

Jacopo Rasmi
Conversation avec
Michelangelo
Frammartino

LE HORS-CHAMP EST DEDANS



PENSER L'ANIMAL, EXPOSER L'ANIMAL.

Je vois un tas de livres sur ton bureau. A côté de Deleuze, deux textes d'Agamben saisissent mon regard. Est-ce qu'Agamben a été important dans ta réflexion et dans ton cinéma?

L'ouvert a été un livre important pour moi: surtout la question de l'animal, pour ce que j'arrive à en comprendre, le chapitre sur la tique est merveilleux. D'autres réflexions ont aussi été importantes, Roger Callois surtout, que j'avais lu et relu et fréquenté. J'ai étudié à la faculté d'architecture de Milan qui a gardé une relation historique avec la faculté de philosophie de Milan.

Cette question de la représentation de l'animal en tant qu'Autre à inclure dans l'horizon de notre attention éthico-esthétique devient importante chez toi, à partir de Le quattro volte surtout. Tu sembles aller au-delà d'une pensée traditionnelle d'accueil et de reconnaissance éthique de l'autre seulement sous la forme humaine (je pense à Jacques Derrida, à son L'animal que donc je suis, par exemple).

Je crois que la question de l'animal, un peu à cause de ce film-là, mais probablement surtout parce qu'elle était dans l'air, a gagné de la place ces dernières années, dans les films et dans certaines pensées. J'ai, d'ailleurs, fait du tutorat au *Torino Film Lab* et il y avait un film qui avait comme co-protagoniste un chien qui finissait sur une île. Et cette personne-là s'était inscrite car elle voulait en parler avec moi...

J'ai donc l'impression que quelque chose a bougé récemment, bien qu'il s'agisse d'expériences déjà faites par des grands maîtres, à partir de Bresson. Par exemple Mundruczo, un réalisateur hongrois cher au festival de Cannes, a présenté il y a deux ans, dans la sélection *Un certain regard*, un film entièrement joué par des chiens, *The white god*. Et Pietro Marcello, un ami, a présenté à Lucarno *Bella e perduta* qui a comme protagoniste un buffle. C'est un buffle mâle et d'ailleurs il s'agit d'une chose qu'on on a croisé dans *Le quattro volte*, car quand j'ai passé beaucoup de temps avec les bergers calabrais j'ai

EN FAIT, IL S'AGIT D'UNE QUESTION PRATIQUE : COMMENT PLACER LA CAMÉRA DEVANT UNE CHÈVRE, QUEL FORMAT UTILISER, À QUELLE HAUTEUR, QUEL TRÉPIED CHOISIR – CAR FILMER UN HOMME, CE N'EST PAS LA MÊME CHOSE.

compris que le mâle ne sert à rien : dans un troupeau, ce sont les femelles qui font le lait. J'ai passé beaucoup de temps avec une famille de bergers, parce que je devais comprendre comment on peut filmer les animaux. En fait, il s'agit d'une question pratique : comment placer la caméra devant une chèvre, quel format utiliser, à quelle hauteur, quel trépied choisir – car filmer un homme, ce n'est pas la même chose. Même la vitesse de déplacement d'un animal de cette espèce intervient sur les panoramiques : comment je les filme et pourquoi ? Il y a tout un travail pratique, Dieu merci.

ADIEU AU LANGAGE (ANTHROPOCENTRIQUE) AU CINÉMA

Cette question de l'animal trouve son espace de pertinence, à mon avis, à l'intérieur d'un discours plus ample qu'on pourrait faire remonter à l'idée de Jacques Rancière d'un «partage du sensible», soit un système d'inclusion et d'exclusion de la visibilité/pensabilité. On est toujours dans un régime attentionnel où certains éléments ont accès à une perceptibilité et une pensabilité, tandis que d'autres en sont exclus. L'opération de Le quattro volte semble questionner cet ordre perceptif en donnant un espace de manifestation à certaines présences à la marge du cadre audio-visuel dominant (les plantes, les animaux, les minéraux).

Il y a toute une série d'éléments auxquels on ne reconnaît pas un «droit à l'image». Je l'ai toujours perçu et je continue à sentir – quand j'enseigne, quand je regarde des œuvres – que le cinéma est l'émanation directe d'un mode très violent dans ses manières de concevoir le réel. Et très arrogant aussi, car il établit des vérités, tout en héritant ce processus de mise en forme du monde qui m'a dérangé depuis que j'étais tout petit. Par exemple, quand on apprend à lire à 5 ans, en prenant le même chemin de l'école maternelle, on commence à lire «Boulangerie», «Charcuterie»... Et, je m'en souviens, je disais à ma mère : «Je ne lisais pas ça avant.» Et maintenant je ne peux pas m'empêcher de le lire. Comment revenir à quand il n'y avait que des dessins ? C'est pareil dans la perspective : comme j'aime le dessin, j'essaie de saisir la bidimensionnalité du code (Escher...). Cette violence

LE CINÉMA EST L'ÉMANATION
DIRECTE D'UN MODE TRÈS
VIOLENT DANS SES MANIÈRES
DE CONCEVOIR LE RÉEL.

de vouloir mettre en forme d'une façon définitive m'a toujours beaucoup frappé : le code est une construction humaine tellement puissante qu'elle devient irréversible.

Je me souviens, en effet, que tu as affirmé que les films, tes films, ne sont pas politiques parce qu'ils posent des problèmes politiques au niveau du thème, mais ils le sont d'abord parce qu'ils posent des questions au niveau linguistique du code.

Cette force, cette violence des codes de création humaine est telle qu'on n'arrive pas à les désactiver, sauf à travers un travail infini de type phénoménologique de suspension du jugement. L'épochè comme exercice d'une vie entière. Ça ne signifie pas les détruire – ils sont importants, ces codes ! – mais cela implique de faire un exercice de suspension au nom de ce qui se cache en dessous : cette origine, ce terrain sur lequel tout s'érige et qui est, d'ailleurs, ce qui nous fait sentir toujours vivants. Filmer l'animal, finalement, signifie ça : essayer d'éviter le risque dangereux de l'humanisation. Voilà le grand risque.

Réussir à s'apercevoir qu'il y a quelque chose qui a le droit d'être filmé, c'est déjà très important. C'est un travail que je mène avec mes étudiants. Il y a des choses qui sont tellement petites ou tellement proches qu'on ne s'aperçoit même pas qu'il est possible de les filmer, c'est-à-dire qu'elles ont droit à l'exposition. On a vu ça dans la photographie aussi. J'ai toujours été fasciné par les photos de ma famille, qui ont été faites en imitant la bourgeoisie. On empruntait des vêtements, on se plaçait devant un faux décor : on faisait semblant d'être bourgeois parce que c'était la classe sociale qui avait la dignité d'être photographiée jusqu'à une certaine époque. Celui qui se rend compte que les choses sont photographiables est en train de leur reconnaître une dignité d'exister en image. S'apercevoir qu'il est possible de le faire est déjà un geste très important : le geste de celui qui commence à photographier la *working class*.

CELUI QUI SE REND COMPTE
QUE LES CHOSES SONT
PHOTOGRAPHIABLES EST EN
TRAIN DE LEUR RECONNAÎTRE
UNE DIGNITÉ D'EXISTER
EN IMAGE.

Alors il est très important, également, de se rendre compte que la chèvre est le fond de la Calabre. Derrière le berger, il y a la chèvre (dans les représentations picturales aussi). Il faut ramener la bête à l'intérieur du cadre et on voit qu'il est possible de le faire : dans le langage cinématographique, la bête est un détail, mais on



Avant la fête, avant le mât de cocagne. (*Le quattro volte*, 2010, de Michelangelo Frammartino)

peut aussi en faire un gros plan. Ça a été un travail de deux ans : comprendre si et comment on peut le faire. La bête ne tient pas une pose devant la caméra (et on se dégage ainsi de toute la rhétorique de la pose, de la récitation, de l'imitation). Il était question de donner de la dignité à ce qui n'en avait pas, un minuscule geste révolutionnaire pratiqué par beaucoup d'autres artistes aussi. Il s'agissait donc de comprendre ce qu'il y a à l'extérieur du langage cinématographique actuel – qui est anthropocentrique : du gros plan au très long plan, l'unité de mesure est l'homme. Qu'est-ce qui reste en dehors de cela ?

C'est l'entière chaîne créative qui est remise en question.

Tout-à-fait, la chaîne entière. Au début de cette remise en question, il y a eu de gros problèmes, des égarements et aussi des colères. La rencontre avec les techniciens du montage du son et de l'image à Berlin a été, au début, très compliqué, avec des problèmes de communication. Moi, j'ai une façon de travailler très artisanale et ça apparaît, au départ, comme de l'incompétence : « Tu es en train de nous demander des choses comme un incompetent ! » Toutefois, il faut accepter que cette incompétence-là soit toujours une prémisses à ce type de travail. Je ne sais point faire ce que je fais : c'est le premier pas si on veut essayer de faire quelque chose d'« autre », c'est évident qu'on ne sait pas le faire. Moi, je ne sais pas le faire et le régisseur ne le sait pas non plus (quand il vient faire *Le quattro volte*, il trouve des troupeaux à diriger), le producteur non plus, le directeur de la photographie non plus (car il ne connaît pas les poils des bêtes, leur façon de refléter la lumière, etc.) On met à zéro les codes et les points de repères : ce qui semble un petit geste déclenche une série de conséquences sur l'entière chaîne de production, des conséquences qui sont très intéressantes et qui nous montrent notre arrogance habituelle. Nous sommes tellement au centre de tout que, dès qu'on enlève l'homme, tout s'écroule. Mais cet écroulement est très intéressant.

C'est libérateur ?

C'est libérateur, c'est excitant, puisqu'il y a beaucoup qui reste, voire plus. Comme quand Michael Snow est allé sur une montagne pour faire *La région centrale* et qu'il se soustrait lui-même grâce à un robot qui filme pendant des heures tout seul,

pour enlever l'homme aussi bien derrière que devant la caméra. Et donc qu'est-ce qui reste, lorsque j'enlève ces fardeaux ? Cela permet de mettre en discussion toute une série de codes à la recherche de ce qui reste.

*Tout ce discours me fait penser à *Infanzia e storia, pour revenir à Agamben, notre point de départ. Agamben affirmait que l'enfance, à savoir le silence d'une absence de langage, est la condition nécessaire et permanente de la langue.**

En effet, le film que j'étais en train de faire et qui est pour l'instant en suspens, était un Pinocchio à l'envers : une régression vers l'enfance. De toute façon, il ne s'agit pas du tout d'une destruction : c'est un chercher à voir ce qui reste après avoir enlevé toutes nos superstructures. Et c'est une matière très intense qui reste. Et, en outre, il s'agit de voir quelles autres formes le langage peut acquérir lorsqu'on supprime ce centre-là, qui veut donner de la forme et du sens à tout. Il s'agit d'« apprendre à », car, à ce point, il est question d'apprendre à faire les choses. C'est merveilleux de travailler avec des collaborateurs qui ont envie de se perdre un peu. Il faut trouver des personnes qui n'aient pas peur d'être confrontées à des situations pénibles, humiliantes. Comme quand nous arrivons dans l'auberge d'un petit village et qu'on nous demande : « Il y a Placido [acteur italien, très célèbre ndr], par hasard ? » Et on leur répond : « Non, on travaille avec les gens locaux. ». « Ah, du coup vous êtes des désespérés, vous aussi ! » Mais bon, ça va quand même.

PAYSAGE, PROTAGONISTE VIVANT.

Et ensuite, c'est le végétal qui l'a emporté. Le végétal, qui est encore plus « autre » que l'animal. Déjà dans *Alberi* (2014), j'avais commencé à le travailler et j'ai continué dans le projet *Tarda primavera*. Dans *Le quattro volte*, il y avait l'épisode de l'arbre qui m'avait particulièrement fasciné. L'arbre est encore plus évidemment paysage. Même l'animal est paysage, car quand on utilise la définition « paysage avec personnages », ce « personnages » ne se réfère qu'aux figures humaines.

Il s'agit, donc, de fournir une « figurativité » aux éléments du fond ?

Exactement. Et le fait que, dans ce contexte-là, il est normal – une fois par an – d'aller chercher un arbre sur la montagne et de le ramener au centre de la place pour lui donner une position de protagoniste de la civilisation, c'est un geste révolutionnaire. Un geste de *land art*. Ce contexte est compliqué, parce qu'on adopte des langages inhabituels et on le fait avec une telle confiance. J'ai découvert ainsi, chez les hommes-arbres, des gestes tellement anciens qui semblent, pourtant, provenir des installations de Merz [artiste protagoniste du mouvement de l'Arte Povera ndr].

A ce propos et à propos de l'Arte povera, ce geste me semble se rapprocher, en particulier, de l'expérience de Giuseppe Penone et de son parcours autour de la forme déjà donnée, au-delà des intentions subjectives, à l'intérieur de la vie naturelle (le végétal, surtout). Une forme à ne pas créer, mais juste à montrer, à documenter lyriquement, à rendre visible.

Il y a, en effet, ce travail de dévoilement et non d'imposition. Pour moi, la rencontre avec la série *Alberi* de Penone a été très forte, car elle témoigne du geste de ne pas imposer une forme au réel, mais plutôt d'en devenir le médium pour qu'une forme puisse se révéler. Même à l'école, j'essaye d'expliquer comment intercepter une forme, en lui permettant d'émerger, plutôt que l'imprimer. Ce geste exprime une incroyable profondeur (même si on garde toujours le plaisir d'y laisser la trace de quelque chose de personnel) : avec son burin, Penone suit les anneaux de l'arbre comme une loi qui vient de l'extérieur, ce n'est pas lui qui impose la forme. C'est une façon de travailler à travers un grand équilibre avec ce qui l'entoure, par soustraction, en arrière.

Dans une de tes interviews, tu as dit qu'après plusieurs expériences filmiques urbaines, à Milan, la ville où tu es né et où tu t'es formé, tu es arrivé par hasard en Calabre, et que, là-bas, tu as découvert un espace-temps complètement différent qui convenait parfaitement à ton projet cinématographique. Je me suis donc demandé dans quelle mesure les possibilités d'un cinéma, une certaine qualité ou

POUR MOI, LA RENCONTRE AVEC LA SÉRIE ALBERI DE PENONE A ÉTÉ TRÈS FORTE, CAR ELLE TÉMOIGNE DU GESTE DE NE PAS IMPOSER UNE FORME AU RÉEL, MAIS PLUTÔT D'EN DEVENIR LE MÉDIUM POUR QU'UNE FORME PUISSE SE RÉVÉLER.

puissance de l'image, sont déterminées par le lieu, ou le contexte de tournage ? Pourrait-on faire ton cinéma ailleurs, par exemple dans un contexte urbain et modernisé ?

Oui, je crois. On pourrait y trouver des temporalités et des espaces convenables, car il s'agit d'une manière de regarder les choses, de les chercher, même si je ne l'ai jamais expérimenté. Je suis en train de travailler sur des contradictions qui rendent les images vivantes – dans mon histoire personnelle, c'est clair. Les choses sont vivantes quand elles sont changeantes, instables : on vieillit tous les jours tandis que l'image reste toujours pareille. Mon idée, c'était de faire des films qui ne restent jamais pareils.

À un moment donné, je comprends qu'il y a une dimension, au-delà du champ, du non-vu, qui est constituée par le spectateur en salle. Je comprends, alors, à travers d'autres auteurs et penseurs, que s'il y a, dans l'image, une contradiction profonde, constitutive, structurale, cette contradiction produit une oscillation qui amène l'image à vibrer, sans jamais être pareille. Comme dans cette image où on n'arrive pas à comprendre s'il s'agit d'un canard ou d'un lapin. Voilà la vibration que je cherche d'un point de vue qui n'est pas seulement théorique mais surtout pratique. Dans ce sens, la rencontre avec Derrida – très altérée probablement – est devenue très importante, lorsqu'il commence à travailler sur l'aporie (le don, le pardon, qui ne se résolvent jamais, quelque chose qui à la fois est là et n'est pas là). C'est de là que sort la chèvre sur la table, aussi bien que l'arbre au milieu de la place. Le titre *Il dono* est un hommage à Derrida, d'ailleurs. Pourquoi une personne réelle est plus intéressante qu'un acteur ? Un acteur est capable de ramener vers l'extérieur, de rendre visible avec un excès de précision, tandis que les personnes, on ne comprend jamais ce qu'elles ressentent : le hors-champ est dedans. Un acteur devient ennuyeux car il est trop précis dans sa restitution, mais une personne, quand la comprend-t-on, même après vingt ans ?

J'ai donc reconnu un territoire qui montre ces contradictions. On peut les trouver en tout lieu, mais la Calabre devient pour moi, de façon imprévue et imprévisible, le lieu où la contradiction (d'un point de vue visuel) est offerte tout le temps d'une manière très très intense. Je n'ai pas compris si ma fascination pour cette question (et pour Derrida) remontait à mon

JE SUIS ALLÉ EN CALABRE POUSSÉ PAR UNE IDÉE DE LIBERTÉ ET DE LÉGÈRETÉ, MAIS J'AI COMPRIS ENSUITE QUE TOUT Y FONCTIONNAIT D'UNE MANIÈRE PRIMORDIALE ET FONDAMENTALE.



origine ou si c'était le contraire. Toutefois, il est clair que même la ville nous montre des contradictions de ce type. Je suis allé en Calabre poussé par une idée de liberté et de légèreté (car, à Milan, dès que tu commences à tourner, il y a tout de suite quelqu'un qui te demande une autorisation), mais j'ai compris ensuite que tout y fonctionnait d'une manière primordiale et fondamentale.

LE DEVENIR AU CINÉMA.

J'ai essayé de lire ton cinéma sous le jour d'un courant de la critique cinématographique (de Siegfried Kracauer jusqu'à Pierre-Damien Huyghe et Jean-Louis Comolli-Vincent Sorrel) qui a défendu la puissance origininaire de l'appareil-caméra en tant que médium d'inscription matérielle opérant une révélation de la réalité extérieure, en devenir, qui dépasse les superstructures et les préjugés du sujet. Il y a une forte tendance dans le cinéma d'entertainment qui discipline cette puissance selon des programmes représentatifs contraignants.

La caméra sanctionne d'une manière irréversible, par une certaine violence. Mais notre responsabilité, c'est que notre image ne soit pas définitive, qu'elle soit en devenir, qu'elle ait le souffle du réel : apparent, multiple. C'est la contradiction d'une image arrêtée qui reste en mouvement, en mouvement car elle est capable de se régénérer continuellement et, donc, elle vole au réel sa dimension caractéristique : apparaître à chacun d'une manière différente. Malheureusement quand on est dans une salle, on risque de voir tous la même chose puisque, quand un film est mal tourné, cette dimension est perdue.

La caméra, comme tu disais, est un instrument qui pourrait nous mettre dans la condition de voir sans préjugés, même si elle fonctionne à travers une mise en forme. Une photographie, ce n'est pas moi qui la fait vraiment, tandis qu'un tableau, c'est moi qui le fait entièrement : photographeur me semble donc une condition origininaire d'interaction entre matière et lumière. Je souhaitais que cette capacité de l'appareil d'enregistrer-malgré-moi agisse aussi dans ce décentrement de l'homme. La question n'est

pas seulement que l'homme n'occupe plus le centre, mais que la caméra ne le reconnaisse pas comme maître. La position dans le cadrage de la figure, le point où j'installe les micros font en sorte que il n'occupe pas le centre. Et c'est une situation douloureuse pour les gens impliqués : il est clair que les habitants d'Alessandria ne peuvent pas aimer *Le quattro volte*, car le film ne rend pas justice à ceux qui m'ont accompagné avec amitié et ardeur. Dans l'édition française, toutefois, il y a un documentaire, tourné par un ami, qui est un hommage à la dimension plus humaine. Je filmais quelque chose d'éternel : toutes les fêtes de l'Arbre, en hommage à leur lien merveilleux avec le bois, et non cette fête particulière. Je me rends compte, de toute façon, que ne pas se reconnaître, après des mois passés là-bas, peut être violent. C'est ce que les charbonniers m'ont dit clairement : j'ai trahi leur envie d'être acteurs. C'est douloureux dans un présent dominé par les caméras et les écrans de la télé, par les VIP.

Il y a, pourtant, des cinéastes qui travaillent à l'extérieur de ce dispositif pour éviter d'être impliqués dans cette contrainte étouffante. Il existe un cinéma essentiel et donc autonome, un cinéma radicalement minimal qu'on pourrait définir comme «un cinéma pauvre». Comme celui des Straub, par exemple.

Je suis d'accord. Il faut savoir protéger cet événementiel, ce devenir. Il faut savoir tourner avec rien. Tout le monde a débuté avec rien, parce que personne ne te connaît et que personne n'investit sur toi : par conséquent, on s'invente une manière de débiter. Il y a, pourtant, une différence entre celui qui, dès le deuxième film, a déjà les ressources (car la production l'a reconnu : «Il est un des nôtres, il faut le financer») et celui qui, comme Straub-Huillet, est au soixantième film et continue à travailler comme s'il s'agissait d'un premier film. J'ai une grande estime pour les Straub : je crois que leur cinéma est pure lumière, Straub est un géant et nous, en Italie, nous n'avons rien de similaire. Nous appartenons à une génération où les images n'ont plus la même puissance : c'est comme être face à des cyclopes.

Toutefois, j'ai grandi pendant les années 70, avec la télé privée aussi, pas seulement les Straub, et je ne peux pas m'empêcher d'être insatisfait d'être regardé seulement dans les ciné-clubs. Sans se renfermer dans la cinéphilie, notre pari serait donc de savoir s'il est possible de faire des films d'un certain genre sans

LA CAMÉRA SANCTIONNE D'UNE
MANIÈRE IRRÉVERSIBLE, PAR UNE
CERTAINE VIOLENCE. MAIS
NOTRE RESPONSABILITÉ, C'EST
QUE NOTRE IMAGE NE SOIT
PAS DÉFINITIVE, QU'ELLE SOIT EN
DEVENIR, QU'ELLE AIT LE SOUFFLE
DU RÉEL : APPARENT, MULTIPLE.

STRAUB EST UN GÉANT ET
NOUS, EN ITALIE, NOUS
N'AVONS RIEN DE SIMILAIRE.
NOUS APPARTENONS À
UNE GÉNÉRATION OÙ LES
IMAGES N'ONT PLUS LA MÊME
PUISSANCE: C'EST COMME ÊTRE
FACE À DES CYCLOPES.

être marginalisé. Peut-on garder une composante ludique (les armes de l'ironie ne baissent pas le niveau!) tout en étant confronté à une série de questions fondamentales pour notre époque, à partir de celle de l'image? Dans *Le quattro volte* la chose qui m'a ému le plus a été que des enfants se sont amusés en regardant certains épisodes.

Bien sûr, ce cinéma «franciscain» est merveilleux et on continuera à en faire, moi, je continuerai à le faire. Toutefois, j'aurais aimé qu'un film puisse circuler et atteindre aussi ceux

qui n'ont pas ressenti un certain besoin de déconstruction et d'authenticité de l'image.

GENIUS LOCI.

Il me paraît, en tout cas, que le fondement de ton cinéma relève d'une méthode ou d'une déontologie que je définirais comme «documentaire», où l'exploration audio-visuelle, empirique et biographique d'un environnement et de ses formes-de-vie devient centrale – au détriment de la construction scénique et fictionnelle. C'est le milieu et ses présences qui dictent le film, au lieu d'un programme narratif défini a priori.

C'est clairement une action de dévoilement dans laquelle c'est le lieu qui te guide. Même si, dans mon cas, je ne suis pas capable d'aller dans un lieu caméra à la main, avec une petite équipe, et de saisir ce dévoilement pour m'en faire l'intermédiaire. Moi, j'y vais tout seul, désarmé, sans rien. Et le dévoilement se passe là et, ensuite, lentement l'apparat des dispositifs croît: je commence par y aller avec un cahier, un appareil-photo... Et lentement je découvre le projet, c'est le lieu qui me le suggère: comme dans le cas des hommes-arbres de Sartriano, après l'arbre installé sur la place. Là, c'est le paysage qui vit, qui marche et qui devient le protagoniste.

Et, donc, cette phase de repérage documentaire en première personne, elle se passe comment?

Je fréquente le lieu, je le regarde, je le re-regarde. D'abord à

l'œil nu, après je commence à le photographier, à le dessiner, à le filmer. Pour *Le quattro volte*, j'ai accumulé beaucoup de matériel de repérage: après il s'agit d'un documentaire que tu peux boucler ou pas... Quand j'y arrive avec l'équipe, j'ai déjà métabolisé ce lieu et donc je passe à l'acte, même si je cherche à garder un sens d'infériorité envers le réel.

Pour revenir à notre sujet, il s'agit pour moi de la question d'une matière incontrôlable mais contrôlée: entre fiction et documentaire. J'avoue que certaines définitions d'un genre de cinéma qui est à la frontière entre fiction et documentaire me dérangent un peu. Car il s'agit d'une indistinction de la frontière plus générale: indistinction entre vie et mort, organique et inorganique, humain et non-humain. Mais la question, c'est la frontière. Ce n'est pas juste la distinction entre fiction et documentaire: cela n'est qu'un des conflits qui génèrent ce type de cinéma.

Cela me fait remonter à l'esprit le cinéma de Sharunas Bartas que j'ai récemment commencé à étudier. Lui-aussi adopte cette méthode: ses films souvent (c'est le cas explicite de Trois jours et Few of us) naissent à partir d'une expérience documentaire in situ. Et cette origine documentaire, qui génère un cinéma d'une pauvreté empirique et éphémère, hors d'une construction fictionnelle, habite et caractérise les ouvrages filmiques qui suivent. Peut-être que c'est le cas aussi de Giorgio Diritti, de son premier cinéma au moins, qui était au départ un documentariste...

Il y a un projet qui se développe pendant les années. En Kiarostami on le voit très bien: l'image devient de plus en plus délicate, attentive et brillante, mais le projet reste intact. Quand on voit *Où est la maison de mon ami?*, on s'aperçoit de la misère de la matière, et quand on voit *Le vent nous emportera*, on comprend que désormais il y a des co-productions internationales qui le soutiennent. Toutefois il arrive quand même à garder une certaine authenticité. Et on le voit en Bartas aussi: on le voit en *Trois jours* et on continue à le voir en *Seven invisible men* plusieurs années plus tard. En Diritti, je ne le perçois pas. Il y a le dispositif italien, c'est inévitable probablement.

En revenant sur Few of us, en le regardant récemment avec Robert Bonamy, on a remarqué une scène chez Bartas, celle d'un vieillard seul qui observe dans la pénombre de sa cabane la photo d'une



« Dans le langage cinématographique, la bête est un détail, mais on peut aussi en faire un gros-plan. »
(*Le quattro volte*, 2010, de Michelangelo Frammartino)

femme nue, qui ressemble beaucoup à une scène de ton Il dono...

Tu es en train de me dire une chose très forte, très émouvante. En fait, je me souviens que le vieillard dans sa petite cabane avait une lumière magnifique, dans *Few of us*, et quand on a fait *Il dono*, j'étais en train de penser à mon vieillard qui mangeait chez lui, et je voulais une fenêtre qui ait une lumière du même genre. Je me souviens qu'on avait mis un voile devant la vitre pour obtenir le même effet. Pour la fille qui se déshabille devant la fenêtre, aussi, je gardais dans mon regard la lumière qu'il y avait dans cette petite maison au milieu de la forêt, chez Bartas. Je m'en souviens parfaitement. Je me souviens de cette scène comme référence par rapport à la matière lumineuse. Par contre j'ai oublié ce détail, de la photo, qui pourtant remonte certainement à ça.

SYNCHRONE/DIACHRONE: LA DÉCOUVERTE DE DE SETA.

En parlant plutôt du passé du cinéma italien et de possibles références et racines pour ton cinéma, je voulais aborder l'expérience de De Seta. À Grenoble on va bientôt proposer une journée de projections et de débat où les court-métrages de De Seta vont rencontrer Le quattro volte. S'agit-il d'une comparaison pertinente?

Je me souviens qu'on était à la montagne, à Alessandria del Carretto, avec Marco, le régisseur de *Le quattro volte*: c'était un soir très très froid, on y était pour filmer l'arbre sous la neige. J'avais avec moi le DVD de *Il tempo perduto*, le recueil des films de De Seta, et lui, qui était amoureux des images, me proposa de le regarder en entier. Je me suis ainsi aperçu qu'il avait déjà tout fait: l'humain, les animaux, le végétal (dans *I dimenticati*) et le minéral (à propos des mineurs). Il s'est agi d'une découverte déconcertante: j'ai vu tous les éléments sur lesquels j'étais en train de travailler d'une manière rigoureuse, tous les royaumes dans un seul film. Je les ai vus éparpillés sur plusieurs ouvrages, d'une manière même plus riche et intéressante.

C'est *Le quattro volte*, mais réalisé 50 ans auparavant. Si j'en avais eu une pleine conscience, j'aurais laissé tomber le travail que j'étais en train de faire depuis plusieurs années. En plus, l'image (le geste de filmer et de conserver) devient chez un auteur comme De Seta tellement importante et profonde, que la désinvolture peu

attentionnée par laquelle aujourd'hui on produit des images n'a rien de comparable.

*Propos recueilli par Jacopo Rasmi
Milano, 18/09/2015*

La Revue Corps-Objet-Image, du TJP, Centre Dramatique National d'Alsace - Strasbourg réunit artistes et chercheurs pour penser autrement les arts de la scène.

Après, «*Infra, l'en-deçà du visible*», «*Alter, l'autre de la matière*», le troisième numéro s'articule autour de la thématique «*Ré-animation*» et est diffusé sur le site www.corps-objet-image.com au fil des Week-ends TJP de la saison 2016-2017.

www.corps-objet-image.com / tous droits réservés

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle. Les articles peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner, «*TJP Éditions*», «*Revue Corps-Objet-Image*», l'auteur et le titre de l'article.

Jacopo Rasmi & Michelangelo Frammartino / *Le hors-champ est dedans* / mars 2017
Éditeur TJP Éditions / Revue Corps-Objet-Image 03 Ré-animation / Directeur de publication Renaud Herbin