Chroniques italiennes web 29 (1/2015)

ELOGE DE L'ESCARGOT DANS *DIECI INVERNI* DE VALERIO MIELI

Le premier long-métrage de Valerio Mieli, *Dieci inverni*, né de son mémoire de fin d'études à la Scuola Nazionale di Cinema[1], suit sur une dizaine d'années l'évolution d'une histoire sentimentale entre deux jeunes gens, Camilla et Silvestro, à partir de leur première rencontre, sur un vaporetto, lors de leur arrivée à Venise où tous deux vont entamer leurs études supérieures. Centré sur des sentiments qui mettent une décennie à mûrir avant d'être reconnus et assumés par les deux protagonistes, ce film affiche d'évidentes affinités avec le thème de la lenteur qui nous rassemble dans ce numéro de *Chroniques italiennes*.

Cette première œuvre d'un tout jeune réalisateur a reçu en Italie un bon accueil, presque inattendu, auprès du public comme de la critique, ainsi qu'en témoignent les nombreux prix obtenus : le David de Donatello 2010, premier prix dans la catégorie Réalisateur débutant, comme pour le Nastro d'argento 2010 ; le prix Fice ; le Ciak d'oro 2010 dans la catégorie « Mini - bello &

[1] Le projet du film est né en 2007, à la fin du cycle de formation en trois ans que suivent les élèves de la Scuola Nazionale di Cinema, qui forme les professionnels du cinéma au sein du Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC). En effet, élève du cours de mise en scène, V. Mieli rédige dans le cadre de son mémoire de fin d'études un *soggetto* qui arrive finaliste cette année-là au concours Solinas du meilleur scénario. La CSC Production, dont la fonction est d'aider les néo diplômés de l'école à faire leurs premiers dans le monde du travail, propose de coproduire un film tiré de ce scénario à Rai Cinema et à la United film Company, maison de production russe. Après six mois de préparation et huit semaines de tournage, *Dieci inverni*, premier long-métrage de V. Mieli, sort sur les écrans italiens en 2009, puis en France en 2012.

invisibile ». A l'étranger, ce film a reçu d'autres récompenses : le premier prix au Festival du cinéma italien de Villerupt, le Capri Hollywood Exploit Award, le prix Bari International Film Festival 2010 comme Premier film. Ce succès inattendu rappelle celui d'un autre film des mêmes années, au ton singulier, d'un réalisateur lui aussi inconnu : *Pranzo di ferragosto* (2008)[2]. On peut être tenté de voir dans l'accueil que le public et la critique ont fait à ces deux œuvres, presque à la surprise de leurs auteurs, le symptôme d'un intérêt croissant pour cette « valeur » (que la langue italienne qualifierait d'« alternativa »), qu'est la lenteur dans un monde d'accélération permanente[3].

*
* *

En guise de préambule le rappel de quelques notions élémentaires peut être utile : la lenteur est une forme de vitesse et la vitesse résulte du rapport d'une distance à une durée. Ce thème conduit à réfléchir en particulier aux représentations par lesquelles le temps et l'espace se déclinent et se conjuguent dans les œuvres prises pour objets d'étude. Le cinéma, dont l'étymologie rappelle qu'il a à voir avec le mouvement et donc avec une articulation particulière du temps et de l'espace, s'avère un vaste terrain d'investigation. Cet art où diverses temporalités entrent en compte et interfèrent (temps du récit et durée du film, chronologie de l'histoire racontée, mode du récit, temps intérieur ou psychologique, etc…) confronte le spectateur, lui-même inscrit dans un

[2] Cf. notre article : « *Pranzo di Ferragosto* : caprices, bisbilles et réconciliations entre ciambellone et parmesan », in *Nourrir/se nourrir dans la culture italienne XVIIe-XXIe siècles, Chroniques italiennes*, Université Sorbonne Nouvelle, Edition Web n°21, 3-4/2011.

[3] La réflexion autour de la lenteur entendue comme une valeur est stimulante car cette vitesse particulière est souvent considérée, dans les petites choses mais aussi dans les grandes, plus comme un défaut que comme une vertu. La définition qu'en donne le *Grand Robert*, « manque de vivacité, de rapidité », souligne une carence et fait par là même apparaître son contraire, la rapidité, comme une qualité, peut-être la référence implicite. La consultation d'un dictionnaire des synonymes le confirme ; celui des *Usuels du Robert* propose comme synonymes de « lent » les adjectifs « apathique, arriéré, engourdi, indécis, indolent, irrésolu, long, mollasse, paresseux, pesant, stagnant, tardif, traînant… », dont la négativité saute aux yeux. Rares sont dans la liste proposée les adjectifs porteurs d'une connotation positive, comme « posé », « temporisateur » et « tranquille ». Dans ce volume consacré à l'éloge de la lenteur, on s'attachera à montrer que de nombreux artistes, écrivains ou réalisateurs n'adhèrent pas ou n'ont pas adhéré par le passé à la valorisation de la vitesse, encore moins au culte de la rapidité, pour prôner au contraire à travers leurs productions, chacun avec les moyens de son art et sa sensibilité particulière, un « mode d'être dans le monde », comme l'appellent les philosophes, où la lenteur a sa place.

certain temps, aux diverses temporalités, durées, vitesses…, que les metteurs en scène privilégient dans chacun de leurs films. Ces manifestations du temps sont évidemment en rapport avec le thème développé dans l'œuvre ; elles contribuent non seulement à définir une esthétique, mais révèlent aussi le rapport particulier que chaque réalisateur entretient avec le temps.

Précisons également, avant d'entrer dans l'analyse de *Dieci inverni*, que ce film couvre en 96 minutes une longue période de la vie des personnages : une décennie de leur jeune existence ; il en résulte évidemment que la lenteur qui imprègne cette œuvre n'affecte pas son *rythme*. C'est une caractéristique de l'histoire sentimentale des deux jeunes gens et donc de la diégèse. Pour l'exprimer à l'écran, le réalisateur organise le récit d'une façon particulière et privilégie certains temps, lieux et images, qu'il nous a semblé pertinent et potentiellement fécond d'analyser afin de définir les spécificités de la lenteur prônée par Valerio Mieli.

*
* *

Si l'histoire se déroule sur une période de dix années, le réalisateur a choisi de ne donner à voir que des fragments de chacun des hivers qui la ponctuent, comme l'annonce le titre original : *Dieci inverni*. Le film se caractérise donc par une fragmentation structurelle articulée en dix épisodes bien délimités. Une date, constituée d'un mois et d'une année, apparaît en surimpression du premier plan de chaque épisode pour signifier cette structure « en tableaux ». L'histoire s'inscrit ainsi très exactement entre « Novembre 1999 », première indication chronologique donnée par le metteur en scène, et « Marzo 2009 », qui se situe à l'orée d'un nouveau printemps dont nous verrons que la valeur est aussi métaphorique. Entre ces deux termes, « Dicembre 2000 », « Febbraio 2002 », « Gennaio 2003 », « Febbraio 2004 », « Gennaio 2005 », « Febbraio 2006 », « Gennaio 2007 » et « Gennaio 2008 » sont les étapes intermédiaires du parcours sentimental sinueux des deux protagonistes. Pour palier le caractère un peu répétitif et mécanique de cette organisation du récit, évitant la monotonie que peut engendrer la succession de dix tableaux, Mieli conçoit des épisodes de durée variable : du plus long (22 mn) pour le tableau justement central où advient la soutenance du mémoire de Camilla mais aussi la crise de jalousie et la rupture entre les deux jeunes gens, aux épisodes les plus courts, le 6 et le 9 d'une durée de deux minutes, dont la brièveté est aussi fonctionnelle au plan du récit

puisque ce sont les deux hivers où les protagonistes se trouvent fortuitement dans le même lieu (un marché, une place), mais leurs regards ne se croisent pas et la rencontre n'advient pas ; c'est l'occasion manquée au sens propre. Les autres épisodes durent entre 6 et 14 mn. Le temps du récit mis en œuvre est donc variable : il se conforme à la densité des faits et à l'expression, avérée ou pas, des sentiments à l'intérieur de chaque épisode.

Cette gestion particulière du temps diégétique, fragmenté en tableaux, fait nécessairement une large place à un procédé fréquemment utilisé dans les récits : l'ellipse. On sait qu'elle est indispensable dès lors que le temps diégétique est supérieur au temps du récit, ce qui est presque toujours la règle, que ce dernier coïncide avec le temps d'une lecture ou avec celui d'une projection. Au cinéma, l'ellipse intervient au sein des séquences le plus souvent pour éliminer un temps ou une action que l'on qualifiera, pour faire bref, de « non spectaculaire » ; en contre partie, dans l'économie du récit, elle laisse place aux événements considérés par le réalisateur comme plus importants. Ainsi, pendant le cinquième hiver, Mieli montre-t-il significativement un seul moment de la soutenance du mémoire de *laurea* de Camilla, le moment où elle défend une interprétation toute personnelle du passage du temps chez Tchekhov ; quelques instants plus tard, le réalisateur omet de représenter le moment de la communication par le jury du résultat de la délibération et passe directement aux embrassades et aux félicitations. Il serait hâtif d'en conclure que la fonction de l'ellipse est simplement d'accélérer le rythme du récit. Comme on le voit dans l'exemple de la soutenance, c'est une figure qui permet aussi de dégager l'essentiel – ici, l'expression d'une certaine appréhension du temps par la protagoniste – sur lequel l'auteur va pouvoir justement s'attarder pour l'inscrire dans un discours plus large – dans le film, le discours sur le caractère incompressible du temps des sentiments –. Comme le montre le film de Mieli, l'ellipse et la lenteur ne sont donc pas antinomiques : toutes deux servent à approcher l'essentiel.

L'ellipse, procédé exploité au cinéma pour passer sous silence des pans entiers de l'histoire, selon une stratégie narrative définie par l'auteur, est quasiment structurelle dans *Dieci inverni* : intervenant entre chaque tableau et soulignée par un fondu enchaîné, elle revient neuf fois dans le film au même endroit stratégique de frontière entre les épisodes. Ces neuf ellipses couvrent en effet les longues périodes, allant de 11 à 14 mois selon les années, qui séparent les dix hivers les uns des autres. Le fondu enchaîné qui relie chaque chapitre au

suivant sert à suggérer les longues parenthèses narratives qui ne seront pas racontées au spectateur.

Cette seconde catégorie d'ellipses acquiert une signification particulière dans la fiction de Mieli puisqu'elles correspondent exactement aux périodes où les deux jeunes gens ne se voient plus, soit parce qu'ils se sont simplement perdus de vue (comme entre les tableaux 1 et 2, 2 et 3, 9 et 10), soit parce que Camilla est partie vivre et étudier à l'étranger (entre les épisodes 3 et 4) ou encore parce qu'un malentendu ou un différend plus grave les éloigne l'un de l'autre, ce qui est le cas de figure dominant, entre les tableaux 4 et 5, 5 et 6, 6 et 7, 7 et 8, 8 et 9. Il manque donc, dans le film, le récit de ces portions d'existence qui occupent les trois autres saisons de chacune de ces années, durant lesquelles la vie continue naturellement de s'écouler, mais auxquelles le spectateur n'a pas accès. En effet, ce que Mieli veut montrer de l'histoire de Camilla et de Silvestro, ce sont uniquement leurs rencontres, toutes les occasions où leurs existences se croisent de nouveau, où tout serait possible entre eux mais où rien n'advient et où chacun reprend son chemin. En somme, les occasions manquées dont toute vie est tissée et qui retardent, dans leur cas, d'authentiques et définitives retrouvailles ; à moins que, selon une acception plus positive de ce retard et de cette lenteur, elles ne les rendent au contraire possibles que lorsque le moment sera véritablement venu, ou comme le dit si bien la langue italienne : « quando i tempi sono maturi »[4]. Considérée selon cette perspective, et non selon ses conséquences immédiates, la lenteur n'est plus un défaut ou un obstacle, mais une nécessité, peut-être un avantage ou même une valeur.

Du fait des lacunes narratives importantes auxquelles elles correspondent, les longues ellipses[5] nécessitent la collaboration du spectateur qui doit combler les manques avec les éléments offerts par le metteur en scène. Parfois le spectateur échoue et la compréhension est compromise. Le film de Mieli évite cet écueil grâce à plusieurs facteurs de continuité (outre l'utilisation du fondu enchaîné et la présence quasi constante des deux protagonistes à l'écran) : le petit nombre de personnages secondaires qui les entourent et que l'on retrouve régulièrement au fil des années – Liuba, Simone, le père de Camilla… –, comme la forte unité de lieu dans laquelle se déroule l'histoire et qui l'ancre dans une géographie bien reconnaissable, et enfin l'immanquable retour, à chaque tableau,

[4] C'est Silvestro qui formule cela le plus explicitement dans le film : par deux fois, aux chapitres 4 et 10, il reconnaît sa propre immaturité, par ces mots désarmants : « Ero piccolo… ».

[5] Malgré l'oxymore que constitue l'expression « longues ellipses », l'ellipse étant par nature instantanée, nous choisissons de qualifier ainsi les ellipses qui recouvrent une longue période.

de la saison hivernale, dans l'attente duquel le spectateur, averti dès le titre, s'est installé à partir du premier chapitre. Ce faisceau d'éléments contribue à créer à l'écran une impression de continuité malgré les ruptures répétées, au point de donner comme le sentiment d'un unique et long hiver, s'étendant de novembre 1999 à mars 2009.

Le choix de la saison froide, a priori la moins spectaculaire des quatre, invite à s'interroger sur les motivations du réalisateur. Elles s'avèrent multiples. Dans ce choix entrent tout d'abord en ligne de compte les caractéristiques météorologiques de cette saison, que le cinéma est capable de traduire en images. Dans les séquences tournées en extérieur, Mieli filme le ciel gris et bas de l'hiver, la pluie, le froid, les journées courtes, les arbres dépouillés de leurs feuilles (photogramme 1), en exploitant une palette chromatique restreinte, allant des bruns aux gris et aux noirs (photog. 2). Pour qui est déjà porté à l'introversion, comme Camilla [6], ces manifestations physiques de l'hiver favorisent le repli sur soi et la mélancolie, qui ont la lenteur pour tempo.

Photogr. 1

[6] Le spectateur a l'intuition de la nature introvertie de Camilla dès le début du film, en entendant le conseil donné par son père au moment des adieux : « Non stare troppo sola ». Le soir de ce même jour, Silvestro qualifiera le logement de Camilla de « un po' da monaco » ; puis, lors de la nuit passée à l'hôpital, il résumera son départ pour Moscou ainsi : « ritiro spirituale ». Camilla confirmera ce naturel en expliquant pourquoi elle veut aller étudier en Russie : « Ho voglia di andare in un posto freddo, dove non conosco nessuno, non parlo quasi la lingua ».

Photogr. 2

Mieli montre un autre effet de l'hiver, moins escompté : le frein que les températures basses et les couches protectrices dont il faut s'emmitoufler peuvent mettre à l'expression de la sensualité et à la mise en œuvre de la séduction[7]. On le voit dès le premier chapitre : le froid et l'humidité de la petite maison sur l'île, pourvue d'un seul radiateur électrique, dans laquelle Camilla vient de s'installer, obligent les deux jeunes gens, qui se sont rencontrés sur le dernier vaporetto, à partager, le premier soir de leur arrivée, l'unique chambre et le même lit, mais tout habillés, sous plusieurs épaisseurs de couvertures et de duvets… La scène est assez cocasse. Au petit matin Silvestro n'osera pas poser ses mains sur le corps de Camilla qui est allongée à ses côtés mais fait semblant de dormir ; elle s'en repentira peu après, mais trop tard : le garçon aura fait connaissance sur la plage d'un groupe de jeunes gens qui lui proposeront une colocation et, vexé par le comportement de la jeune fille, il fera semblant, à son tour, de ne pas la voir (photog. 4). Deux ans après, au début du chapitre 3, en pleine nuit, on retrouve Camilla et Silvestro littéralement transis de froid à la suite de l'accident de bateau et de la baignade forcée qui les ont conduits à l'hôpital (photog. 5). Peut-être sont-ils aussi paralysés par un sentiment

[7] La jeune femme, qui a dû enfiler plusieurs pulls l'un sur l'autre pour affronter le froid de la première nuit dans son nouveau logement, en prend conscience en s'apercevant dans la glace (photogr. 3) alors qu'elle doit aller ouvrir à Silvestro en quête d'un gîte…

amoureux d'autant plus difficile à exprimer pour eux qu'à ce moment-là, Liuba partage la vie de Silvestro et que le départ de Camilla pour Moscou est imminent.

Photogr. 3

Photogr. 4

Photogr. 5

Ainsi, depuis le premier hiver, malgré l'attirance qu'ils éprouvent manifestement l'un pour l'autre, leur histoire se tisse de légers décalages, de petits malentendus qui font qu'ils ne sont jamais disponibles au même moment ; de susceptibilités et de petites blessures d'amour propre qui les éloignent l'une de l'autre et diffèrent le moment où l'abandon confiant à l'autre peut advenir. Centré sur deux personnages dont les sentiments et les décisions sont extrêmement lents à mûrir, le film de Mieli trouve justement en l'hiver, époque de l'année où tout est ralenti – la végétation dans son cycle vital, les déplacements, les désirs –, une saison particulièrement propice au discours du réalisateur sur le temps lent des sentiments et la durée nécessaire pour que les personnes mûrissent.

La distance que l'hiver instaure entre les corps est encore plus nette dans les scènes tournées en extérieur : les personnages sont engoncés dans de gros pull-overs et d'épais manteaux ; de longues écharpes de laine s'enroulent autour de leur cou, ne laissant voir, sous de gros bonnets, que des visages rougis par l'air froid (photog. 6).

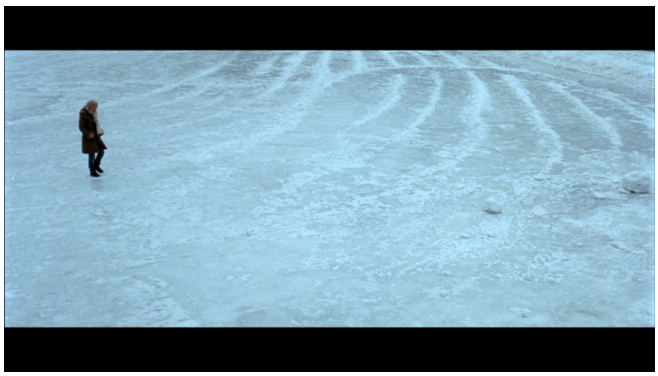
Photogr. 6

Le mot « congelé » est du reste celui que l'auteur utilise, non sans humour, pour qualifier cette relation et expliquer son choix :

> L'inverno è stato scelto per vari motivi, il più banale è forse il senso metaforico : si parla di una storia d'amore « congelata » […] Mi piacevano le persone imbacuccate, che si vedesse poca « carne » : le atmosfere fredde non ispirano forti passioni, e quella del film non è una forte passione.[8]

Il apparaît bien que l'hiver permet au metteur en scène de décliner cette histoire sentimentale selon des tonalités mineures, bien éloignées de ce que propose souvent le cinéma en la matière : depuis la présence sensuelle des corps, les accents fulgurants et solaires des coups de foudre à l'emballement des sentiments.

Confirmant sa prédilection pour le froid et la saison hivernale, Mieli propose même dans les chapitres 4 et 7 une sorte de surenchère météorologique en emportant les personnages au cœur de l'hiver russe, où tout est recouvert de neige et de glace (photog. 6 et 7).



Photogr. 7

C'est au moment de l'écriture du scénario, développant le synopsis initial, que l'idée est née de déplacer les personnages pour certains épisodes dans une capitale européenne au climat froid. La coproduction russe conduit à retenir naturellement Moscou[9] que, dans une interview, Mieli définit précisément « la

[8] Cf. l'interview du réalisateur par Carlo Griseri : http://cinefestival.blogosfere.it/2010/02/intervista-a-valerio-mieli-regista-e-autore-di-dieci-inverni.htmlI.

[9] La présence de la United Film Company, maison de production russe, aux côtés de Rai Cinema et de la CSC Production, justifie le transfert des protagonistes à Moscou dans deux tableaux et

capitale dell'inverno »[10]. Dans le quatrième tableau, Silvestro vient rejoindre à l'improviste Camilla installée depuis des mois à Moscou pour étudier Tchekhov. Dans le septième épisode, ils s'y retrouvent trois ans plus tard avec leurs partenaires respectifs, pour le mariage de leur amie russe Liuba. Ce qui aurait dû être une fête dans les deux cas tourne au drame sentimental : sur place, au chapitre 4, le jeune homme découvre que Camilla lui a caché qu'elle vit depuis plusieurs mois avec Fjodor, un metteur en scène moscovite. Au chapitre 7, le soir du mariage de Liuba, désinhibé par la boisson, il avoue son amour à Camilla alors qu'elle vit maintenant avec Simone dont elle est enceinte : c'est le moment le plus dramatique du film, souligné par l'élévation d'une musique extradiégétique aux tonalités poignantes. Les deux épisodes russes se soldent par un retour précipité en Italie, sous le signe de la colère, de la tristesse voire du désespoir selon chaque membre du quatuor amoureux soumis à l'implosion. La relation sentimentale entre Camilla et Silvestro qui s'était écrite jusque là tant bien que mal, en pointillés, subit au cœur de l'hiver russe un brusque coup d'arrêt qui semble irrémédiable. Mais le spectateur qui s'attend à dix chapitres sait que l'histoire n'est pas finie : les épisodes 5 et 8, qui se déroulent durant l'hiver qui suit chacun des chapitres russes, s'ouvrent effectivement sur un nouveau contexte qui leur permet de renouer cette relation discontinue mais tenace.

---

l'importance de ces deux épisodes dans l'histoire. *Dieci inverni* est le premier film italien réalisé dans le cadre de l'accord de coproduction signé en 2005 par les gouvernements russe et italien. Il s'agit, entre autres choses, pour chacun des partenaires de trouver un public plus large, au-delà des frontières nationales ; par cet accord les films italiens s'ouvrent au public de l'Europe de l'Est, comme l'explique en 2009 Elisabetta Bruscolini, directrice de la CSC Production : « Nell'ambito della nostra attività lavoriamo con partner qualificati nazionali e internazionali. *Dieci inverni* è per noi un'operazione importante dal punto di vista artistico, ma anche per l'assetto produttivo che vede insieme a noi Rai Cinema e un coproduttore russo, uniti nella scelta di investire su un giovane autore italiano ; questa collaborazione internazionale garantirà al film una distribuzione estera in particolare nei paesi dell'est europeo, che difficilmente il nostro cinema ha la possibilità di raggiungere. Ci auguriamo di riproporre questo modello per altre opere prime, con l'obiettivo di ripetere la straordinaria esperienza di lavoro di una troupe composta da giovani provenienti da paesi diversi, che ogni giorno si confrontano e imparano a collaborare e a convivere » (déclaration rapportée dans le document réalisé pour la 66e édition du Festival de Venise : « *Dieci inverni*, un film di Valerio Mieli, con Isabella Ragonese e Michele Riondino », p.14).

[10] Interview réalisée par Simone Pinchiorri et publiée le 30 décembre 2009 : http://www.cinemaitaliano.info/news/04503/valerio-mieli-la-forza-di-dieci-inverni-risiede.html (dernière consultation en date du 11 mai 2013)

Ces divers rebondissements confirment notre déclaration liminaire : ce n'est pas le rythme du film qui est affecté par la lenteur. Si l'issue de cette relation tantôt amicale, tantôt aux frontières de l'amour, parfois conflictuelle, en tous cas jamais tiède ou indifférente, est retardée pendant dix ans, c'est à cause de l'asynchronisme affectif de Camilla et de Silvestro. C'est une situation qui a donc à voir avec le temps, ou plus précisément avec le tempo. On a vu que le tempo affectif de l'un ne coïncide jamais avec celui de l'autre : parfois c'est elle qui fait un pas vers lui, comme au chapitre 2 lorsqu'ils se retrouvent fortuitement à une fête, mais Silvestro qui sort avec Liuba se comporte en gamin mal élevé. Au chapitre 8, en dépression après son accouchement et sa séparation d'avec Simone, Camilla fait cette fois des avances si directes à Silvestro qu'il prend quasiment la fuite et ne la verra plus pendant deux ans. Lorsque c'est lui qui manifeste ses sentiments, comme lors des épisodes russes, elle partage alors la vie d'un autre et ne peut répondre à ses attentes. Dans le cinquième tableau, après le retour de Camilla de Moscou où elle s'est séparée douloureusement de Fjodor, leur relation s'apaise enfin : ils partagent fraternellement la maisonnette où leur amitié est en train de se transformer lentement en sentiment amoureux ; toutefois, le soir même de la soutenance de Camilla, l'épisode du dîner d'escargots, sur lequel nous reviendrons, va faire voler en éclats cette confiance et cette intimité naissantes. Au cours de la séquence dédiée à cette soirée, le metteur en scène utilise habilement le montage alterné qui, on le sait, permet de suivre tour à tour plusieurs actions qui se déroulent simultanément mais en des lieux distincts. Dans cet épisode, le montage alterne ainsi des plans de Camilla restée dans le centre de Venise juste après la soutenance pour rencontrer Fjodor arrivé de Moscou à l'improviste et des plans de Silvestro de retour sur l'île où, à l'insu de Camilla, il a organisé une fête en son honneur, mais c'est en vain qu'il attendra son retour… Cette forme de montage qui met en évidence leur séparation physique en cette fin de journée mémorable anticipe, par des moyens strictement cinématographiques, leur rupture du lendemain. Employé uniquement dans ce passage, le montage alterné devient un autre révélateur de l'asynchronisme affectif, lequel s'avère l'un des modes de la lenteur selon Valerio Mieli.

Ainsi le rythme lent de cet amour est-il servi par une gestion particulière du temps diégétique et une prédilection exclusive pour un certain temps météorologique. Il est également servi par le décor dans lequel il se déploie : la

ville de Venise et sa lagune[11], que même ceux qui n'y sont jamais allés pensent connaître, mais que Mieli fait voir sous d'autres aspects, moins courus, qui vont à l'encontre des stéréotypes liés à cette cité.

*
* *

Dans cette ville cernée et pénétrée de tous côtés par l'eau qui sépare les îles et îlots les uns des autres, on ne peut se déplacer qu'à la vitesse de la marche et l'on vit au rythme du passage des vaporettos. Il faut composer avec leur fréquence et leur vitesse et si l'on a raté le dernier, il ne reste qu'à attendre le lendemain ; ce n'est pas dramatique surtout si, comme Silvestro en fait l'expérience le jour de son arrivée, cela permet d'approcher une jeune fille rencontrée sur le dernier vaporetto et de s'imposer chez elle pour faire connaissance.

Lorsque l'on possède son propre bateau à moteur, afin d'aller plus vite évidemment et d'échapper ainsi aux horaires et à la lenteur des vaporettos, on s'expose, toujours comme Silvestro, au risque d'un accident en pleine lagune et d'un bain nocturne dans l'eau glacée : malgré le patronyme dont Mieli l'a doté, « Noé »[12], le garçon n'échappe pas au bain forcé. Venise oppose ainsi une résistance tranquille et naturelle, car avant tout géographique, à toute tentative d'accélération : on ne peut lui imposer un autre rythme que le sien, qui est celui de l'eau et donc de la lenteur, comme on ne peut imposer aux sentiments un autre rythme que celui qui est le leur.

Il est légitime que ces caractéristiques de cette ville aient séduit Mieli et qu'il ait, dès l'écriture du synopsis, élu Venise comme espace d'une histoire qui prend du temps, qui prend son temps. Celle que l'on appelle, selon un vieux lieu commun, la ville des amoureux, devient le cadre de sa « comédie

[11] Précisons que le titre de la version française, *Dix hivers à Venise*, vise à attirer un public étranger amoureux de la lagune. Reconnaissons-lui la vertu de souligner l'articulation qui nous intéresse entre temps et espace.

[12] Le nom de famille de Silvestro n'est révélé que dans le dernier épisode, durant la vente aux enchères de leur ancienne maisonnette ; le notaire l'appelle à haute voix, comme les autres acheteurs potentiels présents, mais dans le cas de Silvestro, il hésite : « Noe Silvestro ?… o Silvestro Noe ? ». Le jeune homme s'avère d'emblée hors course dans cette vente car son enchère ne dépasse que de 1000 euros le prix de départ ! Ce n'est pas lui qui achètera la maisonnette : elle ne deviendra pas son arche au milieu des flots…

sentimentale »[13], bien que jamais de tout le film les deux protagonistes ne la parcourent en amoureux et que Mieli refuse d'alimenter les stéréotypes, y compris visuels, sur la cité de la lagune. Dans le film qui a choisi l'hiver pour unique saison, Venise est vide de ses touristes, découragés par la pluie, le brouillard et le froid que Mieli filme avec subtilité, selon une photographie qu'il qualifie de « ricercata ma mai leziosa appunto perché è autentica »[14]. Abandonnée par les hordes de visiteurs propres aux autres saisons et par les vendeurs ambulants qui en sont l'inévitable corollaire, la ville que montre le metteur en scène est restituée au rythme de vie naturel de ses habitants ; c'est, selon ses propres mots, « la Venezia degli studenti, dei vaporetti, delle osterie […], poco raccontata al cinema […], un luogo sospeso e fantastico, eppure vero : ci abitano le persone, ci si ammalano, ci si innamorano »[15]. Cette volonté chez Mieli de représenter une Venise modeste, celle du quotidien, loin des ors, des marbres et des mosaïques de la ville monumentale mais aussi loin de l'imaginaire romantique qui lui est attaché[16], se traduit à l'écran par une prédilection pour des places méconnues des circuits touristiques, des cours de vieux palais, des jardins et des serres, la fourrière des bateaux, un marché, l'hôpital ; quant aux intérieurs, ils sont tout aussi banals, mais vivant d'une vie authentique : appartements d'étudiants, bars, salle de cours de l'université, et bien sûr les pièces de la maison de Camilla.

Dans ce film, on ne voit en somme de Venise que des lieux volontairement à l'écart du centre, le plus souvent effectivement délaissés par les cinéastes[17] ;

---

[13] On ne sait pas très bien dans quel genre situer cette œuvre. Au cours de l'interview de Simone Pinchiorri, Mieli s'interroge sur la pertinence de chacun des termes : « […] non ho ancora capito se *Dieci Inverni* sia o meno una commedia. Sentimentale però lo è senz'altro, anche se questo termine ha assunto un'accezione un po' dispregiativa. E' sicuramente vero che si tratta di un genere poco praticato in italia, e più affrontato in Francia, negli Stati Uniti (penso più al cinema indipendente che a quello hollywoodiano) e in Oriente. Però direi che non mi sono mai posto il problema né di seguire un qualche filone né di distaccarmene ».

[14] Cf. l'interview réalisée par Simone Pinchiorri (*cit.*). Mieli apprécie tout particulièrement l'utilisation de la lumière naturelle qui caractérise l'art de son directeur de la photographie, Marco Onorato, très connu dans la profession pour avoir, entre autres, travaillé dans tous les films de Matteo Garrone.

[15] *Ibid*.

[16] Pour la traduction cinématographique de cet imaginaire romantique, on pense naturellement aux deux chefs d'œuvre de Visconti qui se déroulent à Venise, *Senso* et *Morte a Venezia*, où le binôme Eros et Thanatos trouvent en la cité un extraordinaire théâtre.

[17] *Pane e tulipani*, sorti en 2000, fait lui aussi exception : comme Mieli dix ans plus tard, le réalisateur Silvio Soldini évite toute représentation conventionnelle de Venise. Il y fait arriver Rosalba à la suite d'une mésaventure fort peu romantique : cette femme au foyer quadragénaire a

parfois ils en sont encore plus éloignés, comme la plage sur laquelle donne la maisonnette de Camilla, filmée ici au petit matin (photog. 8), les abords presque sauvages de cette même maison, comme un avant-goût de campagne (photog. 9), et même l'arrière-pays des collines (photog. 2), à quelques minutes de voiture de Venise, où vit le père de la jeune fille et où elle revient régulièrement car là sont ses affections les plus anciennes et les plus stables.

Photogr.8

été tout bonnement oubliée par son mari sur une aire d'autoroute en rentrant de vacances. En vivant à Venise, Rosalba va pouvoir se retrouver et retrouver l'amour en redécouvrant la Beauté, la Poésie et la Liberté au contact de quelques Vénitiens, de naissance ou d'adoption. Soldini les suit dans leurs petites boutiques et leurs modestes appartements, dans les ruelles étroites et labyrinthiques de la ville, sur des places vides au petit matin et même sur l'herbe d'un îlot pour un pique-nique d'anniversaire. Il capte des portions de vie authentique. Du pain frais chaque matin, de nouvelles fleurs chaque soir et des airs d'accordéon surgissant de la mémoire : ce sont les ingrédients simples d'un nouveau bonheur qui a Venise pour espace.

Filmée de la sorte, cette ville se prête particulièrement bien au discours que développent Mieli et Soldini sur la reconquête de valeurs essentielles. Cela est fait avec une légèreté et une finesse qui font de ces deux films des cas à part dans la récente filmographie italienne. Le choix de Venise, cette façon inédite de filmer la ville ne sont pas les seuls points communs entre *Dieci inverni* et *Pane e tulipani*, que rapproche également une certaine philosophie de la vie, exprimée par un personnage de Soldini de la façon suivante, qui nous ramène à notre objet : « Le cose belle sono lente […] bisogna imparare ad aspettare ».

Photogr.9

Ces derniers photogrammes conduisent à formuler une observation sur la qualité et la valeur des nombreux plans d'ensemble présents dans ce film, auxquels s'ajoutent quelques plans de grand ensemble, comme ceux des collines de l'arrière-pays. Dans ce type de plans, la figure humaine, si elle existe, est petite ; l'horizontalité domine souvent ; le ciel est bas, parfois nocturne au dessus des eaux noires (photog.10).

Photogr.10

Ce sont là des plans assez longs, qui instaurent donc une pause où le temps est comme ralenti. Ces plans traditionnellement descriptifs contribuent à créer une atmosphère, à suggérer des sentiments : l'harmonie des doux paysages de l'enfance que Camilla quitte, sa solitude sur la plage, les vestiges d'une fête

(photog. 11) sur une place juste avant la soutenance[18], comme une prémonition de l'échec de la fête de ce soir-là, l'infinie tristesse de la jeune femme au milieu des arbres sombres et noueux (photog. 1) qui ont perdu leurs feuilles comme elle a perdu toute joie et toute envie de vivre. Les atmosphères, les impressions que suscite cette échelle particulière de plans sont en résonnance avec la lenteur qui imprègne l'histoire d'amour développée au long cours.

Photogr.11

Le plan d'ensemble est également utilisé dans la seule séquence filmée dans un haut lieu du tourisme vénitien : la place Saint-Marc. Le contexte est le suivant : le jour de la soutenance, Fjodor, le metteur en scène russe, est arrivé à Venise sans crier gare pour reconquérir la jeune femme. Il lui propose tout d'abord une promenade en gondole, certes en souriant car il est bien conscient de la banalité du cliché ; elle refuse, naturellement. Il fait nuit, ils marchent dans la ville, puis s'installent à la terrasse, évidemment déserte à cette heure-là, d'un célèbre café de la place. La seule séquence du film montrant une portion de Venise internationalement connue, et qui déroge donc au choix exclusif du réalisateur, est liée à cet homme : un étranger qui recherche ce soir-là dans Venise ce que l'on en connaît lorsque l'on n'y est jamais venu, et qui compte sur la ville des amoureux pour retrouver l'amour de Camilla et la ramener en Russie. Mais d'une part Camilla n'est pas une touriste, elle vit depuis des années maintenant à Venise et son rapport à cette ville échappe à l'emprise des

[18] Nous sommes en février, il s'agit probablement du Carnaval, ce que confirmeront les déguisements des invités qui attendent Camilla chez elle le même soir pour fêter son diplôme. On remarque donc que, en cette occasion aussi, Mieli ne fait aucune concession aux représentations éculées du Carnaval de Venise, comme les défilés sur la Place Saint-Marc, le concours du plus beau masque, les régates sur le Grand Canal, la Festa delle Marie, etc…

stéréotypes ; d'autre part, après leur séparation et son retour à Venise, ses sentiments pour Fjodor ont continué à évoluer dans le même sens. C'est donc un malentendu dont l'homme n'a pas encore conscience, mais dont le plan d'ensemble choisi par le réalisateur nous donne l'intuition : photogr. 12.

Photogr.12

Filmée en pleine nuit, en l'absence d'éclairage de la Basilique qui se devine à l'arrière-plan, au centre du champ, comme une présence muette, la place est tout autre que sur les cartes postales[19]. La multitude, au premier plan, des sièges vides qui occupent le tiers inférieur de l'image, le décentrage des deux personnages assis, dont les regards ne se croisent pas, enfin le plan d'ensemble qui met en évidence le caractère désert de la place et leur solitude à deux suggèrent la distance qui s'est creusée entre les ex-amants et annoncent l'issue toute proche de leur rencontre : la confirmation de leur rupture par Camilla, qui finit par lui signifier laconiquement, en russe, qu'elle n'est plus amoureuse de lui. Le montage en champ-contrechamp qui montre successivement leurs visages pendant ce dernier échange est immédiatement suivi d'un dernier plan d'ensemble, qui reprend le même angle de prise de vues que le précédent mais dure plus longtemps pour que l'on voie Fjodor se lever

[19] A propos de cette place, Soldini a une trouvaille particulièrement heureuse pour éviter lui aussi « l'effet carte postale » : dans *Pane e tulipani*, Rosalba est filmée de face, en gros plan, tandis qu'elle contemple la basilique qui est en face d'elle et donc hors champ. Concentré exclusivement sur Rosalba, le réalisateur ne nous propose qu'une vision indirecte de la basilique, comme partiellement effacée, puisqu'il se limite à en capter le vague reflet sur la vitrine contre laquelle Rosalba s'appuie.

lentement de sa chaise, s'éloigner en marchant vers la Basilique et se perdre dans l'obscurité du fond, signifiant ainsi qu'il est définitivement sorti de la vie de Camilla.

La forte présence de Venise dans le film a amené certains critiques à considérer qu'il s'agit non pas d'un simple décor, mais du troisième personnage essentiel de l'œuvre, qui viendrait s'ajouter au duo central et interagir avec lui. Venise est en effet le centre absolu de la géographie physique et affective des deux jeunes gens. Les « échappées » russes sont des fenêtres sur un nouvel espace, un ailleurs, exotique à sa façon ; mais les deux séjours conduisent, comme on l'a vu, à des retours anticipés des protagonistes à Venise. Ils y reviennent toujours, comme du reste à la maisonnette où leur histoire a commencé. Dans le dernier tableau, cela fait deux ans qu'ils ne se sont pas vus[20] et dix ans ont passé depuis leur première nuit en ce lieu ; ce jour-là se déroule dans un palais du centre ville la vente aux enchères de la maison où ils ont vécu. Il s'avère que, sans s'être concertés, tous deux ont tenu à y participer ; mais, face à des enchères supérieures aux leurs, ni l'une ni l'autre ne parvient à l'acheter. A l'issue de la vente, déçus mais émus de se revoir, ils prennent ensemble le vaporetto, descendent à leur ancien arrêt et marchent jusqu'à la maisonnette pour la contempler une dernière fois ; dans cette sorte de pèlerinage, ils remettent leurs pas dans ceux des adolescents qu'ils étaient dix ans plus tôt.

Leurs retrouvailles inattendues dans cette salle des ventes témoignent de leur nostalgie commune pour ce proche passé, dont ils auraient voulu sauvegarder et prolonger la mémoire à travers la possession de la maison. Mieux qu'un long discours, elles sont aussi l'aveu limpide de la constance et de la profondeur de leurs sentiments qui se révèlent enfin à l'autre. Le temps n'a donc pas altéré la qualité de ces sentiments, contrairement au temps destructeur qui opère dans les œuvres de Tchékhov, l'auteur russe que, symptomatiquement, Camilla avait choisi d'étudier à l'université et qui l'avait conduite à Moscou. Contrairement au temps tchékhovien qui façonne les existences en dégradant tout ce qu'il touche, choses et personnages, le temps dans le film de Mieli a permis aux sentiments de se tremper, à la fois de s'affirmer et de s'approfondir malgré, ou plutôt peut-être à cause des obstacles qui se sont interposés sur leur route. Tout comme des escargots, Camilla et Silvestro ont avancé lentement et en ne suivant jamais la ligne droite ; mais dans le dixième tableau, ils finissent

[20] Ils ne sont pas revus depuis la visite de Silvestro à Camilla retranchée chez son père après son accouchement.

par se retrouver, ou plutôt par se trouver enfin. La comparaison avec le gastéropode à la lenteur légendaire n'est pas un simple stéréotype : cet animal a une présence bien réelle dans le film de Mieli et s'affirme même comme un fil rouge, discret mais révélateur.

*
* *

L'escargot fait son entrée dans le film dès le deuxième épisode, à l'occasion d'une conversation entre Silvestro et ses colocataires auxquels le jeune homme expose son intention, « idea geniale » selon lui, d'élever des escargots à la maison. Comme le garçon le rappelle, sans rire, à ses amis un peu réticents, les escargots « non fanno rumore » ; à Simone qui lui rétorque que ces bestioles bavent partout, Silvestro fait l'éloge de leur lenteur : « ti sbagli, la chiocciola compie spostamenti di 5 cm all'ora : ma che problemi ti dà ? ». L'arrivée des invités au dîner qu'ils sont en train de préparer met un terme, que l'on devine provisoire, à cette discussion.

Un an plus tard, durant la nuit passée à l'hôpital, Silvestro apprend à Camilla que c'est chose faite : « sono arrivate le lumache ». Lorsqu'elle est installée à Moscou, il lui annonce par mail qu'il a trouvé le titre de son mémoire de *laurea* : *Chiocciole a luci rosse. Curiose strategie riproduttive*. Le garçon qui, en novembre 1999, pour arracher un sourire à la jeune inconnue rencontrée sur le vaporetto, évoquait avec désinvolture ses projets d'études universitaires : « Botanica… Giapponese… Matematica… O matematica giapponese » a finalement trouvé sa voie ; ce n'est pas la botanique évoquée plus haut, à laquelle son prénom aurait pu le prédestiner, mais une autre discipline du vivant, la zoologie. Le choix des escargots comme sujet de ses recherches confirme l'attirance ancienne de Silvestro pour ces animaux, doublée à présent d'un intérêt scientifique ; mais la lenteur des escargots, qui est l'emblème de cette espèce, confère aussi à ce choix une valeur symbolique au niveau du récit : leur présence dans le film nous intéresse ici tout particulièrement.

C'est au cinquième tableau que les escargots se montrent enfin à l'écran. L'épisode s'ouvre par un plan de Silvestro en train de travailler dans une serre et de s'affairer autour de plusieurs caisses où il élève ces animaux. Il doit aussi répondre à un écolier qui prétend savoir, parce que sa mère est française (*sic*), que les escargots se mangent crus, chose que dément Silvestro mais qui anticipe le festin qui aura bientôt lieu, au corps défendant du jeune homme, du moins au début. Entre-temps il offre une partie de son élevage à Camilla de retour de

Russie dans la petite maison de l'île qu'ils partagent à présent. Il espère la consoler un peu de son chagrin amoureux : « Tengono compagnia… », lui dit-il, pince-sans-rire, en les lui offrant. Camilla, consciente que c'est un beau cadeau de sa part, en est émue et installe la caisse d'escargots dans leur cuisine.

Quelque temps plus tard, le soir de la soutenance du mémoire de la jeune femme, Silvestro a organisé une petite fête en son honneur – on s'en souvient –, chose qu'elle ignore et qu'elle ne découvrira pas avant l'aube, retenue à Venise par l'arrivée imprévue du metteur en scène russe. Sur l'île, tard dans la nuit, une jeune Américaine délurée, déguisée en Marie-Antoinette, réclame à manger à Silvestro et exige de se faire livrer une pizza par téléphone, ce qui est évidemment impossible, comme il le lui dit. Elle manifeste une incrédulité horrifiée en usant du cliché le plus éculé, qui révèle en même temps sa méconnaissance totale de la ville et du pays où elle séjourne : « You are telling me that we are in Italy and we can't get a fucking pizza ? […] There's no sort of Lagoon Pizza Hut ? Speedy Gondoli ? o whatever? ». Ses yeux tombent alors sur l'élevage d'escargots de Camilla, qui accroît immédiatement son appétit et éveille sa concupiscence. Manifestant une ignorance stupéfiante, confondant homosexuel, transsexuel et hermaphrodite, assimilant hermaphrodite à aphrodisiaque et à pervers, la ravissante idiote pousse Silvestro dans ses retranchements, concrètement en le serrant de fort près entre l'évier et la cuisinière. Finalement le jeune homme dépité par l'absence de Camilla capitule : il prépare à la poêle les fameux escargots (photog. 13) et cède aux avances explicites de la jeune étrangère.

Photogr.13

A l'évidence Mieli a conçu le personnage de l'Américaine comme antithèse de Camilla : aussi désinvolte et sexuellement entreprenante que l'Italienne est réservée et pudique. Nourrie de sous-culture, de clichés et de « mal bouffe » tandis que Camilla, pénétrée de culture européenne et de littérature, est capable de citer les auteurs russes en langue originale. Avide de plaisirs rapides et immédiats même s'ils sont uniformisés et insipides, comme la nourriture livrée en express à domicile sur un coup de téléphone, alors que Camilla fait tout avec sérieux et en prenant son temps, comme lorsqu'elle part pendant des mois étudier le théâtre de Tchékhov sur le sol natal de l'auteur, à des milliers de km. Les deux femmes qu'oppose implicitement le réalisateur ont un rapport au temps on ne peut plus dissemblable.

L'Américaine semble destinée à incarner dans le film l'accélération globale du rythme de vie et des mutations sociales, qui caractérise notre époque et qu'Hartmut Rosa analyse de façon lumineuse au début du nouveau siècle dans *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, puis dans *Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality* [21]. Le sociologue allemand considère cette accélération comme l'expérience majeure de la modernité, dont nous faisons l'expérience, souvent douloureuse, dans tous les domaines de nos vies : social, familial, professionnel, etc… Dans le film, c'est bien l'Américaine qui condamne à une fin tragique les pauvres escargots de Camilla qui coulaient jusque là une vie bien tranquille et dont il faut rappeler qu'ils ont été précisément choisis pour symbole par l'une des réactions contemporaines à cette accélération, l'une des premières formes de résistance organisées : le Slow food, mouvement créé en Italie dans les années 80[22]… A travers les binômes Camilla / l'Américaine, Lagoon Pizza Hut / escargots, Venise / Etats Unis, ce sont deux rapports au temps que Mieli oppose frontalement à ce moment-là du film, qui occupe significativement son exact milieu. La sympathie du réalisateur pour Camilla et son antipathie manifeste

[21] *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005 (zugleich Habil.-Schrift, Univ. Jena 2004). La publication de ce texte, rédigé en allemand, est suivie en 2010 de celle de *Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality* (NSU Press, 2010), traduit en français sous le titre : *Aliénation et accélération. Vers une critique de la modernité tardive* (Editions La Découverte, Paris, 2012).

[22] La création de Slow food, motivée par l'implantation en 1986 d'un restaurant Mac Donald au cœur de la Rome historique, sera suivie de celles du Slowsex et de Cittaslow. Pour ces diverses déclinaisons de la mise en pratique de la philosophie de la lenteur, on se reportera à l'ouvrage de Carl Honoré : *Eloge de la lenteur*, Marabout, Paris, 2005.

pour l'Américaine révèlent l'adhésion de Mieli à un mode d'être dans le monde où la lenteur a toute sa place.

Les deux femmes sont destinées à se croiser le lendemain matin, quand Camilla arrive par le premier vaporetto. Elle n'en croit pas ses yeux en écrasant les coquilles d'escargot qui jonchent le sol et en voyant l'Américaine émerger de son lit. Sa colère est à la hauteur de sa déception et du sentiment de trahison ; la dispute avec Silvestro est brève mais radicale, tandis que l'Américaine s'éclipse prudemment. Les escargots mangés sans vergogne, la veille au soir, tandis qu'elle était en train de rompre définitivement avec Fjodor, sont le prétexte déclaré à cette dispute, car comment reprocher à l'autre son infidélité s'ils ne sont même pas ensemble ? Camilla chasse donc Silvestro de chez elle : il devra trouver à se loger ailleurs. Ils ne se reverront que deux ans plus tard, à l'occasion de l'invitation de Liuba à son mariage en Russie.

Malgré le sort qu'a connu l'élevage de Camilla, l'escargot qui s'est affirmé comme la représentation d'une certaine appréhension du temps ne disparaît pas pour autant complètement du film, le fil rouge n'est pas rompu : on va entrevoir brièvement cet animal trois ans plus tard, en janvier 2007, en ouverture d'épisode, sous de nouvelles espèces toutefois : métamorphosé en un projet de costume pour les activités d'animation auxquelles Silvestro se consacre désormais professionnellement.

Photogr.14

Occupant le premier des plans du chapitre 8 (photog. 14), l'animal délicatement dessiné sur une feuille de papier témoigne une dernière fois de l'attachement de Silvestro à cette figure chargée de symboles et du rapport au temps propre au

réalisateur, qui s'est déployé tout au long de son film en résistant aux mésaventures successives des deux jeunes gens et aux aléas de leurs rapports au fil des saisons.

*
* *

Pour conclure il faut revenir aux derniers plans du dixième tableau ; ils ont un air de « déjà vu ». Le spectateur a peut-être l'impression de revenir au début : Camilla et Silvestro partagent le même lit, ils ont raté le dernier vaporetto pour rentrer à Venise, ils vont donc passer la nuit ensemble dans la maisonnette. Mais, même si la boucle du récit se referme sur le même lieu, les mêmes personnages, une situation analogue, selon une construction cyclique fréquente au cinéma, dix ans ont passé au fil desquels ils ont fait de nombreuses expériences, parfois douloureuses, ont eu divers partenaires en amour, qu'ils ont quittés ; ils se sont cherchés, parfois presque trouvés, pour de nouveau se perdre ou s'éviter. A présent le temps des études est clos, le mode de vie étudiant derrière eux, tous deux travaillent, Camilla a une fille, la maisonnette qu'ils ont quittée il y a des années vient d'être vendue à d'autres et plus jamais ils n'y reviendront après cette nuit. A travers les dix hivers par lesquels Mieli a choisi de nous raconter ces années de leur vie, le cinéaste a voulu étudier le cheminement de deux adolescents vers l'âge adulte, qui n'a rien de la ligne droite qui permet d'aller vite ; il s'agit au contraire d'un cheminement sinueux, nécessairement lent et long, comme l'explique ici le réalisateur :

> In *Dieci Inverni* è […] fondamentale la questione del tempo e della crescita : i due protagonisti sono persone diverse di anno in anno e quindi i rapporti tra loro sono sempre diversi. Devono trovarsi prima di trovare l'altro […][23]

Puisque le temps des sentiments est incompressible, qu'on ne peut accélérer ni leur évolution ni la maturation des personnes, la lenteur qui informe cette relation sentimentale lui est intrinsèque. Elle apparaît dans le film de Mieli comme une donnée naturelle, un caractère simplement incontournable et même nécessaire de cette histoire d'amour. « Non tutto il male vien per nuocere », selon le proverbe italien bien connu, si l'issue de ces dix années est finalement heureuse.

[23] Cf. l'interview réalisée par Simone Pinchiorri (*cit.*).

Ce qui est le cas, à la satisfaction des spectateurs qui, au fil des tableaux, se sont en général attachés à ces deux jeunes personnages, si différents l'un de l'autre mais tous deux en constante transformation et en quête de quelque chose que longtemps eux-mêmes ne savent définir. Il aura fallu dix ans à partir de leur première rencontre pour que Camilla et Silvestro, presque trentenaires, se sentent prêts, maintenant adultes[24]. Au dixième tableau, leur rencontre à l'occasion de la vente aux enchères est le signe que l'asynchronisme qui avait caractérisé leurs rapports s'est dissipé : ils découvrent qu'ils ont maintenant le même tempo affectif. Peut-être vont-ils pouvoir enfin parcourir ensemble de nouveaux chemins, à la même allure.

Dans le dernier tableau, nous les avons retrouvés, une toute dernière fois, au mois de mars – c'est la première fois dans le film qu'un épisode est placé sous le signe de ce mois –, à l'aube d'un nouveau printemps. A la fin de l'épisode, nous les quittons donc au seuil d'une nouvelle vie, dont nous ne saurons toutefois rien puisqu'à ce moment-là commence l'ellipse finale qui conduira non plus à l'hiver suivant, mais au hors film.

Une dernière question nous vient, qui n'a rien d'anecdotique, à propos d'une autre image qui a traversé discrètement le film. Quel est cet arbre étrange, dépourvus de feuilles mais porteur de boules rouges comme de grosses tomates ? Sur le vaporetto du premier soir, il encombre Silvestro censé l'offrir à une tante qui doit l'héberger quelque temps (photog. 15).

Photogr.15

[24] C'est de nouveau à Silvestro que Mieli confie le soin de l'exprimer, à sa manière : « Certe cose cominci a apprezzarle solo con l'età ».

On remarque que, de façon spéculaire, Camilla aussi transporte ce jour-là un objet encombrant (photog.16) : un grand lampadaire pour sa future maison[25]. Tous deux se sont croisés sans se voir sur le quai avant de monter dans le vaporetto (photog. 17), mais le grand objet qui embarrasse chacun d'eux est un signe qui les désigne à notre attention et les destine à se rencontrer.

Photogr.16

Photogr.17

Silvestro oubliera cet arbre étrange chez Camilla en repartant le lendemain matin – serait-ce de sa part un acte manqué ? – Au fil des épisodes, on

[25] On peut s'interroger sur la valeur symbolique de cet objet : peut-être matérialise-t-il la lumière de la raison que la jeune femme essaye de projeter sur ce qui l'entoure pour lutter contre la confusion et rétablir un ordre perturbé par l'entrée de Silvestro dans sa vie.

l'apercevra de temps en temps, planté en terre devant l'entrée de la petite maison sur l'île, toujours à l'arrière plan. Comme les protagonistes du film, il aura bien grandi au fil des années, ainsi qu'on peut le constater, si l'on est attentif, dans ce plan du dernier épisode :

C'est un kaki, le seul arbre fruitier qui donne des fruits en hiver…

Anne BOULE-BASUYAU
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3