agissent comme des figures métaphoriques de la solitude du personnage au moment où celui-ci découvre que sa femme vient de le quitter : « Ce qui le frappe le plus, c'est

45. Pier Paolo Pasolini, *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, ire éd., Milan, Garzanti, coll. « Gli Elefanti », 1993, p. 7.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

48. Antonioni, *Ce bowling sur le Tibre*, 2004, p. 55.

le bruit de ses pas dans la maison à moitié vide, un écho à peine perceptible qui le suit partout. [...] Plus tard, une sonnerie de téléphone retentit, presque agressive⁴⁹. »

La personnification de la sonnerie du téléphone brise alors l'écho de sa solitude incarnée par ses propres « bruits de pas ». Dès lors, cette figure de style poétise la phrase sans obstruer l'intelligibilité de la réalisation à venir, puisqu'elle s'attarde à l'inverse sur l'interaction subtile des sons intradiégétiques qui composeront la bande-son de sa séquence filmique. D'ailleurs, cette description s'incarne parfaitement dans *Par-delà les nuages*, puisque pour mettre en scène cette séquence, aucun son extradiégétique ne s'est superposé à la bande sonore : seul s'entend le silence solitaire qui envahit la pièce, brutalement brisé par la sonnerie du téléphone qui provoque le sursaut du personnage désarçonné.

Néanmoins, si la poésie filmique d'Antonioni ne se limite pas à ce qui se manifeste à l'écran — puisque celle-ci se déploie tout autant dans l'invisible d'un hors-champ, dans le souffle d'un silence appuyé, dans cet « autre chose » qui invite non pas seulement à *sentir* (en termes de regard et d'écoute), mais à *ressentir* —, il en est de même pour celle de ses scénarios. Par exemple, dans « Ce corps de boue » (qui constitue cette fois la quatrième histoire qui compose *Par-delà les nuages*), nous pouvons lire une description particulièrement éclairante sur l'entreprise poétique des scénarios d'Antonioni :

Nuit de Noël. Une nuit pluvieuse et odorante. Odorante n'est pas un adjectif cinématographique, mais je suis convaincu que le cinéma peut réussir à donner aussi cette sensation. Ce jour-là, le soleil s'était couché derrière des nuages à l'air inoffensif apparus au loin. Il s'était mis à pleuvoir peu après, une pluie oblique, frappant les murs. On sentait une odeur de plâtre et d'asphalte mouillés⁵⁰.

C'est donc selon une « logique de la sensation » que ce cinéaste rend compte de la capacité du cinéma à éveiller les sens du spectateur. Si une séquence de film peut nous faire saliver autant que sursauter, si le réel projeté dépasse les limites de l'écran pour engager notre corps regardant, la dimension olfactive de cet art se manifeste déjà par l'expression de la poésie scénaristique. C'est en ce sens qu'Antonioni ne se retient pas de déroger à la règle de ce texte (qui est de contenir uniquement ce qui pourra être perçu

49. *Ibid.*, p. 108.

50. *Ibid.*, p. 25.

à l'écran) en choisissant de décrire la sensation pure et immatérielle d'une odeur, pour ainsi transmettre, de l'écrit à l'écran, son pouvoir d'évocation poétique. On peut ainsi lire, à la page 103 de ce même texte : « Un léger bruit d'eau sort du magasin, provenant sans doute d'une fontaine, qui se mêle à l'odeur des feuilles et des tiges mouillées sur le point de pourrir. Cela sent la mort là-dedans. [Il] rapproche son visage de la vitrine et a l'impression de regarder à travers la vitre d'un cercueil. »

En superposant l'imaginaire de la mort à la description sensorielle de l'odeur (provoquée par l'humidité de la végétation), le cinéaste fait de ce nuage invisible un élément poétique à part entière qui part de l'imaginaire du scénariste pour atteindre le corps et le cœur du lecteur-spectateur. La didascalie poétique olfactive densifie ainsi le rôle du scénario : elle s'attarde sur l'abstraction d'une présence invisible — présence qu'elle rend sensible par son évocation poétique — elle évoque à travers la description d'une tige mouillée évoque autant l'odeur de la pourriture qu'elle provoque l'effroi de la mort. Allant au-delà des évidences visuelles du réel pour exprimer la densité poétique de l'intangible cinématographique, la plume d'Antonioni développe la capacité du texte de scénario à transmettre non seulement la dimension sensible du film — au sens d'un sensible « perçu par les sens » (l'ouïe, la vue) — mais également celle d'un sensible qui « doit être perçu ». On pourrait alors considérer la poésie scénaristique comme une écriture « hypersensible » dans le sens contemporain que lui attribue Grossman : « L'hypersensibilité doit se concevoir comme un outil d'analyse, un instrument de connaissance fine au service d'un mode de pensée subtil, aussi fragile qu'endurant, permettant d'inventer d'autres modalités créatrices⁵¹. »

Dès lors, il s'agit de comprendre de quelles façons cette scénarisation élargie — qui prend le risque de contredire les codes normés de son écriture, et donc celui de ne pas être acceptée par les producteurs de l'industrie cinématographique — ne peut se faire sans une certaine confiance en la capacité du scénario à non seulement prévoir le matériau esthétique du film, mais également à en sous-entendre la portée poétique. C'est donc sans surprise que le cinéaste italien avoue dans ses *Écrits* : « Trouver des producteurs qui me permettent de tourner des films que j'avais envie et besoin de faire a toujours été, pour moi, un problème⁵² », et qu'il évoque dans « Chronique d'un amour insaisissable », non sans une certaine ironie :

51. Grossman, 2017, p. 8.

52. Antonioni et Ruiz Picasso, 2003, p. 184.

J'aurais aimé approfondir ce thème, mais mes producteurs d'alors n'étaient pas du même avis. Eux préféraient les jeunes bourgeois qui jouaient au tennis, ou parcouraient la ville dans des chasses au trésor compliquées, ou sillonnaient le Pô avec des bateaux à moteur et passaient des week-ends aussi érotiques qu'exotiques sur l'Isola Bianca, au milieu du fleuve, sur le Pontelagoscuro. À cet endroit, le courant s'entrouvre et l'île se dresse, fragment de jungle au milieu d'une Amazonie à notre mesure⁵³.

Ainsi, en prenant le risque de démesurer son écriture scénaristique quitte à ce que celle-ci ne puisse jamais exister à l'état de film, Antonioni crée à travers sa poésie un lien de confiance dual avec le scénario, d'une part (en confiant à l'écriture une habitation poétique du réel filmique décrit), et avec le médium filmique, d'autre part (en comptant sur sa capacité à incarner sensiblement la qualité poétique de ses didascalies). Par son adresse aux différents paramètres qui forment le potentiel artistique du film en question, la poésie scénaristique d'Antonioni ne place plus ce texte dans une situation de dépendance (et donc de vulnérabilité) par rapport au film à réaliser. Elle affirme plutôt l'hybridité singulière qui la caractérise : aussi utile que sensible, aussi audiovisuelle que non filmique, pas plus littéraire que cinématographique. Dès lors, cette poésie parvient à rompre avec le statut hiérarchique qui oppose le scénario-objet au film-œuvre autant qu'elle présente ce texte non plus comme une écriture préalable à la réalisation matérielle du film, mais bien comme le message du film rêvé.

POÉSIE SCÉNARISTIQUE ET CORÉALISATION, OU L'IMPOSSIBLE TRANSSÉMIOTISATION

La poésie scénaristique engage deux formes de réception pour le lecteur / réalisateur qui souhaite l'incarner à l'écran. La première s'avère esthétique (réaliser l'expression formelle décrite), tandis que la seconde demande une réception sensible (transmettre l'intention poétique non visible à l'écran). De ce fait, réaliser la *poéticité* des scénarios (c'est-à-dire l'expression stylistique de l'élément décrit) ne suffit pas pour transmettre l'intention poétique contenue dans la description. Ainsi, la relation qui unit le poète-scénariste d'un réalisateur autre que lui-même doit dépasser la simple coopération professionnelle (qui implique un lien de fiabilité reposant sur des paramètres rationnels comme la compétence technique) et être régie par un lien de confiance qui implique à l'inverse des paramètres non rationnels (tels que les affects et les émotions).

53. Antonioni, *Ce bowling sur le Tibre*, 2004, p. 34.

Par exemple, lors d'une journée désespérément « radieuse », Wenders est chargé de tourner un plan « dans le brouillard » pour permettre de faire le « raccord lumière avec l'atmosphère laiteuse du dernier plan de Michelangelo⁵⁴ ». La vivacité de ce soleil oblige donc l'équipe de tournage à « fabriquer de la brume » grâce à « une machine à brouillard⁵⁵ » capable d'imiter l'effet décrit par le texte d'Antonioni. Néanmoins, dans son journal de bord, Wenders qualifie ce brouillard de simple « élément descriptif⁵⁶ » filmique, échappant alors pleinement la signification poétique qu'Antonioni lui attribue (c'est-à-dire la métaphore du souvenir d'enfance). Il n'est donc pas surprenant qu'à la sortie du film, de nombreux critiques soulèvent leur déception face à certaines séquences tournées par Wenders, comme Philippe Mather et André Lavoie, qui affirment que « certaines de ces images [...] ressemblent presque à un pastiche des vieux films d'Antonioni » et qu'il « en résulte non seulement le sentiment presque scolaire de l'éloignement esthétique, mais aussi un certain anachronisme, pour ne pas dire un maniérisme⁵⁷ ».

Même Antonioni, lors du montage final, en vient à demander à Wenders d'éliminer toutes les séquences qu'il tourna à Ferrare : « Lorsque je jette un coup d'œil interrogatif à Michelangelo, il me regarde avec tristesse en se désignant. "Ferrara". Donc, il ne souhaite pas que sa ville apparaisse dans ma partie. C'est ainsi que je le comprends. C'est son territoire à lui. "Vas-tu enfin comprendre que c'est mon histoire, mon film⁵⁸ !" »

Ainsi, la réalisation de *Par-delà les nuages* place d'emblée le coréalisateur dans une situation inconfortable, puisque celui-ci ne doit pas seulement apporter un soutien technique fiable à la réalisation de l'expression formelle de la poésie scénaristique d'Antonioni, mais également prétendre être capable de comprendre et de maîtriser le contenu de son langage poétique sans en briser l'authenticité. De la même façon que pour la mise en scène théâtrale, où « aucun metteur en scène n'a osé inscrire sa contribution à l'interprétation dans le texte de l'auteur », et que c'est bien « toujours

54. Wenders, 1997, p. 94.

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*

57. Philippe Maher et André Lavoie, « Flash-back sur Antonioni / Par ici la sortie : *Par delà les nuages* », *Ciné-Bulles*, vol. 15, n° 2, été 1996.

58. Wenders, 1997, p. 94.

l'auteur seul qui nous parle, même s'il est prononcé par des milliers de langues⁵⁹ », la part de réalisation exécutée par Wenders ne doit pas faire entendre sa voix au mépris du mutisme d'Antonioni, mais faire résonner le langage poétique de celui-ci dans toute sa fidélité. C'est donc cette perspective qui pousse Antonioni, dès le début du projet, à surveiller tous les faits et gestes de son « réalisateur de secours » (notamment lorsque celui-ci communique avec les acteurs), étant alors « incapable, à quelque moment que ce soit, de (lui) faire confiance⁶⁰ ». Dès lors, la juste transsémiotisation des quatre textes fondateurs de *Par-delà les nuages* implique que Wim Wenders répare le lien de confiance défaillant qui le sépare d'Antonioni pour enfin se raccorder à son rêve de film et en permettre la fidèle existence.

II) LA TRANSCRIPTION SCÉNARISTIQUE DE LA POÉSIE ANTONIONIENNE : POUR UN SOIN DE LA LECTURE

« LIRE AVEC SOIN⁶¹ » : UN LIEN PAR LE RÊVE COMMUN

Dès les premiers mots de son scénario « Chronique d'un amour insaisissable », Antonioni rappelle la possibilité qu'a le scénariste d'« inventer une par une toutes ces minutes, tous ces gestes, tous ces mots, la couleur des murs et des arbres dehors, la brique des façades de la maison d'en face⁶² ». Si, comme l'affirme Isabelle Raynauld, « le scénario est une proposition d'un monde possible, non un texte de loi⁶³ », l'écriture scénaristique forme l'archive d'un film idéal où tout est encore réalisable, un film encore préservé des aléas prosaïques de la réalité. Dès lors, le passage du film imaginé au film imagé apporte souvent des frustrations au scénariste-metteur en scène qui se confronte aux contrariétés techniques (souvent imprévisibles) du tournage. Ainsi, l'adaptation des quatre scénarios d'Antonioni par Wim Wenders et Tonino Guerra en scénario de tournage s'avère délicate, puisqu'elle doit adapter ces textes aux configurations techniques de l'organisation filmique tout en préservant l'intention poétique contenue dans leurs descriptions. Dès lors, il s'agit de lire « avec soin »,

59. Heinrich Schenker, « Weg mit dem Phrasierungsbogen », *Beethovens Neunte Symfonie. Eine Darstellung des Musikalischen Inhaltes unter Fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*, Wien, Universal, 1912, p. 43.

60. Wenders, 1997, p. 68.

61. Éric Méchoulan, *Lire avec soin. Amitiés, justice et médias*, Lyon, ENS éditions, 2017.

62. Antonioni, *Ce bowling sur le Tibre*, 2004, p. 35.

63. Isabelle Raynauld, *Lire et écrire un scénario. Le scénario de film comme texte*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2012, p. 63.

c'est-à-dire de ne pas soumettre sa lecture à un « regard investigateur », mais bien d'essayer « de rêver à de nouveaux possibles en s'y impliquant comme avec un ami⁶⁴ ». Pour ce faire, Wenders s'adonne non pas à une lecture technique (dans le but seul d'adapter le scénario aux conditions du tournage), mais à une réception sensible qui réfléchit « bien plus avec le cœur ou avec le ventre qu'avec la tête⁶⁵ ». À la manière du compositeur-interprète Salvatore Sciarrino (lorsqu'il écrit sa transcription pour orchestre de l'œuvre musicale *Giovanna d'Arco* (Gioachino Rossini, 1832), il s'agit de créer « un acte d'amour et de connaissance qui, au prix d'infinis ajustements, dissimule le plus possible ses propres apparences et formules à l'intérieur de l'autre, en poursuivant une image jamais vue, telle que l'autre l'imagine⁶⁶ ». C'est donc par cette lecture bienveillante, horizontale et sans prétention, qui pousse à la recherche plutôt qu'à l'évitement, à la volonté de compréhension plutôt qu'à l'acte de jugement, que le coréalisateur peut permettre l'émergence d'un nouveau lien de confiance. Et si, pour Pasolini, c'est bien la dimension onirique du cinéma qui forme sa « langue de poésie » en tant qu'elle aurait « le pouvoir de donner corps au rêve⁶⁷ », le soin apporté par Wenders et Guerra doit passer par la préservation authentique de la poésie scénaristique d'Antonioni au sein du scénario de tournage, et permettre alors à l'imaginaire du film qui y est contenu d'un peu plus se concrétiser. C'est ainsi que, dès le début du projet, Wenders décide de s'accorder à l'imaginaire poétique d'Antonioni en s'engageant alors à « rêver le film ensemble jusqu'au bout, sans mauvais réveil⁶⁸ ».

LA TRANSCRIPTION SCÉNARISTIQUE À L'ŒUVRE : PEUT-ON PARAMÉTRER LA FUSION ARTISTIQUE ?

Le 15 novembre 1994, Wim Wenders écrit dans son journal de bord : « Je dois apprendre à être invisible, en sorte de ne plus voir ce que *je* m'imagine et ce que *je* veux voir, mais, au contraire, d'évoluer à l'intérieur de la vision de Michelangelo et de faire des propositions, de suggérer des possibilités d'amélioration, à l'intérieur de celle-ci, ou plutôt de partir de celle-ci⁶⁹. »

64. Méchoulan, 2017, p. 94.

65. Wenders, 1997, p. 48.

66. Salvatore Sciarrino, « Après *Giovanna D'Arco*, deux réflexions suivi de : Mozart à neuf ans avec un orchestre d'époque », Peter Szendy (dir.), *Arrangement, dérangements : la transcription musicale aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les cahiers de l'IRCAM », 2000.

67. Pasolini, « Un cinéma de poésie », 1976, p. 135.

68. Wenders, 1997, p. 48.

69. *Ibid.*, p. 38.

Penser « à la place de », « décentrer » sa démarche créative... L'opération de désubjectivation à laquelle souhaite se livrer Wenders nécessite d'abord de comprendre la « vision » propre à Antonioni, pour enfin plonger « à l'intérieur de celle-ci », et donc fusionner avec elle. Or, si pour Gadamer il n'existe pas de « compréhension » sans que « l'horizon de l'un se fusionne avec l'horizon de l'autre », c'est également cette fusion qui forme « le critère d'une interprétation juste » en tant « qu'elle ne se fait pas remarquer comme telle, tant elle se fusionne avec la chose elle-même⁷⁰ ». Ainsi, plutôt que de *réécrire* les quatre scénarios d'Antonioni pour en faire une version de pré-tournage, Wenders doit davantage procéder à leur *transcription* (du latin *transscribere* : « écrire au-delà », « à travers »). En effet, en musique, la transcription s'oppose à l'« arrangement », qui consiste à écrire « pour l'instrument », alors que celle-ci permet d'« écrire à travers⁷¹ » lui. La transcription apparaît dès lors comme un médium — et non une écriture en soi — qui pousse Wenders à développer la poésie scénaristique d'Antonioni « au-delà » de son support initial et à en transcrire l'authenticité en toute fidélité.

Par exemple, dans la version française du scénario de *Par-delà les nuages* (préservé à la Cinémathèque française) exclusivement écrite par Wenders, ce dernier transcrit la didascalie poétique (« le vert des peupliers qui entre par la fenêtre et apporte une odeur d'humidité ») de « Chronique d'un amour insaisissable » en « un feuillage » qui « entre par la fenêtre et apporte une odeur de fraîcheur⁷² ». Dès lors, en préservant « l'odeur » des arbres — élément olfactif exclu des règles normées de l'écriture scénaristique —, Wenders ne trahit pas la portée poétique du scénario d'Antonioni, mais s'attache seulement à concrétiser son devenir filmique à travers des indications précisant la réalisation à venir. Il parvient alors à s'ouvrir au « champ des perceptions et sensations » de la poésie antonionienne et permet de faire émerger de sa transcription scénaristique un « devenir *subtil* » comme « une perception par-delà la forme grossière des choses⁷³ ». Wenders s'accorde ainsi à la « vision » de l'écriture scénaristique d'Antonioni en tant qu'il ne se limite pas à décrire « la forme » de ce qui devra être représenté en termes sonores et visuels,

70. Hans-Georg Gadamer, *L'herméneutique en rétrospective* 1, trad. Jean Grondin, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 2005, p. 130.

71. François Nicolas, « La puissance et la gloire de la transcription (De la confrontation Schoenberg-Busoni) », Szendy (dir.), 2000, p. 53.

72. Antonioni, Guerra et Wenders, 1995, p. 35.

73. Grossman, 2017, p. 119.

mais invite également à transmettre ce qui devra être ressenti par le spectateur. De la même façon, celui-ci transcrit le « paysage impatient » du scénario de « La jeune fille et le crime » en précisant certaines indications techniques utiles à la réalisation, tout en préservant la poésie scénaristique incarnée par la personnification : « Cadre : C'est une petite ville située au pied d'une montagne très verte qui fait un demi-cercle autour d'une baie minuscule pleine de bateaux blancs. La boutique est sur le côté gauche quand on regarde la mer. Dans l'embrasure de la porte, on voit les mâts des bateaux osciller avec impatience⁷⁴. »

Ainsi, le manuscrit scénaristique de *Par-delà les nuages* présente une transcription « nuancée », à travers cette écriture discrète et sans rupture dont l'attention « aux infimes reflets du visible⁷⁵ » forme la délicatesse bienveillante et le tact qui caractérisent la coréalisation wendersienne. Pourtant, si cette transcription se présente comme un médium fiable pour Antonioni (puisqu'il l'utilisera sans protester comme support lors du tournage), en quoi cette fiabilité s'avère-t-elle insuffisante pour permettre son incarnation à l'écran et implique-t-elle en cela des dispositifs de mise en confiance particuliers ?

III) LIEN ET RÉPARATION : LA CONFIDENCE D'UN TIERS DISCRET

AGIR TEL UN « ANGE INVISIBLE »

Le vingt-cinquième jour du tournage de *Par-delà les nuages* est « un jour de crise » où le désaccord règne. Face à Antonioni qui refuse de filmer un « plan de sécurité » nécessaire aux yeux de l'équipe, sa première assistante, Enrica, annonce à voix haute : « *Wim will direct this one...* ». Pris de court, Wenders remplace Antonioni dans un « profond malaise ». Les jours suivants, le cinéaste italien se montre « aussi peu communicatif que possible⁷⁶ », refusant tout partage au risque qu'on lui retire — une nouvelle fois — la direction de son film. À l'inverse de la transcription scénaristique qui passe par une médiation humaine indirecte, le tournage de *Par-delà les nuages* implique alors une confrontation relationnelle relevant de la rivalité, ce qui amène Wenders à remettre en question le sens même de cette coréalisation⁷⁷. Néanmoins,

74. Antonioni, Guerra et Wenders, 1995, p. 23.

75. *Ibid.*, p. 121.

76. *Ibid.*, p. 63.

77. « Je ne fais pas le film pour les producteurs. Pour qui, alors, si Michelangelo ne voit en moi qu'un concurrent ? », Wenders, 1997, p. 68.

si nous nous fions à ce qu'il écrit dans son journal de bord, ce dernier parviendrait à jouer de son hypersensibilité en suivant la logique du « devenir⁷⁸ », renversant ainsi le déséquilibre inhérent à sa relation avec Antonioni. Ce serait alors par une opération de « déssubjectivation profonde qui permet de ressentir⁷⁹ » que Wenders tenterait de briser le rapport de « filiation » (et donc de hiérarchie) qui les unit pour envisager l'« alliance » possible : « Avoir, dans pareille situation, un autre réalisateur à ses côtés qui peut se déplacer et parler sans problème, et qui en plus sait le français... Je ne sais vraiment pas à quel point, moi, je me sentirais menacé, blessé, énervé, importuné si j'étais à sa place⁸⁰. »

Pour lui, il ne s'agit donc plus de repasser « derrière le travail d'Antonioni, mais d'agir tel un ange invisible » c'est-à-dire de commencer à travailler de « manière souterraine » en partant directement de sa vision singulière : « Surtout je dois apprendre à garder pour moi les idées relatives à la manière dont *je* résoudrais ou dirigerais ceci ou cela, car, dans notre situation, ces idées-là se révèlent improductives⁸¹. » Ainsi, en soutenant systématiquement la direction cinématographique d'Antonioni malgré leurs divergences esthétiques, Wenders fait le choix de lui faire pleinement confiance. Ce choix implique alors une mise en retrait nécessaire de sa part qui fait écho à « l'expérience de la discrétion » telle que Pierre Zaoui la définit : « La discrétion, quels que soient les objets, le sens, les lieux et les temps auxquels elle s'applique, ne consiste-t-elle pas originellement à restreindre ses manifestations pour laisser une place à l'autre ou au monde⁸² ? »

Par son invitation à sortir du « jeu de projections et d'introjections perpétuelles qui nous lient ordinairement à autrui [...] : on aimerait qu'il soit comme nous, soit être comme lui⁸³ », la discrétion apparaît aux yeux de Wenders comme un moyen d'atténuer l'opposition qui régit sa relation avec Antonioni. Par sa mise en retrait, « le réalisateur de secours » cherche en fait à faire preuve de « tact » et ainsi à réunir (du moins en apparence) « les conditions de confiance ou de sécurité ontologique dans

78. Tel que Grossman le définit : « Non, pas le « devenir-soi », surtout pas ! Devenir autre chose que soi, autre chose que son identité, [...] sa nature. », 2017, p. 54.

79. *Ibid.*, p. 57.

80. Wenders, 1997, p. 70.

81. *Ibid.*, p. 21.

82. Pierre Zaoui, *La discrétion*, Paris, Autrement, coll. « Les grands mots », 2018, p. 25.

83. *Ibid.*

lesquelles des tensions primaires peuvent se canaliser et se contrôler⁸⁴ ». C'est donc en tant que tiers-médiateur que Wenders se considère dans son journal de bord, plutôt que de se présenter comme second réalisateur⁸⁵ (tel que le contrat de production le définit), afin de parvenir à apaiser l'insécurité dans laquelle se trouve Antonioni, instaurée d'emblée par la méfiance de ses producteurs. Par exemple, lorsque ces derniers s'inquiètent à cause des « changements de dernière minute » entrepris par Antonioni (qui préfère finalement tourner en pleine campagne plutôt que sous les arcades de la ville), Wenders leur confirme « qu'à la place de Michelangelo, [il] aurait certainement fait la même chose ». Or, ce soir-là, il confie dans son journal : « Michelangelo est particulièrement de bonne humeur [...]. J'ai quasiment l'impression qu'il m'a mieux accepté et qu'il voit de plus en plus en moi un allié et non pas, comme parfois au début, un concurrent. Je lui ai encore une fois dit clairement aujourd'hui qu'il pouvait [...] être assuré que je défendais ses intérêts et non ceux de la production⁸⁶. »

C'est donc en tant que tiers-médiateur⁸⁷ discret que Wenders souhaite éloigner les dangers d'une forme de coréalisation « équitable » entre lui et Antonioni, qui amèneraient alors à dissiper l'identité cinématographique antonionienne, voire à oublier que c'est bien « le film de Michelangelo qu'[ils] tournent et non le [sien]⁸⁸ ».

TRANSMETTRE LA CONFIANCE : POUR UNE PERFORMATIVITÉ CRÉATRICE MENANT DU TEXTE AU FILM

Néanmoins, la discrétion wendersienne n'est-elle pas la preuve d'une impossible coréalisation ? Son retrait a-t-il été suffisant pour faire émerger un lien de confiance permettant à Antonioni de lui accorder enfin une place significative dans la

84. Jean Foucart, « Transaction sociale et confiance. Angoisse et impossibilité transactionnelle. Le point d'horreur », *Le Portique*, n° 42, 2018, 123–139.

85. « Sur le plateau, le cinéaste allemand accepta même de glisser de la fonction de coauteur à celle d'assistant; il se borna à mettre en scène le prologue et l'épilogue, et renonça à trois des quatre sketches de liaison (tournés avec Jeanne Moreau et Marcello Mastroianni, le couple de *La Notte*) pour laisser à Antonioni la paternité presque exclusive de l'œuvre », Jean A. Gili, « *Par-delà les nuages* (M. Antonioni) », *Encyclopædia Universalis*.

86. Wenders, 1997, p. 45.

87. « Le tiers-médiateur [...] inscrit le sujet dans le rapport aux autres, au monde partagé. [Il] n'est pas le tiers qui dit la loi, il est le tiers humain, nous dirions "l'autre", d'un espace et d'un temps de passage, [...] à distance du conflit [...]. Il est aussi garant de la sécurité des personnes, afin qu'elles puissent exprimer et entendre des émotions, des sentiments qui ont bloqué la communication, et ceci sans danger. », Claire Denis, « Le médiateur en tant que tiers », *La médiatrice et le conflit dans la famille*, Toulouse, Érès, coll. « Trajets », 2010, p. 202–227.

88. Wenders, 1997, p. 20.

réalisation de *Par-delà les nuages* ? Pour mener à bien cette étude, nous choisissons de faire confiance au journal de bord de Wenders — puisqu'elle est la seule archive qui montre l'évolution relationnelle du tournage entre les deux réalisateurs — tout en veillant à protéger le silence d'Antonioni sans chercher à le combler par la parole d'un autre. Nous nous appuyerons également sur le témoignage de Tonino Guerra — ami du cinéaste italien depuis ses premiers films et scénariste présent lors du tournage de *Par-delà les nuages* — pour ainsi éclairer les dires du coréalisateur à travers un point de vue tiers.

Au début du mois de juin 1995, Antonioni est chargé du montage de ses parties de film, tandis que Wenders est responsable du montage de son histoire-cadre. Lors du visionnage de la version tournée par Wenders, Antonioni ne manifeste aucune réaction. Une semaine plus tard, ce dernier propose une nouvelle version à Wenders dans laquelle il raccourcit « plus de la moitié » de sa partie : « Michelangelo m'avait clairement parlé à travers sa version, me disant : "Laisse ce film être le mien ! Mes histoires n'ont pas besoin de cadre, elles se suffisent à elles-mêmes." Ce qu'il n'avait jamais pu dire avec des mots était écrit là, sous la forme de son montage⁸⁹. »

« C'est un autre film qui naît ainsi, peut-être meilleur⁹⁰ », conclut Wenders; un film dont le montage révèle l'échec d'une réalisation à « deux ». Pourtant, son aide fut fondamentale à l'aboutissement de ce projet filmique, selon Tonino Guerra : « Il faut être très reconnaissant à Wim Wenders : son amitié, à la fois modeste et profonde, a été un soutien fondamental pour cette nouvelle — et a priori impensable — aventure cinématographique d'Antonioni⁹¹. »

En effet, par sa mise en retrait — de plus en plus marquée —, Wenders semble transmettre sa confiance en Antonioni et parvient ainsi à renverser la méfiance qu'il manifestait envers son équipe (de tournage et de production) : « Michelangelo, aujourd'hui, n'a plus rien de comparable avec l'homme du début du tournage en octobre », allant jusqu'à retrouver — d'après Tonino Guerra — son « assurance des premiers films⁹² ». Wenders se souvient alors du dernier jour de tournage d'Antonioni (le 20 février 1995), jour où il devait réaliser la troisième histoire de *Par-delà les nuages*, intitulée « Ne cherche pas à me revoir » : « [Ce jour-là,] je ne viens sur le plateau que

89. *Ibid.*, p. 110.

90. *Ibid.*

91. Tonino Guerra, *Par-delà les nuages, L'avant-scène cinéma*, n° 449, février 1996, p. 39.

92. *Ibid.*

lorsque la lumière est installée et qu'on commence les répétitions. Ce n'est qu'ainsi que je parviens à comprendre le « principe de la boîte à construction de la scène : à présent, une pierre est posée après l'autre⁹³. » Cet observateur de l'ombre se donne ainsi le temps de comprendre ce qui « doit être perçu » (le rapport d'Antonioni au lieu, la façon dont il l'approche, le geste juste qu'il souhaitera dresser entre son texte poétique et la séquence qui l'incarne...), en même temps qu'il offre à Antonioni un instant d'assurance — instant solitaire nécessaire pour « donner corps » à son « rêve » : « Michelangelo [...] a l'air métamorphosé, très calme, très sûr de lui, souverain. Il tourne également d'une tout autre manière : chaque plan est filmé jusqu'à l'endroit où il est sûr de couper; là, il arrête tout et prépare le plan suivant. Les choses avancent ainsi, pas à pas⁹⁴. » Et si Pierre Zaoui remarque qu'il « n'y a pas de création, entendue en son sens plein, à jamais énigmatique mais parlant, sans expérience de la discrétion, de la contraction, du retrait⁹⁵ », la discrétion wendersienne — en permettant à Antonioni de gagner confiance en lui — n'appelle donc pas à la passivité créative, mais réveille au contraire la possibilité d'une créativité collaborative.

D'une part, si « sans confiance en soi rien n'est possible⁹⁶ », c'est bien à travers celle-ci que, ce jour-là, Antonioni réussit à incarner avec justesse la poésie des descriptions de « Ne cherche pas à me revoir ». Du point de vue de la bande-son, par exemple, la séquence contraste avec le reste du film, bien plus musical, et transmet ainsi le silence métaphorique de la description du texte d'origine. Ainsi, l'absence d'ajout de sons extradiégétiques transmet « le bruit des pas du [personnage] dans la maison à moitié vide, un écho à peine perceptible qui le suit partout⁹⁷ ». De plus, l'utilisation de plans larges crée un effet de vide qui entoure le personnage au lieu de transmettre cette solitude à travers l'expression d'un visage en gros plan. Antonioni laisse le temps au spectateur de ressentir la durée à travers une épure du drame et de l'action au profit de l'expression du désœuvrement vécu. Pendant plus d'une minute trente, l'homme déambule dans son appartement, observe lentement l'absence de chacun des meubles, et ainsi le « récit s'abolit au profit d'une "action pure" [...] à l'œuvre dans la description

93. *Ibid.*, p. 77.

94. Wenders, 1997, p. 110.

95. Zaoui, 2018, p. 87.

96. Marzano, 2010, p. 54.

97. Antonioni, *Ce bowling sur le Tibre*, 2004, p. 108.

minutieuse des gestes⁹⁸ ». Dès lors, sous le vide du silence, le large cadrage utilisé et l'épure d'une « action pure », Antonioni nous fait entendre « tous les bruits d'avant [qui] sont partis comme sa femme, comme le camion avec une partie des meubles. Les bruits [qui] sont partis et le silence [qui] est arrivé⁹⁹ ». Ensuite, le personnage (toujours en plan large) répond à l'appel de sa femme Marta qui vient de le quitter. Soudainement, un rayon de soleil apparaît et traverse la vitre, apportant une lumière qui contredit immédiatement la pluie qui frappe la fenêtre. Sous cet éclairage paradoxal se déploie ainsi « l'averse de soleil¹⁰⁰ » contenue dans la description scénaristique du texte d'origine. Enfin, cette figure oxymorique se poursuit à travers un contre-champ qui place le spectateur de l'autre côté de la vitre face au regard du personnage fixant la ville en hors champ. Là, les bruits du dehors et de la pluie augmentent, contrastant cruellement avec le silence qui entoure le personnage. Repoussée hors du cadre, la ville échappe ainsi à la représentation et apparaît comme une présence de vie inaccessible, incarnant dès lors « le sentiment d'impuissance [du personnage] et de l'écroulement de son monde¹⁰¹ » décrit dans le texte d'origine.

Finalement, dans la poésie filmique de cette séquence, c'est toute la confiance d'un réalisateur qui se manifeste à travers le regard discret de celui qui la lui a transmise; une poésie qui appelle à regarder au-delà de la forme fixe du résultat filmique, à observer par-delà la perception pure de l'objet représenté (pour chercher, au contraire, « ce qui doit être perçu¹⁰² »). D'autre part, si « la confiance en soi relève de la capacité à créer des liens¹⁰³ », ce n'est que lorsque celle-ci advient qu'Antonioni accepte de se rendre vulnérable et permet alors à la collaboration artistique d'advenir :

Le soir, en passant en revue la journée, je suis frappé par les moments où Michelangelo a eu les larmes aux yeux. Quand un cadrage est tel qu'il l'avait voulu, ou bien quand, après un malentendu, il a enfin été compris, il est touché. Déjà,

98. Bazin évoque le caractère miraculeux d'une esthétique capable « de battre le rythme non prédéfini de l'existence » et défend ainsi un « cinéma de la durée » dont l'esthétique serait poétique en ce qu'elle inaugurerait « la découverte cinématographique du temps », André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 325.

99. Antonioni, *Ce bowling sur le Tibre*, 2004, p. 45.

100. « Il pleut et il fait soleil. On ne voit pas le soleil, on ne sait pas où il est, mais sa lumière est là, présente, et elle est très forte. Il pleut aussi très fort. Une averse de soleil. Les fenêtres du salon sont ouvertes et le soleil qui entre se déplace sur le plancher au même rythme que les nuages. », Antonioni, *Ce bowling sur le Tibre*, 2004, p. 108.

101. *Ibid.*, p. 109.

102. Grossman, 2017, p. 8.

103. Marzano, 2010, p 54.

pendant la préparation, ses yeux humides étaient souvent le meilleur indice pour savoir si nous étions sur la bonne voie. Voir cet homme fier et « aristocratique », qui de toute sa vie n'a certainement pas laissé apparaître ses faiblesses, à présent si sensible et parfois si douloureux, c'est pour nous tous une expérience qui remet en question notre propre « dureté »¹⁰⁴.

Pour Wenders, les larmes d'Antonioni révèlent ainsi que ce jour-ci, ce dernier « a été enfin compris », signe d'une fusion artistique réussie. Et c'est par cette manifestation physique de l'émotion — brèche permettant la communication — que Wenders cherche à valider la justesse de sa propre interprétation filmique et finalement à justifier, aux yeux de son lecteur, sa place de coréalisateur : « Je suis aussi soulagé que mes propositions, comme les gros plans additionnels, s'intègrent bien et ne s'écartent pas du reste. Au contraire, Michelangelo était visiblement ému lors des plans rapprochés dans la boutique. À la fin de la projection, il a de nouveau les larmes aux yeux. *Tutto bene*¹⁰⁵. »

Enfin, à la fin de la journée, lorsqu'il est temps pour Michelangelo de quitter l'équipe, Wenders remarque que celui-ci est « visiblement ému » et qu'il « laisse une [nouvelle fois] échapper quelques larmes¹⁰⁶ ». Sont-elles des larmes de satisfaction ? de désarroi ? de l'ineffable nostalgie d'une carrière dès lors finie ? Jamais l'écrit d'un autre ne pourra nous le dire. Mais si, pour Antonioni, « faire un film, c'est vivre », *Par-delà les nuages* impliqua effectivement un *vivre-ensemble*, un « nuage de socialité¹⁰⁷ » qui put discrètement s'établir à travers le jeu sensible des différences.

CONCLUSION

Lors de sa sortie en salle, *Par-delà les nuages* eut un retour critique assez médiocre, malgré qu'on lui reconnût une certaine « poésie du vide¹⁰⁸ » ou les qualités d'un film-poème, tel que l'affirme Christiane Lahaie : « Antonioni, aidé de Wim Wenders et de Tonino Guerra, nous livre *Par-delà les nuages*, un film-poème dont les strophes se répondent les unes aux autres, comme autant de chants sur l'amour,

104. Wenders, 1997, p. 24.

105. *Ibid.*, p. 24.

106. *Ibid.*, p. 91.

107. Grossman, 2017, p. 20.

108. Thierry Horguelin, « Mélancolie des ruines / *Par-delà les nuages* de Michelangelo Antonioni », *24 images*, n° 82, 1996, p. 52–53.

la solitude et... l'espoir¹⁰⁹. » Un des reproches majeurs qui furent énoncés concernait la transition assez grossière entre les parties réalisées par Antonioni et celles tournées par Wenders. Si Antonioni put compter sur Wenders pour ne pas réécrire, mais bien transcrire ses quatre textes scénaristiques en un scénario de prétournage capable de préserver fidèlement la poésie de leurs descriptions, l'étape de sa transsémiotisation en film — ne passant plus par la médiation froide de l'écrit, mais par une confrontation relationnelle humaine directe — impliqua alors de nouveaux paramètres de mise en confiance. Pour combler la méfiance d'un ego affecté, il ne s'agissait pas pour Wenders d'affirmer son savoir technique aux yeux d'Antonioni, mais bien de se présenter en tiers discret et hypersensible, pleinement confiant et ouvert à la création de cette poésie, un tiers-médiateur permettant la transformation des mots scénarisés en images et en sons capturés. Cette œuvre apparaît alors comme une invitation non plus à regarder la forme fixe de son contenu audiovisuel, mais bien à traverser les différents supports médiatiques qui la composent. Ainsi, ce n'est qu'à cette condition que nous ressentirons — par-delà sons et images — la vibration de sa poésie. Enfin, si les spectateurs voient davantage ce film comme étant celui d'Antonioni plutôt que le fruit d'une collaboration effective, Wenders parvient néanmoins, à travers « la médiation chaude, intime et généreuse¹¹⁰ » de son journal de bord, à réaffirmer le lien singulier qu'il entretient avec cette œuvre en plus d'élargir le tissu médiatique qui la forme. La poésie cinématographique de *Par-delà les nuages* naît alors de l'interrelation des différents médiums (humains et non humains) qui la composent, permettant ce juste équilibre entre fusion et discrétion, technicité et sensibilité, ou encore bienveillance et abandon.

109. Christianne Lahaie, « Le testament artistique d'Antonioni : *Par-delà les nuages* », Québec français, n° 103, automne 1996, p. 114–115.

110. Méchoulan, *Lire avec soin. Amitiés, justice et médias*, p. 93–109.

Confier sa poésie scénaristique à l'image : le cas de *Par-delà les nuages* (1995)

PAULINE SARRAZY

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

RÉSUMÉ

À partir de l'analyse transversale des supports médiatiques qui composent le film *Par-delà les nuages* (1995), coréalisé par Michelangelo Antonioni et Wim Wenders, cet article s'intéresse aux dispositifs de mise en confiance nécessaires à la cocréation de la poésie singulière des didascalies scénaristiques écrites par Antonioni, de leur transcription à leur transsémiotisation. Si la prose de scénario implique une coréalisation filmique reposant sur un lien où la coopération professionnelle suffit, réaliser la poésie scénaristique d'un autre exige une réception aussi technique que sensible, aussi fidèle que discrète, et pas plus littéraire que cinématographique.

ABSTRACT

Based on an intersectional analysis of the various art forms used in the film *Beyond the clouds* (1995), co-directed by Michelangelo Antonioni and Wim Wenders, this article investigates the mutual trust necessary to create the poetry of Antonioni's script (from its transcription to its filmic adaptation). It explores whether the prose of the script can indeed come to life through a connection based solely on professional cooperation. To adapt the scenaristic poetry of a fellow artist requires an understanding that is as technical as it is sensitive, as true to the source as it is unique, no more literary than it is cinematic.

NOTE BIOGRAPHIQUE

Pauline Sarrazy est étudiante au doctorat en études cinématographiques à l'Université de Montréal. Actuellement en rédaction d'une thèse dirigée par Isabelle Raynauld, elle s'intéresse au croisement fécond que promet la rencontre de la poésie et du scénario et cherche ainsi à mettre en lumière des manuscrits scénaristiques inédits, tenus dans l'ombre du milieu éditorial comme universitaire. À travers ses publications, il lui importe ainsi de valoriser les caractéristiques médiales du scénario comme texte hybride provoquant méfiance et défiance, autant que de présenter la poésie comme un outil encore trop peu exploré : une voie intéressante pour une écriture cinématographique en devenir.