

Entretien avec Claudio Paziienza

André Roy

Number 159, October–November 2012

Le film-essai ou l'oeil sauvage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67801ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (2012). Entretien avec Claudio Paziienza. *24 images*, (159), 19–21.

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.

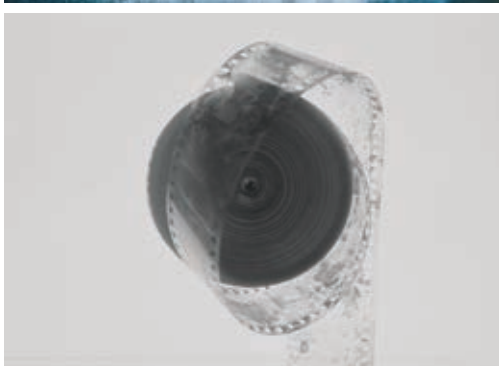
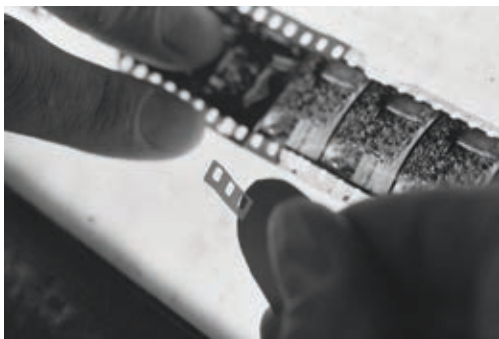
L'autre aspect de ces cercles concentriques se trouve dans un rapport avec les origines, un rapport qui était pour moi problématique avec ma famille. Un rapport qui avait la forme d'une étrange culpabilité. De m'être en quelque sorte éjecté de ma famille, de m'intéresser à autre chose que ce qui intéressait mon père et ma mère. Revenir quinze 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,

comme je l'ai dit tout à l'heure. Le vrai dialogue se fait avec des amis en qui on a confiance, avec qui on cherche des réponses. Cela s'est produit avec le philosophe Jacques Sojcher qui m'avait enseigné et que j'ai retrouvé après vingt ans en tournant *Exercices de disparition*. Il m'avait alors amené du côté du sensoriel, du plaisir de la langue, de l'indéterminisme. Dans le dialogue, je ne soutire pas à l'autre une réponse à mes questions, comme je n'ai pas non plus de raison de couper la parole de l'autre – même quand il ne parle plus, par exemple quand je laisse la caméra tourner alors que Jacques s'est endormi. Le dialogue exige une attention au plan, une tension pour qu'une autre parole soit attendue. Il est sous-tendu par un droit, celui de ne pas l'entraver. Une autre qualité de parole doit alors se produire, comme cela est arrivé d'après moi avec Jacques Sojcher. Le film, ce n'est pas seulement regarder, savoir regarder, mais savoir parler, savoir rencontrer.

DE LA NON-MAÎTRISE

Existent toujours des ambiguïtés que pourrait provoquer le film, parce que rien n'est univoque, unilatéral. On ne peut pas préserver tout d'un événement. Par exemple de la mort de ses parents, de celle de ma mère dans *Exercices de disparition*. On ne saisit pas le réel, il fuit, il peut disparaître. Le film témoignera de cette disparition. Et on peut disparaître soi-même par le film. Les états dans lesquels il faut se mettre pour dire ce qui nous constitue et auxquels on n'arrive pas à échapper, je les ai trouvés pour ce film dans l'écriture et le voyage. Dans tout le processus d'un film, quelque chose articule ma vision, et ici c'est l'écriture et le voyage. On est tous dans le même régime de langage et d'expérience, et je fais tout pour provoquer une rupture, donner l'impression d'une absence de maîtrise, pour dire que ce n'est pas moi qui en suis responsable. C'est une modalité de la disparition, de la perte. Et puis, il a quelque chose qui s'est ajouté dans ce film, c'est la douleur, la douleur de la perte de mon père, qui est à la source de *Scènes de chasse au sanglier*, puis ensuite celle de ma mère dans *Exercices de disparition*. Et là, je n'ai pas réussi à la faire taire, cette douleur. Elle s'est mise dans la partie, elle a envahi ma parole. J'ai alors tout fait pour me mettre dans cette disposition-là, l'accepter. Et cela a été très difficile. Peut-être aurait-il fallu faire de ce chagrin, de ce deuil, de cette disparition une fiction ?

Vous le savez, le cinéma est une grosse machine, une machine contraignante, intimidante parce qu'on est constamment dans un rapport de justification, et même d'apaisement, un rapport forcé avec tout ce qui l'entoure, l'argent, le public, la réception du film. C'est tout ce rituel qui me rend encore le cinéma intéressant. Mais on ne peut pas tout faire. On ne peut surtout pas maîtriser le réel par le cinéma alors que, assez étrangement, c'est ça qu'on nous demande. Chantal Akerman dans une entrevue à *Libération* à propos de son film *La folie Almayer* disait que ce qui la dérange au cinéma, c'est qu'avant même que le film se tourne, tout le monde sait ce qu'il doit faire. Mais qu'arrivant le matin sur le lieu de tournage, si elle voulait changer le dialogue ou le plan, alors le caméraman et l'ingénieur du son ne savaient plus quoi faire, ils n'étaient plus à la hauteur de ce qu'elle voulait qu'ils fassent. Oui, il y a toujours des scories, des imperfections, mais elles peuvent devenir signifiantes par rapport au récit, à la fiction, comme dans le film d'Akerman. Ce peut être déroutant, mais on peut aussi aimer cela au cinéma. Ça nourrit, en tout cas, mon envie de non-maîtrise, et non cet aspect désincarné



SCÈNES DE CHASSE AU SANGLIER et ESPRIT DE BIÈRE (2000)

de la maîtrise qu'on retrouve en général dans le cinéma et dont on semble partout jouir.

Mon défi aujourd'hui est de pouvoir garder mon envie de documentaire, de garder mon langage, mon style, de continuer à l'assumer. Je veux rendre encore signifiants tous ces artifices qui permettent que mon film ait lieu. Naturellement, je le sais, la fiction me guette, m'attire. Elle me permettrait peut-être de me séparer définitivement de mes obsessions, surtout celles qui sont du côté de ma famille. Elle serait peut-être une manière autrement plus ludique de regarder les choses. De trouver une autre forme de plaisir du cinéma que je ne retrouve pas tout le temps dans le documentaire. Pour pouvoir dire: «Ô douleur, fiche-moi la paix!»

En fait, je le dis comme ça en passant, je voudrais faire un film avec un âne. Comme Bresson. Mais mon âne aurait quelque chose de christique ou de sacré. Il viendrait semer le trouble, le bordel. Ce serait presque rabelaisien. Un âne mystérieux et têtu comme l'inconscient. J'avoue que je suis fasciné par cette part perceptiblement mythique qui nous habite: nous sommes à notre insu dépositaires des grands mythes de l'humanité. L'âne serait ainsi un élément mythologique discrètement perturbant, mais pas directement interprétable – comme l'est la figure du dragon. Non, quelque chose de discrètement insidieux. Mais je n'aime pas trop parler longuement d'un projet. J'ai même peur en en parlant de vider mon désir de le faire. ■

* Cette rencontre a eu lieu dans le cadre de la rétrospective présentée en janvier 2012 par la Cinémathèque québécoise.