

# Entretien avec Claudio Pazienza\*

propos recueillis par André Roy



EXERCICES DE DISPARITION (2011)

## LE LIEN FAMILIAL

*Sottovoce* (*À voix basse*, 1993), documentaire que je considère comme mon premier film, a été fantasmé pendant longtemps. J'essaie déjà dans ce film de mettre à l'épreuve mon envie de « raconter » le réel. De concevoir ce réel en considérant le film comme stratification de couches dans laquelle le visible est une couche et le symbolique une autre, visible et symbolique n'étant pas opposés mais parties prenantes du réel. Le film était une exploration de ce concept tordu de réel, qui est pour moi le contraire du concept de naturalisme. C'est que je ne me suis jamais senti à l'aise dans le fait de me limiter à enregistrer quelque chose en faisant semblant de ne pas y être. Le cinéma devait, pour moi, rendre contagieux ce qui est commun entre nous. Dans *Sottovoce*, c'est le lien minimal, qui est également le lien familial. Par ce lien, on transite vers autre chose, vers la connaissance, on va à la rencontre de penseurs. Ça fonctionne en cercles concentriques. La question qui déclenche le film n'est pas « universalisante ». C'est une question que je porte et qui, étant portée, peut alors devenir universelle. Elle peut être reçue parce qu'elle n'est pas impersonnelle, désincarnée.

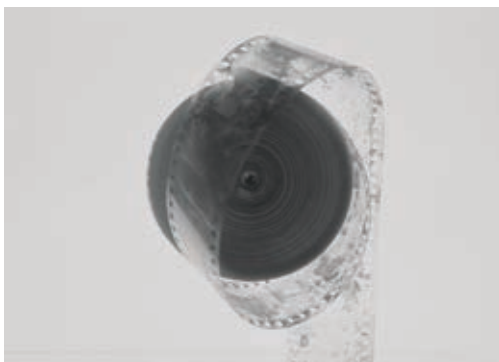
L'autre aspect de ces cercles concentriques se trouve dans un rapport avec les origines, un rapport qui était pour moi problématique avec ma famille. Un rapport qui avait la forme d'une étrange culpabilité. De m'être en quelque sorte éjecté de ma famille, de m'intéresser à autre chose que ce qui intéressait mon père et ma mère. Revenir quinze ans plus tard à Roccasalegna, lieu de ma naissance, c'était aussi poser une question sociale, celle de mon rapport avec le milieu ouvrier. C'était une réflexion sociologique où se mêlaient autobiographie et histoire. J'essayais de montrer non par les formes, mais à travers les formes, ce qui habitait mon quotidien. Même si ces formes sont souvent oniriques, elles ne sont pas séparées du réel. Elles étaient une manière d'explorer les limites de ce qui est pour moi le réel, qui est impossible, qui ne peut être retenu, contenu dans une approche linéaire. Le linéaire du naturalisme, de la continuité narrative, même dans le documentaire, fait du tort à ce que j'appelle le vrai du réel.

Le linéaire est lisse, fermé, avec des formes régulières. Pour moi, le documentaire ne peut être que création, ne peut s'exposer à la limite du langage que parce qu'il interpelle ce qui me constitue et m'échappe. On doit se placer dans cette limite, qui est de trouver un équilibre entre perception, interprétation et description. Il faut se placer du côté de ce qui résiste, du côté du vrai du réel, dans ce que je construis et qui transite par cette chose complexe qui est ce que je suis. Pour que ce que je crois voir parvienne à être ce que je crois voir pour les spectateurs. Mais on n'est plus dans la certitude, on peut frôler le ratage. On peut aussi être aimé pour cela, ou bien détesté, mais on doit l'assumer.

On utilise beaucoup le mot poétique pour définir mes films, ou le mot fantaisie. Ou l'adjectif surréaliste. J'essaie, en fait, d'assumer cette part du langage qui, dans ma perception du monde, ne se plie pas aux conventions. La création n'est pas dans l'invention de formes exubérantes, jouissives. Créer, comme le disait Robert Bresson, c'est inventer de nouveaux rapports entre les hommes, les choses et les images. Comme en poésie, créer de nouveaux rapports entre les mots. Le devoir du documentariste n'est pas de partir à la chasse de la forme, mais d'investir ce rapport entre les hommes et les choses, entre les choses et les mots, jusqu'à ce que quelque chose surgisse et qu'on n'attendait pas, et qui nous a échappé et nous échappe encore. Moi j'attends d'une personne qui fait ce métier qu'elle me dise : « Voici ce que je vois, mais vois aussi l'effet de ce que je vois sur moi. » Parler de moi et de ce qui m'arrive, c'est ça le documentaire.

## LE CINÉMA, MACHINE À (SE) PENSER

Le film est une expérience, il résulte d'une expérience. Tous les cinéastes qui m'intéressent sont des cinéastes qui habitent leurs questions par l'expérience des formes qui deviennent des vecteurs d'attraction, jamais anodins, jamais gratuits, même si les auteurs ne se filment pas comme moi. Quand un film me parle, j'ai toujours l'impression que c'est le résultat d'une cristallisation entre la quête d'une personne et la personne qui entreprend cette quête. Cette



ARCHIPELS NITRATE (2009)

crystallisation devient un film. Est-ce que cela tient de l'exaltation d'une subjectivité à tout prix? Évidemment que non, car cette subjectivité pourrait être tellement ostentatoire qu'elle ferait écran, empêcherait de voir. Il faut trouver l'équilibre entre ce que je montre et moi qui me montre.

Mais en même temps, tout ce travail tient du tâtonnement. Faire un film, c'est être dans le brouillard. Cette machine à penser, à se penser qu'est le cinéma – qui ne me fera peut-être pas sortir du brouillard, ou qui m'aidera peut-être même à me sentir bien dans le brouillard, ou me consolera peut-être – enclenche un mouvement qui se traduit par la recherche de quelques repères. On cherche à nommer quelque chose qu'on pressent et à donner une autre place à l'image. L'image ne vient pas conforter ce qu'on dit, elle ne crée pas la certitude. On se leurre sur elle. L'image est pour moi ce qui précède le sens. Elle n'illustre pas le sens, mais va donner un nom à quelque chose qui n'a pas encore de nom. L'image ne fonctionne pas chez moi comme une preuve du sens, elle ne tient pas du transcendantal; elle n'est pas le corps du réel. Elle doit être du côté de la pensée, de son mouvement. Dans mes films, on retrouve une constante: c'est qu'il n'y a pas de répit dans ce mouvement de pensée. Parfois c'est lent, parfois c'est rapide, parfois les associations d'idées, d'objets, des choses ne sont pas évidentes. Mais il y a le mouvement, il y a ces expériences sur ce que je regarde et qui «se regardent». Il ne s'agit naturellement pas de faire le tour de la question, mais de comprendre. Il s'agit d'abord d'agiter des ensembles comme un metteur en scène tout en sachant qu'on n'arrivera pas au bout de la question. Ce que je dis est une des choses qu'on peut dire. Ce n'est pas toutes les choses. C'est l'inachèvement dans toute chose. Le documentaire n'épuise pas le réel – ce réel qui est impossible selon Lacan –, malgré la prétention de beaucoup de cinéastes de venir à bout de lui parce qu'ils ne supportent pas cela. Ils veulent avoir le dernier mot. Ils veulent cloisonner l'interprétation des moments de la vie, de l'histoire, parce que cela les apaise.

Je n'ai pas de tels projets, car je n'ai pas de prémisses théoriques pour mes films. C'est après-coup que je m'en rends compte. Le film n'est pas un alibi pour une quête théorique sur un sujet. Si je dis cela, c'est que dans l'après-coup, après avoir fait le film, après avoir adopté certaines formes, je me demande pourquoi j'ai fait ce film-là. J'en trouve des preuves, par exemple, dans mon goût pour l'humour noir, mais cela n'explique pas tout. Mon rapport au film est tortueux, d'autant que pour moi il y reste toujours quelque chose d'inachevé. Quand je tourne, je ne sais pas toujours ce que sera la place des séquences. Ce sont des séquences ou des plans célibataires. Ce sont des fragments de ce que je veux saisir du monde. Je suis dans l'ordre de la perception. Comme si les choses – des espaces, des objets – me disaient: «Filme-moi, filme-moi! Filme les relations que nous avons entre nous.» Comme si moi aussi je cherchais ma place dans ma relation aux choses. Je ne suis pas dans une logique de traduction du réel, mais dans l'attente que se produise un monde possible, qui ne serait pas immuable comme celui qui nous entoure, un monde qui continuerait de se mouvoir et de changer.

Je ne sais pas encore si cela tire sa source de mon inconscient. C'est vrai que l'inconscient demeure toujours mystérieux. Je ne me méfie pas de mon inconscient, mais de ma raison, de la volonté de raisonner, c'est-à-dire d'illustrer par des images un propos qui serait déjà abouti sur papier. Je suis dans l'écoute, et filmer est diriger constamment sa pensée, la rediriger, ne pas éviter les contradictions, accepter d'être en panne ou d'être étonné. Je peux m'autoriser cela dans le processus de production parce que je n'ai pas honte de ce qui peut m'arriver. Je peux assumer la part pathétique de ne pas savoir. Je n'ai pas de gêne de montrer cette part d'imperfection chez moi, qu'on pourrait appeler ma part d'humanité.

#### L'ART DE LA RENCONTRE

J'ai découvert après pas mal de films la différence entre le dialogue et l'interview. Quand je filmais mes parents, ce n'était pas un dialogue, ils n'étaient pas vraiment des interlocuteurs. Je me servais d'eux et j'avais avec eux une relation de culpabilité,